



RAZÕES PICTÓRICAS E COMPROMISSOS CONCEITUAIS: A REINTERPRETAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA PELO INFERENCIALISMO DE ROBERT BRANDOM

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2026.222.04>

Doralice de Lima Barreto

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)
– Bolsista CAPES¹

doralicefilo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1102-9079>

RESUMO:

Este artigo investiga a possibilidade de compreender a experiência estética a partir da semântica inferencialista de Robert Brandom, examinando em que medida a obra de arte pode ser interpretada como uma forma de atividade racional inserida em práticas normativas de dar e pedir razões. Partindo da herança kantiano-hegeliana mobilizada por Brandom, sustenta-se que o significado não se funda primariamente na representação, mas no papel inferencial desempenhado por expressões no interior de práticas sociais reguladas por compromissos e autorizações conceituais. O artigo reconstrói os fundamentos do inferencialismo brandomiano e de sua pragmática normativa e discute sua pertinência para a estética em diálogo com debates da filosofia analítica da arte e com a leitura de Mónica Sambade Martínez. Argumenta-se que a arte pode participar do espaço das razões ao suscitar compromissos normativos e inferências, ainda que por meios não linguísticos, funcionando como portadora de razões pictóricas. Essa hipótese é desenvolvida por meio da análise da pintura Criança Morta (1944), de Cândido Portinari, interpretada como exemplo de racionalidade estética não discursiva. Sustenta-se, contudo, que a experiência estética não se esgota na mobilização de razões já disponíveis. Em diálogo crítico com Nelson Goodman, defende-se que a significação estética envolve a criação e a transformação de sistemas simbólicos, ampliando o próprio horizonte do que pode contar como razão.

PALAVRAS-CHAVE:

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Inferencialismo. Brandom. Portinari. Estética.

PICTORIAL REASONS AND CONCEPTUAL COMMITMENTS: ROBERT BRANDOM'S INFERENTIALIST REINTERPRETATION OF AESTHETIC EXPERIENCE

ABSTRACT:

This article investigates the possibility of understanding aesthetic experience through Robert Brandom's inferentialist semantics, examining the extent to which a work of art can be interpreted as a form of rational activity embedded within the normative practices of giving and asking for reasons. Drawing on the Kantian-Hegelian heritage mobilized by Brandom, it argues that meaning is not primarily grounded in representation, but in the inferential role played by expressions within social practices regulated by conceptual commitments and entitlements. The paper reconstructs the foundations of Brandomian inferentialism and its normative pragmatics, discussing its relevance to aesthetics in dialogue with debates in the analytical philosophy of art and the interpretation of Mónica Sambade Martínez. It is argued that art can participate in the "space of reasons" by eliciting normative commitments and inferences—even through non-linguistic means—functioning as a bearer of pictorial reasons. This hypothesis is developed through an analysis of Cândido Portinari's painting *Dead Child* (1944), interpreted as an example of non-discursive aesthetic rationality. Finally, in critical dialogue with Nelson Goodman, the article maintains that aesthetic experience is not limited to the mobilization of pre-existing reasons; rather, aesthetic significance involves the creation and transformation of symbolic systems, expanding the very horizon of what counts as a reason.

KEYWORDS:

Inferentialism. Brandom. Portinari. Aesthetics.

Introdução

A relação entre linguagem, racionalidade e arte constitui um dos problemas centrais da filosofia contemporânea. A tradição estética, desde Kant e Hegel, reconhece na obra de arte uma forma de manifestação do espírito humano que transcende a mera sensorialidade, articulando significados e valores. No entanto, o desenvolvimento da filosofia analítica e das teorias do significado deslocou o foco da representação para o uso linguístico, situando o sentido no interior de práticas sociais normativas. Nesse contexto, a proposta inferencialista de Robert Brandom redefine o conceito de significado, compreendendo-o como o resultado de compromissos e autorizações que emergem no espaço público das razões.

O presente artigo busca examinar a pertinência dessa perspectiva inferencialista para o campo da filosofia da arte. Em diálogo crítico com Mónica Sambade Martínez, argumento que a obra de arte ultrapassa os compromissos e inferências no interior de práticas normativas já constituídas, e também

pode transformar os próprios sistemas simbólicos nos quais tais compromissos se tornam inteligíveis. Nesse ponto, a filosofia da arte de Nelson Goodman permite aprofundar o alcance da perspectiva inferencialista, ao compreender a atividade artística como criação e transformação de modos de referência e, conseqüentemente, como ampliação das possibilidades do que pode contar como razão. A hipótese central é, portanto, que a arte participa do espaço das razões ao mesmo tempo em que o configura. A questão que o orienta é a seguinte: pode-se compreender a experiência estética como uma forma de atividade racional inserida em práticas inferenciais? Em outras palavras, é possível reconhecer na arte uma dimensão conceitual que, embora não proposicional, participa da mesma teia normativa que caracteriza o discurso racional?

Partindo da reconstrução das bases kantiano-hegelianas do inferencialismo de Brandom, o trabalho propõe uma leitura da arte enquanto prática dotada de conteúdo conceitual, ainda que sua expressão se realize por meios não linguísticos. Para ilustrar essa hipótese, recorreu-se à pintura *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, cuja força expressiva e conteúdo social permitem pensar a imagem como portadora de “razões pictóricas”, isto é, de enunciados visuais que convocam compromissos e inferências no espectador.

O percurso do artigo organiza-se em três momentos. Inicialmente, é apresentado o inferencialismo de Robert Brandom, com ênfase em seus fundamentos teóricos e em sua pragmática normativa. No segundo momento, discute-se a possibilidade de compreender a arte à luz do inferencialismo, investigando em que sentido a obra pode participar do espaço das razões, em diálogo com a interpretação de Mónica Sambade Martínez e com os limites dessa perspectiva para a compreensão da experiência estética. A terceira parte é dedicada à concepção da arte como criação simbólica, destacando seu papel na produção e transformação de significados a partir de Nelson Goodman. Essa abordagem é articulada à análise da pintura *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, focalizando o conteúdo conceitual da obra, sua capacidade de mobilizar razões pictóricas e o modo como a experiência estética ultrapassa as relações inferenciais já constituídas. Por fim, nas considerações finais, são retomadas as implicações e os limites dessa aproximação entre semântica inferencial e estética.

