



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ALEXANDRE BARREIROS DE CARVALHO FONSECA

**SOBRE O CONCEITO DE OBRA DE ARTE EM
ARTHUR DANTO**

Salvador
2019

ALEXANDRE BARREIROS DE CARVALHO FONSECA

**SOBRE O CONCEITO DE OBRA DE ARTE EM
ARTHUR DANTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Faustino de Assis Saes

Salvador
2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer e dedicar esta dissertação à minha família, em especial, à minha mãe, Ana Barreiros de Carvalho, que sempre me apoiou e me incentivou nessa difícil empreitada.

Agradeço, especialmente, à professora Dr^a. Sílvia Faustino de Assis Saes, minha orientadora, cujo conhecimento ampliou os horizontes desta pesquisa e cuja dedicação e apurada técnica na orientação me fizeram concluir a presente dissertação.

Agradeço à professora Dr^a. Rosa Gabriela de Castro Gonçalves e ao professor Dr. Rafael Lopes Azize pelas orientações prestadas no exame de qualificação e os devidos apontamentos que me fizeram ter uma nova visão relacionada à pesquisa desenvolvida na presente dissertação.

Deixo meus sinceros agradecimentos aos meus amigos, em especial Vinícius Barreto Souza, que me ajudaram nesta árdua tarefa e em todos os momentos difíceis. Cada um deles se tornou, à sua maneira, inesquecível. Com a incondicional amizade, todos contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos caros colegas do grupo de pesquisa, principalmente a Alba Poliana de Souza Araújo que me ajudou em diversos momentos da presente dissertação sanando algumas das minhas dúvidas e me concedendo confiança e força para continuar a pesquisa desenvolvida.

Compreender o que é, esta é a tarefa da Filosofia, pois o que é, é a razão.

George Wilhelm Friedrich Hegel

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal investigar o conceito de obra de arte proposto por Arthur Coleman Danto com a finalidade de verificar a sua capacidade de diferenciar as meras coisas das obras de arte. Como se sabe, Danto desenvolve suas reflexões sobre a arte contemporânea sob o impacto que lhe causaram as produções de alguns artistas da *pop art* norte-americana. Este trabalho pretende investigar a concepção de obra de arte proposta por Danto, tendo em vista as sucessivas formulações de suas teorias e algumas críticas que lhe foram feitas. Embora a abordagem filosófica de Danto sobre a arte supere a tarefa de definição, limitarei o escopo desta pesquisa à definição de seu conceito de obra de arte e a algumas noções que ele apresentou e que, de alguma forma, tornaram-se bem conhecidas na discussão contemporânea da diferença entre “obras de arte” e “meras coisas reais”.

Palavras-chave: conceito; obra de arte; meras coisas.

ABSTRACT

The present dissertation has as main objective to investigate the concept of work of art proposed by Arthur Coleman Danto with the purpose of verifying its capacity to differentiate the mere things of works of art. The research will analyze, in parts, each one of the constituent elements of the concept of work of art presented by Danto and its consequent applications with the objective of differentiating works of art from mere things. As is known, Danto develops his reflections on contemporary art under the impact of the productions of some American pop art artists. This work intends to investigate the conception of work of art proposed by Danto, in view of the successive formulations of his theories and some criticisms that were made to him. Although Danto's philosophical approach to art overcomes the task of definition, I will limit the scope of this research to the definition of his concept of art and to some notions he has presented and which have somehow become well known in the contemporary discussion of difference between "works of art" and "mere real things".

Key-words: concept; work of art; mere things.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2. O MUNDO DA ARTE E A DISTINÇÃO ENTRE MERAS COISAS E OBRAS DE ARTE	9
2.1. CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS ACERCA DO PROBLEMA DOS INDISCERNÍVEIS	12
2.2. O MUNDO DA ARTE E A TEORIA INSTITUCIONAL.....	19
2.3. O MUNDO DA ARTE E A MATRIZ DE ESTILOS	26
3. INTENÇÃO, IMITAÇÃO, ESTILO, RETÓRICA E METÁFORA NO PROBLEMA DOS INDISCERNÍVEIS	33
3.1. A INTENÇÃO COMO FUNDADOR DO ASSUNTO DA OBRA DE ARTE ...	33
3.2. A IMITAÇÃO NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO E O SEU CARÁTER METODOLÓGICO	44
3.3. RELAÇÃO ENTRE EXPRESSÃO E OBRA DE ARTE.....	50
3.4. RELAÇÃO ENTRE ESTILO E OBRA DE ARTE ENTRE PLATÃO E DANTO	53
3.5. A METÁFORA NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO	57
4. INTERPRETAÇÃO, HISTÓRIA, BELEZA E MORAL NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO	61
4.1. RELAÇÃO ENTRE INTERPRETAÇÃO E OBRA DE ARTE EM DANTO.....	61
4.2. TENSÃO ENTRE ESSENCIALISMO E HISTORICISMO	72
4.3. O LUGAR DA BELEZA E DA MORAL NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO	84
5. CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo principal investigar o conceito de obra de arte proposto por Arthur Coleman Danto com a finalidade de verificar a sua capacidade de diferenciar as meras coisas das obras de arte. Como se sabe, Danto desenvolve suas reflexões sobre a arte contemporânea sob o impacto que lhe causaram as produções de alguns artistas da pop art norte-americana. É a partir desta perspectiva que este trabalho investigará a concepção de obra de arte proposta por Danto, tendo em vista as sucessivas formulações de suas teorias diante de algumas críticas que lhe foram feitas. Embora a abordagem filosófica de Danto sobre a arte supere a tarefa de definição, limitei o escopo desta pesquisa à definição de seu conceito de obra de arte e a algumas noções que ele apresentou e que, de alguma forma, tornaram-se bem conhecidas na discussão contemporânea da diferença entre “obras de arte” e “meras coisas reais”.