1 O Inferencialismo de Brandom

A teoria inferencialista de Robert Brandom insere-se no interior da tradição analítica, articulando-se a partir do diálogo com autores que transformaram o quadro conceitual herdado do cartesianismo. Entre suas influências destacam-se Gottlob Frege, Michael Dummett e Wilfrid Sellars, pensadores que deslocaram a atenção da filosofia da mente para o domínio da linguagem, abrindo caminho para uma

compreensão pragmática da racionalidade. É por meio desses interlocutores que Brandom elabora as noções de inferencialismo e expressivismo lógico, ao mesmo tempo em que reinterpreta o legado de Kant e Hegel sob uma perspectiva normativa e pragmática.

Kant marca uma inflexão decisiva na filosofia moderna ao deslocar o problema da clareza e distinção que é central no cartesianismo, para a questão do modo como os conceitos se aplicam e afetam nossa experiência.

Enquanto a tradição cartesiana localizava o conteúdo conceitual na clareza e distinção das ideias, isto é, na transparência representacional para o sujeito seja sob a forma de percepção direta sobre as coisas representadas ou da percepção indireta do que se representa através de sua representação. Conforme o autor, Kant – para quem “pensar é julgar”, fundando assim a normatividade no próprio ato do juízo – desloca o foco para a *articulação inferencial* dos conceitos, o conteúdo de um conceito depende da sua função como regra de síntese e de sua capacidade de determinar o que deve seguir-se de sua aplicação. Conforme Brandom (2000, p. 80):

we are in the privileged position of being downstream from the fundamental conceptual sea change effected by the replacement of concern with Cartesian certainty by concern with Kantian necessity—that is, of concern with our grip on concepts (Is it clear? Is it distinct?) by concern with their grip on us.

Na tradição de Descartes, o conteúdo conceitual era concebido prioritariamente em termos representacionais, isto é, como correspondência entre pensamento e realidade, com a clareza e distinção. Já Kant compreende o conceito como forma ativa de organização da experiência, em que o juízo desempenha papel constitutivo.

Esse movimento será aprofundado em Hegel. Se, para ele, “o verdadeiro é o todo” (Hegel, 2003, p. 36), então o conteúdo conceitual não pode ser um dado imediato, mas emerge necessariamente da totalidade dinâmica e histórica das práticas sociais e não de uma relação imediata entre sujeito e objeto. Uma premissa fundamental para a pragmática normativa de Brandom.

Conforme observa Brandom (2000, p. 46):

Rationalists such as Spinoza and Leibniz accepted the central role of the concept of representation in explaining human cognitive activity. But they were not prepared to accept Descartes’s strategy of treating the possession of representational content as an unexplained explainer—just dividing the world into what is by nature a representing and what by nature can only be represented.

A partir dessa tradição, Spinoza e Leibniz introduzem a ideia de que o papel inferencial é essencial para compreender o conteúdo semântico enquanto atividade cognitiva. Como pós-cartesianos, inauguram o que Brandom denomina uma ordem: “complementary semantically reductive order of

explanation” (Brandom, 2000, p. 47), na qual o significado passa a ser determinado pelas relações inferenciais entre juízos. Kant retoma esse ponto ao reconhecer que as representações empíricas só adquirem sentido no interior de uma rede de inferências, enquanto Hegel radicaliza a tese ao sustentar que o conteúdo conceitual é inseparável da práxis social e histórica.

De modo geral, esses pensadores preparam o terreno para o que Brandom denomina inferencialismo não redutivo, ou seja, uma posição que reconhece o papel da representação, mas a subordina ao papel das inferências na constituição do significado. Assim, compreender um conceito não é apenas saber a que ele se refere, mas compreender as implicações e incompatibilidades que o conectam a outros conceitos (Cf. Brandom, 2000). Como observa Maroldi,

Compreender um conceito é entender sua participação na rede de inferências possíveis na qual a sentença está inserida, ou seja, o papel desempenhado pelo conceito é o de premissa ou conclusão de uma inferência. Assim, ser um usuário de conceitos é ser capaz de dominar tais inferências, dominar o jogo de aplicar corretamente as transições válidas para cada conceito (Maroldi, 2013, p. 42).

Essa noção de “jogo de dar e pedir razões” (*game of giving and asking for reasons*) é central na filosofia de Brandom. Ser racional significa ser capaz de participar desse jogo, assumindo compromissos e oferecendo justificações segundo normas socialmente compartilhadas. O conteúdo conceitual de um termo depende, portanto, de sua posição na rede de inferências que os participantes reconhecem como válidas dentro de uma prática discursiva.

É nesse contexto que Brandom desenvolve o conceito de expressivismo lógico, entendido como a capacidade da linguagem de tornar explícitas as inferências implícitas que estruturam nossas práticas racionais. O expressivismo, para ele, não é uma forma de exteriorização emocional (como no romantismo), mas uma função lógica da linguagem: transformar um *saber como* em um *saber que*. Em outras palavras, a lógica é o meio pelo qual tornamos conscientes as normas inferenciais que já orientam nossas ações e juízos.

Outro aspecto essencial do inferencialismo brandomiano é a rejeição do atomismo semântico, isto é, da ideia de que os conceitos possuem significados isolados. Brandom propõe um holismo inferencial, segundo o qual o domínio conceitual é estruturado em “pacotes” de conceitos interdependentes. O significado de cada termo é determinado por sua posição dentro de um sistema de relações inferenciais e não por sua correspondência direta com um objeto. Assim, o conteúdo conceitual é constituído pelo uso normativo que fazemos dos conceitos, e não por uma representação estática do mundo.

Em síntese, Brandom reconfigura a tradição racionalista e idealista em chave pragmático-inferencial. Seu projeto é mostrar que o pensamento, a linguagem e o significado só podem ser

compreendidos como práticas sociais normativas, nas quais a racionalidade se manifesta na capacidade de assumir, justificar e revisar compromissos conceituais.

1.1 A pragmática normativa

A teoria inferencialista de Robert Brandom é sustentada por uma concepção pragmática e normativa da racionalidade, isto é, pela ideia de que o significado e o pensamento derivam de práticas sociais regidas por normas. Em *Reason in Philosophy: Animating Ideas* (2009), o autor propõe uma compreensão não humeana do raciocínio prático, introduzindo a noção de vontade kantiana como a faculdade que permite aos agentes racionais serem responsáveis por suas ações e juízos. A originalidade de Kant, segundo Brandom, consistiu em mostrar que a razão prática é normativa porque implica responsabilidade, pois, somos responsáveis por aquilo que fazemos e afirmamos, e o juízo constitui a unidade mínima dessa responsabilidade.

Essa concepção de juízo como unidade de responsabilidade é retomada, em contextos distintos, por Frege e Wittgenstein. Frege, conforme Brandom, destaca a força pragmática do juízo enquanto ato assertivo, e Wittgenstein, nos *jogos de linguagem*, mostra como expressões mínimas adquirem sentido a partir do uso normativo dentro de práticas compartilhadas. Kant, por sua vez, compreende ações e juízos como aplicações de conceitos, entendidos como regras às quais nos comprometemos ao agir e ao julgar.

Nesse sentido, a prática discursiva é descrita por Brandom como um “jogo de dar e pedir razões”, mediado por uma pontuação deontica (*deontic scorekeeping*). Tal pontuação designa o modo como cada ato de fala altera o conjunto de compromissos e autorizações de um agente dentro de um contexto normativo: “A significação de um ato de fala é medida pelo modo como modifica os compromissos e habilitações que se atribuem e reconhecem” (Brandom, 2013, p. 95). A pontuação deontológica é mantida e rastreada pelos interlocutores que participam da prática discursiva.

Essa dinâmica expressa o núcleo da pragmática normativa, segundo a qual as normas que regem o raciocínio prático e o teórico possuem a mesma estrutura conceitual. Em ambos os casos, o conteúdo conceitual é determinado pelo papel inferencial que as proposições desempenham no interior das práticas discursivas. Assim, as crenças (compromissos doxásticos) são inteligíveis apenas quando os agentes são capazes de assumir e justificar conteúdos intencionais. Como observa Rui (2017, p. 4): “Atribuir proposicionalmente um estado com conteúdo intencional, tal como crença, a alguma criatura, é tomá-la como sendo racional”.

A racionalidade, portanto, não se define por um estado mental interno², mas pela participação em práticas normativas nas quais os agentes se reconhecem mutuamente como responsáveis por seus compromissos. As crenças e intenções são tornadas explícitas nas ações e no discurso, e estas, por sua vez, modificam continuamente a pontuação deôntica compartilhada. Mesmo ações não linguísticas podem ser compreendidas por meio do raciocínio prático, desde que inseridas nesse horizonte normativo.

Brandom (2000, 2013) identifica três padrões paradigmáticos de raciocínio prático, apresentados como inferências entimemáticas, isto é, raciocínios com premissas implícitas:

- a) *Somente abrir meu guarda-chuva vai me manter seco; logo, devo abrir meu guarda-chuva.*
- b) *Sou um empregado do banco indo ao trabalho; logo, usarei uma gravata.*
- c) *Repetir a fofoca prejudicará alguém sem propósito; logo, não devo repetir a fofoca.*

De acordo com Donald Davidson³, esses entimemas poderiam ser completados pelas premissas ocultas correspondentes:

- a) *Eu desejo estar seco.*
- b) *Os bancários são obrigados a usar gravatas.*
- c) *É errado prejudicar alguém sem finalidade.*

Brandom, contudo, sustenta que essa explicitação é opcional, pois nem toda inferência material necessita ser formalmente reconstruída com o auxílio de premissas explícitas. Ele segue a lição de Sellars, segundo a qual o movimento de formalização é uma possibilidade, e não uma exigência: “Não precisamos tratar todas as inferências corretas como corretas em virtude de suas formas, fornecendo premissas implícitas ou suprimidas, envolvendo vocabulário lógico conforme necessário” (Brandom, 2013, p. 99).

A partir disso, Brandom propõe um modelo não formalista de inferência prática, no qual a validade das inferências não depende de sua forma lógica, mas de seu conteúdo material. Em suas palavras, “a noção de inferências formalmente válidas é definível de modo natural a partir da noção de inferências materialmente corretas” (Brandom, 2013, p. 100). Essa posição tem como consequência a equiparação entre o raciocínio prático e o teórico: ambos são estruturados por inferências materiais e mediados por normas conceituais.

Brandom (2013) ilustra essa simetria com exemplos como:

Está chovendo, logo abrirei minha sombrinha.

Está chovendo, logo as ruas estão molhadas.

²Segundo Sellars, “toda consciência de entidades abstratas - aliás, toda consciência até mesmo de particulares -- é uma questão linguística” (Sellars, 1997, p. 63).

³ Conforme Davidson (1963), “As razões são causas da ação”.

Para o autor, ambos os casos são inferências materiais. No primeiro, a intenção de manter-se seco está implícita; no segundo, o efeito empírico da chuva. Não é necessário explicitar a intenção ou acrescentar premissas normativas para que a inferência seja compreensível, desde que os participantes partilhem as normas que estruturam o raciocínio. Essa análise conduz à tese central da pragmática normativa: “O vocabulário normativo (incluindo expressões de preferência) torna explícito o endosso (atribuído ou reconhecido) das propriedades materiais do raciocínio prático” (Brandom, 2013, p. 104).

O vocabulário normativo, portanto, cumpre a mesma função tanto no domínio prático quanto no teórico, pois explicita proposicionalmente os padrões de inferência material que regem nossas práticas. Como exemplifica o próprio Brandom, a norma que exige que empregados de banco usem gravata é o que torna o fato de “ir trabalhar” uma razão para “usar gravata” (Cf. 2013, p. 105). Reconhecer a existência dessa norma é endossar um padrão de raciocínio prático.

Em suma, o vocabulário normativo é, segundo Rui, “um tipo de vocabulário lógico em seu sentido expressivo” (Rui, 2017, p. 7). As mesmas normas que regulam o raciocínio teórico operam no domínio da ação, e ambas se fundamentam em inferências materiais. Compreender um conceito, seja teórico ou seja prático, é participar de uma prática social em que se assumem compromissos e se reconhecem razões. Somente nesse espaço compartilhado de normas é possível compreender e ser compreendido, pois a racionalidade, para Brandom, é inseparável do compromisso mútuo no jogo social de dar e pedir razões.

2 O inferencialismo na arte

Como observa Aires Almeida (2014), a definição do conceito de arte tornou-se uma das principais preocupações da filosofia analítica da arte na segunda metade do século XX. Ele comenta que a pergunta “o que é arte?” é ambígua, pois pode visar a identificação da arte (questão primariamente semântica) ou a natureza da arte (questão primariamente metafísica) (Cf. Almeida, 2019, p. 2). Esta distinção é importante para entender as diferentes abordagens que o inferencialismo busca conciliar. O debate sobre a definição foi impulsionado pelo ceticismo de Weitz (1956), Conforme Almeida, o que não significa que anteriormente não houvesse essa preocupação e discussão para definir a arte, no entanto,

Weitz procurou precisamente explicar por que razão as tentativas de definição anteriores – as definições tradicionais – falharam, e tinham de falhar. Contudo, uma variedade apreciável de respostas para a pergunta ‘O que é arte?’ foram sendo apresentadas, directa ou indirectamente, como reacção à proposta de Weitz. Ao fim de cinco décadas de intenso debate filosófico, o carácter alegadamente intratável da questão, patente nas sucessivas revisões das propostas avançadas, não pôs fim à discussão. Mas, no início do presente século, muitos filósofos da arte optaram por investigar questões mais particulares e menos ambiciosas, interessando-se cada vez mais pelas diferentes artes, como o cinema, a música, a literatura, a banda desenhada e outras, na esperança de

alcançar progressos mais nítidos, capazes de contribuir para o esclarecimento do problema da identificação da arte em geral e da sua natureza (Almeida, 2019, p. 1).

O ceticismo de Weitz, conforme Almeida (2019), vai além de negar propriedades comuns entre todas as obras de arte: ele sustenta que essa ausência não é contingente, mas decorre da própria “lógica do conceito de arte”. Para Weitz, é logicamente impossível, e não apenas difícil, formular uma definição verdadeira de arte, pois seu caráter criativo e expansivo impede que o conceito seja fixado por condições necessárias e suficientes, como ocorre em lógica ou matemática. A arte, ao contrário, exige um conceito aberto, sempre reajustável, capaz de incluir novos e imprevisíveis casos. Por isso, as definições tradicionais fracassam ao tentar fechar um conceito cuja aplicação deve permanecer aberta.

Inspirado em Wittgenstein, Weitz argumenta que as obras de arte não compartilham propriedades essenciais, mas formam uma rede de semelhanças de família, conjuntos de traços que se cruzam e sobrepõem. Dizer que algo é arte significa situá-lo dentro dessa rede variável, reconhecendo semelhanças com obras paradigmáticas que já conhecemos. Critérios como intencionalidade, expressividade, forma significativa ou representação não definem arte, mas funcionam como referências para identificar corretamente obras artísticas.

Isso justifica por que as teorias subsequentes (como o institucionalismo) procuraram propriedades não-perceptuais, preparando o terreno para a uma análise normativa como a de Brandom. Conforme Almeida:

Mandelbaum (1965) [...] sublinha que não basta olhar e ver (), como recomenda Weitz, para se concluir que não há propriedades comuns a todas as obras de arte. Isto porque as propriedades comuns podem não ser perceptualmente detectáveis. Num jogo de futebol entre casados e solteiros, as propriedades relevantes comuns aos membros de cada uma das equipas não são perceptualmente detectáveis, o que não significa que não haja tais propriedades. Assim, tendo em conta as razões apresentadas por Weitz, a conclusão de que não há propriedades comuns às obras de arte é falaciosa (Almeida, 2019, p. 8).

No contexto do inferencialismo de Robert Brandom, essa discussão ganha nova relevância, pois desloca o problema do significado estético para o campo da atividade racional e normativa. Já não se pergunta o que é arte, mas, quais compromissos inferenciais autorizam a aplicação do conceito *arte*? Um exemplo dessa abordagem encontra-se no estudo de Mónica Sambade Martínez (2019), *Razonamiento y contenido conceptual en el papel de la obra de arte: Un análisis de las nociones de representación, expresión e inferencia*, no qual a autora analisa o conteúdo conceitual da obra de arte a partir das categorias de representação, expressão e inferência, tanto no momento da criação quanto na recepção estética.

A representação, conceito herdado da tradição moderna, é um dos eixos fundamentais da discussão realizada por Martínez. Desde Descartes, a representação foi tomada como o modelo

explicativo da cognição e, posteriormente, como princípio de organização conceitual na filosofia da linguagem. Entretanto, como lembra a autora, a representação na experiência estética ocupa um território fora do domínio conceitual, uma vez que não se submete a critérios de verificação ou juízo universalmente válido:

La recepción de la obra de arte ocupa un territorio fuera de lo conceptual, ya que no puede conducirse a un procedimiento de verificación. No hay un esquema a través del que obtener un juicio universalmente válido de ella (Martínez, 2019, p. 255).

Essa constatação introduz um dualismo entre o conteúdo representacional da obra e sua validação conceitual. A vitalidade da arte, segundo Martínez, reside precisamente na recusa de converter o conteúdo representacional em proposição verificável, isto é, na negação de um comprometimento cognitivo com a verdade factual. A obra de arte mantém-se, assim, num espaço de tensão entre o sensível e o conceitual.

No gênero da expressão, contudo, reencontramos uma dimensão conceitual propriamente dita. Expressar algo não é apenas exteriorizar um sentimento, mas agir normativamente, apresentando razões que podem ser compartilhadas e discutidas. Como afirma Martínez,

Que algo sea afirmable, decible o pensable no sólo dota al concepto de esa capacidad de discernir entre esto y aquello, sino que crea contexto acerca de qué se puede inferir en base a qué, y qué no puede inferirse de qué otras condiciones (Martínez, 2019, p. 255).

A representação, portanto, liga-se à relação entre o sujeito e o mundo, enquanto a expressão remete à relação intersubjetiva, ao sujeito que participa de uma comunidade normativa e se compromete com suas práticas linguísticas e simbólicas. Nesse ponto, a inferência adquire uma função cognitiva de primeira ordem, ela permite compreender como o conteúdo conceitual emerge da prática comunicativa. A prática de dar e pedir razões imprime uma significação normativa (Cf. Martínez, 2019, p. 13).

A partir dessas distinções, Martínez formula questões decisivas: seria possível entrar no jogo de dar e pedir razões dentro da obra de arte? E ainda, pode-se compreender a operação estética como uma ampliação não sistemática do campo das inferências habituais? (Martínez, 2019, p. 256). A autora sugere que, especialmente na expressão, há um modo implícito de raciocínio inferencial que é a arte mobiliza conteúdos que não são verificáveis, mas que podem ser compreendidos em termos de compromissos e razões, como ocorre nos predicados éticos e estéticos.

Inspirando-se em J. L. Austin que defende que “dizer algo é fazer algo” (Austin, 1962) a autora Martínez observa que determinados enunciados artísticos possuem força performativa, pois atuam diretamente sobre o contexto social em que são proferidos. “Su fuerza práctica no se centra en examinar el estado de cosas en el que nos encontramos. En términos funcionales, se podría decir que el significado se desplaza de la definición, a la expresión de un estado de fuerzas que se manifiestan en la práctica social

del habla” (Martínez, 2019, p. 260). A significação, nesse sentido, deixa de ser descritiva e passa a ser operativa, manifestando-se no interior das práticas que produzem sentido.

A obra de arte, portanto, não corresponde a um fato nem a um estado de coisas. Ela não “expressa” emoções como entidades independentes, mas participa de uma prática interpretativa que lhes confere sentido. Do mesmo modo que não é possível separar o rosto de sua expressão, também não podemos reduzir a arte a um conteúdo representacional fixo. Martínez adverte:

vamos llevando el ‘contenido’ desde la práctica lingüística hasta la cosificación. Si aplicamos prescripciones descriptivas para tratar de entender significaciones inmersas en actitudes prácticas, las transformamos en objetos producto de la representación” (Martínez, 2019, p. 262).

O jogo estético pode, assim, ser entendido como uma modalidade do jogo inferencial. Ele mobiliza nossa capacidade de ajustar os conceitos às circunstâncias contextuais em que são empregados. A força da arte está em suscitar razões, afetos e respostas que, embora não redutíveis ao discurso proposicional, dependem de nossa competência conceitual. Ao perguntar “como chega a ser o que é esta obra?”, refletimos sobre as condições inferenciais que nos permitem reconhecer algo como arte. E, ao questionar “por que isso é uma obra de arte?”, mobilizamos nossa capacidade de articular razões normativas no interior de um campo prático e simbólico. Martínez (2019, p. 265) enfatiza que esse movimento é essencialmente inferencial: “Aludimos a un sentido de actividad inferencial que Brandom distingue específicamente en la práctica de dar y pedir razones, como instancia capaz de imprimir una significación normativa en el uso de los conceptos”.

À luz do inferencialismo brandomiano, compreende-se que o significado dos conceitos não é prévio à prática, mas resulta dela. As normas que regulam o uso conceitual emergem da vida social e simultaneamente a estruturam. Empregar um termo, traçar uma linha ou representar uma figura é sempre assumir um compromisso normativo dentro de um jogo de razões, jogo no qual podemos justificar, corrigir ou rejeitar nossas ações e representações. O sentido não depende do sujeito isolado, mas do horizonte social de reconhecimento mútuo.

A obra de arte, nesse contexto, não pode ser reduzida a um conteúdo recuperável nem tratada em termos puramente referenciais. Como afirma Martínez,

Dado que no es posible equipararla a contenido recuperable alguno, tampoco establece siempre relaciones de tipo referencial, y sobre todo: no habrá manera de poner condiciones bajo las cuales cierto contenido sea una obra de arte (Martínez, 2019, p. 265).

A inferência, enquanto núcleo de toda conceitualidade, é o elemento que permite compreender o estatuto racional da experiência estética. Toda afirmação, inclusive estética, envolve compromissos e

incompatibilidades: afirmar que um objeto é azul implica negar que seja vermelho ou incolor. A racionalidade consiste justamente em reconhecer essas relações de consequência e exclusão. Do mesmo modo, o juízo estético envolve compromissos inferenciais, ainda que implícitos, sobre o que pode ou não ser considerado arte, belo ou expressivo.

A título de exemplo, Martínez (2019, p. 266) retoma o caso de Homero, descrito na *República* de Platão: o poeta, embora não seja médico, estrategista ou governante, assume provisoriamente compromissos conceituais com práticas e juízos que não domina diretamente, mas que lhe permitem representar racionalmente tais perspectivas. Assim, a obra de arte pode “adotar” compromissos inferenciais como forma de expandir o campo da racionalidade prática.

Por essa razão, é possível afirmar que elementos não verbais, tais como imagens, sons ou gestos, podem funcionar como razões, atuando como premissas ou conclusões dentro de um raciocínio prático. Para Brandom, o juízo é a unidade mínima da responsabilidade racional, e a arte participa desse espaço de responsabilidade sempre que nos obriga a justificar interpretações, sentimentos e juízos. Mesmo uma obra silenciosa, pictórica ou musical pode ser compreendida como ato inferencial, pois dela podemos pedir e oferecer razões. Assim, a arte não é mero reflexo de emoções, mas expressão conceitual situada no jogo normativo da vida social.

Em síntese, a leitura inferencialista permite reconhecer que a experiência estética envolve práticas normativas. Interpretar uma obra significa ocupar uma posição no espaço de razões, assumir compromissos, responder a expectativas e estabelecer inferências que modulam nossa pontuação deontica. A reconstrução proposta por Martínez é fundamental para abrir essa via, ao mostrar que elementos não linguísticos podem funcionar como razões e que a obra não é exterior ao jogo normativo.

A contribuição de Martínez é importante para o problema aqui investigado porque permite deslocar a discussão da questão acerca de uma suposta irracionalidade da experiência estética para a possibilidade de reconhecer, na própria obra, operações inferenciais e compromissos normativos. Entretanto, permanece uma questão: se a obra de arte pode operar no espaço das razões, ela apenas atualiza relações inferenciais já disponíveis ou pode também transformar as condições simbólicas a partir das quais determinadas relações passam a ser reconhecidas como razões? É nesse segundo sentido que a experiência estética adquire, neste artigo, uma dimensão propriamente produtiva.

No entanto, sustento que essa leitura ainda permanece restrita ao reconhecimento da participação da arte no espaço de razões já constituído. A meu ver, a força da experiência estética está precisamente em transcender esse enquadramento: a obra não apenas mobiliza regras e possibilita inferências, mas provoca deslocamentos que ampliam o campo mesmo do que conta como razão. Nesse sentido, a

normatividade estética não se reduz à aplicação de padrões conceituais previamente disponíveis; ela instaura novas articulações possíveis, opera no limiar entre o conceitual e o não-conceitual, e reconfigura o modo como compreendemos nossos próprios compromissos inferenciais. É nesse excedente, nessa capacidade de a obra transpor e rearticular os limites do espaço de razões, que localizo tanto a especificidade da arte quanto o ponto em que minha posição ultrapassa a formulação oferecida por Martínez.

Me apoio no pensamento de Nelson Goodman que oferece o arcabouço para argumentar que a significação estética reside na transformação e na criação de novos modos de referência, o que excede a mera participação em práticas normativas preexistentes. O inferencialismo de Brandom permite compreender a racionalidade como participação normativa em relações inferenciais, a questão que se coloca para a estética é saber se essas relações constituem um campo fixo no qual a obra simplesmente ingressa. A hipótese aqui defendida é que não. A obra pode operar sobre os próprios modos de organização simbólica da experiência, produzindo novas distinções, associações e possibilidades de referência. É precisamente nesse ponto que a filosofia da arte de Nelson Goodman se torna relevante para o que busco argumentar. A sua concepção da arte como atividade simbólica permite explicar como a obra não apenas funciona dentro de sistemas de significação, mas também contribui para transformá-los.

Nelson Goodman oferece o arcabouço conceitual decisivo para sustentar que a significação estética reside na transformação e na criação de novos modos de referência, e não apenas na participação da obra em práticas normativas já estabelecidas. Sua filosofia da arte permite compreender a experiência estética como um processo ativo de constituição de sentido, no qual a obra não se limita a operar segundo regras preexistentes, mas contribui para a reconfiguração dos próprios sistemas simbólicos que estruturam a compreensão.

3 A arte como criação simbólica

Em *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Goodman desvincula a arte de uma concepção ingênua de representação como mera cópia da realidade. A ideia segundo a qual “A representa B apenas se A se assemelha apreciavelmente a B” é rejeitada, uma vez que a semelhança não constitui condição suficiente para a representação. Um objeto se assemelha maximamente a si mesmo, mas raramente se representa. Com isso, Goodman desmonta a teoria da cópia – “Art is not a copy of the real world” (1968, p. 3) e abre espaço para uma concepção da arte como atividade simbólica produtiva, e não como simples espelhamento do mundo.

Essa crítica ao representacionismo é reforçada pela rejeição da noção de um “olho inocente” (Goodman, 1968, p. 3), pois o olhar nunca é totalmente neutro. Para Goodman, a pintura não imita o objeto tal como ele apareceria a uma percepção neutra e desprovida de mediações. O olhar está sempre informado por hábitos, expectativas e instituições perceptivas sedimentadas; a recepção e a interpretação não são operações separáveis, e nada é visto de modo inteiramente nu ou despojado. A percepção é, desde o início, atravessada por esquemas simbólicos, o que implica que a arte não reproduz uma realidade dada, mas intervém nos modos pelos quais essa realidade é configurada. A percepção humana é moldada por vários fatores externos e o modo como os sujeitos retratam o mundo depende de “training, habits, and concerns” (Goodman, 1968, p. 20).

A partir desse deslocamento, a arte passa a ser compreendida como uma prática de invenção e transformação de sistemas simbólicos. Goodman observa que discursos ou representações que apenas marcam unidades familiares e classificam objetos sob rótulos já bem estabelecidos podem ser funcionais, ainda que enfadonhos. A tarefa do artista, ao contrário, consiste em fazer uso de rótulos antigos para suscitar objetos e conexões novos. O ato de representar não se limita, assim, a referir-se ao mundo, mas contribui para refazê-lo, reorganizando nossas formas de classificação e inteligibilidade.

Essa dimensão inventiva confere à arte uma função cognitiva específica. Representações e descrições eficazes são criativas e elas informam o observador ao distinguir objetos, estabelecer relações inéditas e introduzir novas possibilidades de discriminação. A imagem, nesse sentido, pode ser compreendida como um experimento crucial que produz uma contribuição genuína ao conhecimento. Tal contribuição não consiste na transmissão de conteúdos proposicionais, mas na transformação dos esquemas por meio dos quais a experiência se torna compreensível.

Nesse sentido, o realismo deixa de ser concebido como correspondência absoluta entre obra e realidade. Para Goodman, o realismo é sempre relativo a um sistema de representação e a um sistema padrão com o qual ele se articula. Aquilo que é considerado realista depende da escolha e da correção da informação, bem como de hábitos perceptivos e interpretativos historicamente consolidados. Ao introduzir novidades, o artista modifica esses hábitos e, com isso, transforma os critérios do que conta como realismo. A inovação estética, portanto, não se limita a produzir novos conteúdos, mas altera os próprios parâmetros normativos da representação.

A significação estética tampouco se esgota na denotação ou na descrição literal,

Representation and description relate a symbol to things it applies to. Exemplification relates the symbol to a label that denotes it, and hence indirectly to the things (including the symbol itself) in the range of that label. Expression relates the symbol to a label that metaphorically denotes it, and hence indirectly not only to the given metaphorical but also to the literal range of that label (Goodman, 1968, p. 92).

Goodman enfatiza modos de referência não literais, como a exemplificação e a expressão, que ampliam o espaço semântico da obra. Uma obra exemplifica uma propriedade quando a possui e, ao mesmo tempo, se refere a ela; diferentemente da denotação, a exemplificação envolve uma referência em duas direções, articulando objeto e propriedade de modo reflexivo. Já a expressão é compreendida como um caso de exemplificação metafórica: uma pintura pode expressar tristeza ao exemplificar metaforicamente o predicado “triste”, sem literalmente possuir essa propriedade.

A metáfora, assim, opera pela aplicação inovadora de rótulos, transferindo esquemas conceituais e produzindo novas associações e distinções. Sua força depende de uma combinação entre novidade e adequação, aquilo que Goodman descreve como a “adequação do estranho ao óbvio”. A metáfora bem-sucedida não apenas desafia expectativas, mas reorganiza esquemas cognitivos de modo produtivo, “satisfazendo mais onde assusta”. Com isso, a arte introduz deslocamentos que não podem ser reduzidos à mobilização de razões já disponíveis. “Metaphor is most potent when the transferred schema effects a new and notable organization rather than a mere relabeling of an old one” (Goodman, 1968, p. 80).

Dessa forma, a filosofia de Goodman oferece suporte decisivo ao argumento de que a fruição estética vai além da mera participação em práticas normativas preexistentes, visto que a arte não é uma cópia do mundo, mas uma realidade refeita. Ao operar por meio da invenção simbólica, em que a representação e a descrição eficazes são inerentemente criativas, da exemplificação, que exige uma referência reflexiva em duas direções entre o símbolo e propriedade, e da metáfora, definida como ato de ensinar “novos truques a uma palavra antiga, a obra de arte cria distinções, reorganiza a experiência. Esse processo estabelece um excedente semântico que escapa a uma análise inferencial estrita. A racionalidade estética, assim compreendida, não se opõe à normatividade, mas a transforma, ampliando o horizonte no qual algo pode contar como razão. Goodman permite radicalizar a tese inferencialista: se Brandom mostra que o significado depende das relações que uma expressão mantém no interior de uma prática normativa, Goodman permite perguntar como os próprios sistemas de referência e classificação nos quais tais relações se estabelecem podem ser transformados pela atividade simbólica.

A partir do que foi discutido até então, torna-se possível deslocar a discussão para o terreno concreto da experiência estética. Se a arte participa das práticas normativas e, ao mesmo tempo, as excede ao reconfigurar o que pode contar como razão, então a análise de uma obra específica deve revelar esse duplo movimento: por um lado, a forma como a obra convoca compromissos inferenciais; por outro, a maneira pela qual ela desestabiliza expectativas, inaugura articulações inéditas e amplia o próprio espaço de razões. É nesse ponto que a reflexão teórica encontra sua prova: na observação de como, diante de uma obra singular, esses mecanismos normativos e transgressivos se efetivam de modo concreto. A seguir,

passo à análise da pintura do quadro “Criança morta” (1944), de Portinari, a fim de mostrar como esses aspectos se manifestam na prática interpretativa.

3.1 A pintura de Candido Portinari: o conteúdo conceitual da obra

A pintura *Criança Morta* (1944) é a segunda obra da série *Retirantes*, de Cândido Portinari, e a mais notável entre as três versões que o artista dedicou a esse tema. Portinari retrata aqui uma das experiências mais dolorosas do Brasil profundo: a vida dos retirantes nordestinos, vítimas da seca e da miséria. O artista conhecia de perto essa realidade, via-os passar diante de sua casa, marcados pela fome, pelo cansaço e pela desesperança. Essa experiência concreta impregna toda a sua produção, e ele próprio afirmava: “a arte é um ato de consciência crítica e sua função é pôr a nu os aspectos negativos da sociedade e ao mesmo tempo apontar para uma possibilidade de futuro, longe de visões esteticistas” (Oliveira, 2013, p. 39).



(Criança morta (Dead Child), 1944 Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari)

A obra combina influências do cubismo e do muralismo mexicano, manifestando-se dentro de uma estética expressionista. O expressionismo, surgido na Alemanha em 1912, rompe com o formalismo clássico e busca exteriorizar o mundo interior do artista frente à realidade social. O traço distorcido, as figuras oníricas e a intensidade emocional não visam à beleza formal, mas à revelação da verdade trágica do humano. A intenção é provocar impacto e despertar consciência.

Em *Criança Morta*, a figura da mãe (ou pai, já que não está muito definido), que segura o corpo do filho remete à Pietà de Michelangelo. Essa correspondência formal e simbólica acentua a dimensão arquetípica da dor materna, universalizando a experiência de sofrimento. Entretanto, Portinari desloca o motivo renascentista para o contexto brasileiro, transformando a mãe nordestina na “Pietà do sertão”: uma imagem da pobreza, da exclusão e da resistência. Como observa Oliveira (2013), a dialética entre vida e morte percorre todo o tema dos retirantes, alternando momentos de grito e de silêncio, nos quais a dor se revela por gestos petrificados e lágrimas imóveis.

Outros elementos da composição reforçam essa leitura. A figura idosa ao fundo, o corpo ressequido dos personagens, a cabaça vazia e o pôr do sol alaranjado compõem um cenário árido, sem vida, onde a cor se torna signo de carência.

A realidade evocada nesta pintura mostra a vida e a morte de vítimas da exploração econômica e social às quais aquela região do país está submetida e que os faz migrar de um lugar a outro pelo sertão em busca de trabalho e melhores condições de vida” (Oliveira, 2013, p. 103).

A dor, contudo, transcende a mera denúncia, ela se converte em forma de consciência social. O conteúdo conceitual da pintura emerge justamente dessa articulação entre expressão e juízo, entre emoção e razão. A imagem não se limita a comover; ela propõe razões pictóricas que nos convocam à reflexão moral e política. Martínez (2019) observa que não se deve mais perguntar “como uma imagem pode aportar razões para algo?”, mas “como um conteúdo conceitual de uma imagem pode aportar razões para algo”. Essa inversão revela que a obra de arte pode participar do jogo de dar e pedir razões, não através da linguagem verbal, mas mediante a configuração visual que mobiliza conceitos, crenças e valores.

A pintura, portanto, oferece premissas e conclusões com as quais o espectador pode se comprometer. Ela comunica um conteúdo e, ao comunicá-lo, transforma-nos. Contudo, permanece a questão: uma análise inferencial é suficiente para compreender plenamente a experiência estética? A resposta, provavelmente, é negativa. A fruição de uma obra como a de Portinari envolve um momento pré-reflexivo, em que o sentir e o compreender se entrelaçam. Há algo na experiência estética que escapa à formalização conceitual, uma dimensão do indizível que resiste à tradução discursiva.

Jean-Paul Sartre, em *Que é Literatura?*, distingue entre os diferentes modos de arte, atribuindo à literatura o trabalho direto com os significados, enquanto a pintura, a música e a poesia pertencem a um regime de comunicação distinto. Nestas, “todos os pensamentos e todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda” (Sartre, 2004, p. 12). A obra de arte não visa persuadir, mas apresentar um mundo, e a experiência estética consiste em responder a esse mundo de modo singular.

Por essa razão, a arte não pode ser reduzida à propaganda ou à mera comunicação de intenções. Sartre ironiza: “O massacre de Guernica, essa obra-prima — alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola?” (Sartre, 2004, p. 12). O que *Guernica* de Picasso comunica não é um discurso político explícito, mas uma verdade sensível e histórica que ultrapassa qualquer enunciado. Algo foi dito ali e que não pode ser dito novamente em palavras.

O mesmo ocorre em *Criança Morta*. Por mais que se busque traduzir seu significado, a obra conserva um excedente inefável, uma força estética que excede o conceito. Ainda assim, há uma dimensão inferencial que não pode ser ignorada é que a pintura mobiliza compromissos normativos, obriga-nos a reconhecer valores e a revisar juízos. Nesse sentido, ela se inscreve no espaço das razões, mas o amplia, pois, nos faz pensar, sentir e agir a partir daquilo que o discurso sozinho não alcança.

Portinari, como Picasso, transforma a arte em forma de pensamento. Ambos denunciam, com diferentes linguagens, a barbárie e a injustiça. Contudo, como bem sugere o inferencialismo, compreender uma obra não é apenas identificar suas referências ou intenções, mas reconhecer o conjunto de compromissos e autorizações que ela convoca em nós. A arte, nesse sentido, é uma prática racional expandida a um campo onde a sensibilidade se torna conceito, e onde o conceito se faz sensível.

Em suma, a pintura *Criança Morta*, de Portinari, pode ser compreendida como ato inferencial pictórico, no qual o artista e o espectador participam de uma mesma rede de razões. Contudo, a experiência estética ultrapassa o conceitual de modo que o quadro não apenas articula significados, entretanto, transcende-os, revelando a tensão essencial entre o discurso racional e o silêncio expressivo da arte. O inferencialismo de Brandom, portanto, ilumina o aspecto normativo e conceitual da obra, sem eliminar sua profundidade estética. A pintura de Portinari é, ao mesmo tempo, argumento e emoção, razão e grito.

Apesar da importância da reconstrução proposta por Martínez, considero que sua interpretação permanece presa a um modelo de racionalidade que, embora ampliado, ainda circunscreve a experiência estética ao interior do espaço de razões tal como já está constituído. Ao enfatizar que elementos não linguísticos podem funcionar como razões e que a obra convoca compromissos inferenciais, Martínez

oferece uma contribuição decisiva, mas que, a meu ver, atinge apenas o limiar do problema. Pois, mesmo reconhecendo a dimensão normativa da experiência estética, uma análise puramente inferencial não dispõe da profundidade necessária para captar aquilo que constitui a obra em sua singularidade sensível e em seu significado enquanto fruição estética. O que está em jogo não é apenas a operação da obra dentro de um arcabouço conceitual, mas sua capacidade de exceder, transbordar e reconfigurar esse arcabouço, produzindo modos de ver, sentir e compreender que não se deixam reduzir a compromissos inferenciais explicitáveis. É justamente nesse excedente, que escapa à modelização inferencial estrita, que localizo o sentido próprio da experiência estética e o limite da posição de Martínez.

À luz dessas considerações, torna-se possível compreender que a contribuição do inferencialismo para a estética é real, mas necessariamente limitada. Ele ilumina a dimensão normativa da experiência, explicita os compromissos implicados na interpretação e reconhece que a obra pode operar como razão. Contudo, a especificidade da arte, sua capacidade de instaurar novos modos de significação, de reconfigurar sistemas simbólicos e de expandir o campo do pensável, excede qualquer abordagem que reduza sua eficácia às estruturas do espaço de razões. A fruição estética, nesse ponto, revela sua força própria: ela não apenas exige inferências, mas transforma o horizonte no qual essas inferências se tornam possíveis. Se o inferencialismo permite compreender a racionalidade da arte, é somente ao reconhecer que a arte, por sua vez, intervém criativamente sobre a própria racionalidade. É nesse movimento recíproco, em que a obra participa das práticas normativas ao mesmo tempo em que as transborda, que se encontra o núcleo da tese aqui defendida é o motivo pelo qual a posição de Martínez, embora fecunda, permanece insuficiente.

Considerações finais

A reflexão aqui desenvolvida procurou demonstrar que o inferencialismo de Robert Brandom oferece um instrumental teórico para repensar o estatuto da arte e, em particular, o modo como a experiência estética pode ser compreendida como forma de atividade racional e normativa. Ao situar o significado no interior das práticas sociais de dar e pedir razões, Brandom reconstrói a noção de racionalidade como espaço público de compromissos e justificações. Essa concepção permite estender a análise da linguagem à arte, entendendo-a não como simples representação do mundo, mas como forma expressiva de participação no espaço das razões.

A partir dessa perspectiva, a obra de arte não é um espelho da realidade, mas um ato conceitual, ainda que não linguístico, por meio do qual o artista manifesta juízos e propõe razões visuais, éticas e políticas. O sentido da obra não se reduz à intenção do criador, tampouco à resposta subjetiva do

espectador, mas se constitui na interação inferencial que emerge entre ambos, uma rede de compromissos partilhados no horizonte social. Assim, o inferencialismo permite conceber a arte como prática racional ampliada, na qual a normatividade e a sensibilidade se entrelaçam.

A análise da pintura *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, exemplifica essa possibilidade. A obra exprime uma racionalidade estética que não é discursiva, mas igualmente normativa. Ela interpela, convoca e exige resposta. O espectador é convidado a reconhecer as razões pictóricas que emergem da cena e as razões éticas e políticas que dizem respeito à dignidade humana e à injustiça social. Nesse sentido, a arte de Portinari revela que o ato estético pode ser também um ato de razão, uma forma de resistência simbólica e crítica.

No entanto, a aproximação entre inferencialismo e estética tem seus limites. Embora a teoria de Brandom possibilite compreender o aspecto conceitual da arte, a experiência estética conserva um elemento de indizibilidade que ultrapassa o domínio do conceitual. A obra de arte não apenas comunica razões, ela produz um excesso de sentido, um impacto sensível que não se traduz inteiramente em linguagem. É nesse ponto que o discurso filosófico deve reconhecer a diferença entre o racional e o poético, entre o argumento e a imagem.

Sendo assim, é possível concluir que o inferencialismo fornece uma chave de leitura valiosa para entender a arte como prática dotada de conteúdo conceitual e normativo, sem reduzir sua singularidade estética. A pintura de Portinari, ao articular forma e crítica, emoção e conceito, ilustra a possibilidade de uma racionalidade estética encarnada, um pensamento que se faz visível na matéria pictórica. A arte, nesse sentido, é não apenas representação ou expressão, mas razão sensível, lugar onde o humano pensa, sente e se reconhece através da imagem.

Referências

ALMEIDA, Aires. Definição de Arte. In: BRANQUINHO, João; SANTOS, Ricardo (Ed.). *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*. Edição de 2014. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: At The Clarendon Press, 1962.

BRANDOM, Robert B. *Articulating reasons: an introduction to inferentialism*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2000.

BRANDOM, Robert B. *Reason in Philosophy: Animating Ideas*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

BRANDOM, Robert B. Articulando razões: uma introdução ao inferencialismo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

DAVIDSON, Donald. "Actions, Reasons, and Causes." *The Journal of Philosophy*, vol. 60, no. 23, 1963, pp. 685–700. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2023177>. Acesso em 12/ 2025.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis; New York; Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1968.

HEGEL, F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. 2ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

MAROLDI, Marcelo Masson. Um estudo sobre o racionalismo inferencialista. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-30062014-121849/pt-br.php> . Acesso em: 3 jul. 2019.

MARTÍNEZ, Sambade, M. Razonamiento y contenido conceptual en el papel de la obra de arte: un análisis de las nociones de representación, expresión e inferencia. *Pensamiento al margen*, 11 Mai 2019, núm. N° especial 55 C.F.J., p. 251-269. Disponível em <https://upcommons.upc.edu/entities/publication/29ea9ee8-2466-4054-8261-b2e4aad65452>

OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de. Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013. Disponível em: http://www.bdt.d.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=673. Acesso em: 2 jul. 2019.

RUI, Matheus de Lima. Raciocínio prático e objetividade em Robert Brandom. *Intuito*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 81–93, jul. 2017. DOI: 10.15448/1983-4012.2017.1.25647. Acesso em: 17 jun. 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SELLARS, W. (1997). *Empiricism and the Philosophy of Mind*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=X6MMZSCiVR8C&pg=PA57&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=1#v=snippet&q=affair&f=false Acesso em 16/10/2025.

Recebido em: 18/06/2026

Aceito em: 18/08/2026