Em seus escritos, Danto tentou fornecer uma definição completa de arte em termos de condições necessárias e suficientes. Nesse sentido, ele formula o problema da definição da arte em termos do experimento de contrapartes indiscerníveis, que consiste em apresentar conjuntos de objetos perceptivelmente iguais que pertencem a diferentes categorias ontológicas, ou seja, enquanto umas são obras de arte, outros são meros objetos ou representações. Desse experimento, observa-se que nenhuma característica perceptual pode ser invocada como um critério para distinguir entre arte e não-arte. Assim, esse recurso é responsável pelo tipo de resposta que Danto oferece em consonância com outros filósofos posteriores que o acompanharam: se obras de arte não podem ser definidas por predicados simples, denotando propriedades perceptivas ou estéticas, então vale a pena desenvolver a investigação de que a arte pode ser definida em termos relacionais. Portanto, primeiro: a arte tem um caráter representacional; e segundo: ela se distingue dos outros tipos de representação pela maneira como o conteúdo é transmitido.

Esse caráter representacional da obra de arte é apresentado por Danto no seu ensaio “O mundo da arte”, de 1964, como uma atmosfera de teorias artísticas que nos permitiria identificar uma obra de arte. Nesse sentido, Danto (2007b, p. 94) reconhece que “aquilo que distingue uma caixa de cera Brillo de uma obra de arte que consiste numa Caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que eleva ao mundo da arte e a impede de se reduzir ao objeto real que é (num sentido de é diferente do da identificação artística)”. Assim, um mundo artístico é constituído principalmente por teorias artísticas que, por sua vez, fornecem critérios distintos para diferenciar a arte da não-arte. No entanto, essa definição de mundo da arte sofre diversas

críticas, acarretando na modificação do conceito por parte do próprio autor, em 1992, que passa a entender o mundo da arte como aquele que ordena historicamente as obras de arte e que é emancipado por teorias que também são ordenadas historicamente, não se confundindo com a totalidade dos sistemas de arte pelos seus críticos. Nesses termos, Danto consolida o primeiro elemento representacional do conceito de obra de arte que é o mundo da arte.

É a partir da verificação da insuficiência do conceito de mundo da arte para diferenciar os meros objetos comuns das obras de arte que Danto estabelece o seu segundo elemento – agora relacionado ao conteúdo – que discorre acerca da intenção do artista para a determinação do assunto da obra de arte, que teve sua origem nos livros, *Analytical Philosophy of Action* (1968), *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968) e *As Ideias de Sartre* (1993). Para analisar este elemento, Danto iniciou a sua investigação acerca da noção de sujeito que faz a obra de arte, ou seja, o artista e, posteriormente, passou a analisar a originalidade do ato intencional para poder, através desta relação, verificar a autenticidade da obra de arte e a sua diferença em relação aos objetos comuns, fornecendo as regras de interpretação e estabelecendo as diretrizes que irão originar o livro *A Transfiguração do Lugar Comum* (2005).

A partir da ideia de intencionalidade, Danto reconhece a possibilidade de o artista conceder, através da sua intenção, um assunto/ideia a um determinado objeto que o faça transfigurar do lugar comum para o mundo da arte, deixando de ser mero objeto para se tornar obra de arte. Contudo, muito embora o assunto seja o mais importante dos elementos do critério estético reconhecido por Danto para que um objeto transfigure do lugar comum para o mundo da arte, observa-se que esse não é o único elemento capaz de fazê-lo transfigurar, restando necessário o aprofundamento na pesquisa com a finalidade de poder responder à questão da diferença entre as meras coisas e as obras de arte.

Diante deste contexto, Danto retoma a sua análise acerca do critério representacional da obra de arte e aprofunda a sua investigação através do estudo acerca da estrutura da imitação com a finalidade de verificar se essa é parte do conceito de obra de arte ou não. A conclusão de Danto é que embora este elemento possa se apresentar limitado, frente ao ponto de vista do problema dos critérios de recepção crítica da obra de arte, ele poderá constituir um instrumento pertinente na investigação acerca da diferença entre as obras de arte e as meras coisas, vez que coloca em jogo o caráter ontológico e axiológico relacional e relativo da obra de arte. Portanto, a importância da imitação na teoria de Danto se apresenta no método de duplicação hipotética que buscará revelar as propriedades específicas que fazem parte do conceito de obra de arte. Para Danto, essas particularidades das obras de arte são: (i) retórica; (ii) estilo; (iii) metáfora e

(iv) interpretação que se apresentam como necessárias para diferenciar os objetos artísticos dos outros veículos de comunicação através da perspectiva representacional.

Ao concluir pela diferenciação dos objetos comuns das obras de arte em razão do conteúdo e da representação, Danto reconhece a necessidade de um critério ambivalente que promovesse a integração do conteúdo e da representação através de uma nova grande narrativa que fosse capaz de conceder à arte autoconsciência. É quando ele recorda o seu encontro com as *Caixas Brillo* de Warhol que suscita o problema dos indiscerníveis e, por conseguinte, funda a nova narrativa da arte que a coloca em plena consciência de si. É neste momento que a arte passa a ser conceitual ao reconhecer que as caixas brillo das prateleiras dos mercados são diferentes das *Caixas Brillo* de Warhol, pois essas carregam consigo o conceito artístico que foi intencionalmente concedido por um artista com caráter essencialmente histórico. Assim, Danto propõe uma definição libertadora da arte em que qualquer coisa pode ser arte, mas nem tudo é arte.

Portanto, a conclusão a que se chega é a de que Danto consegue formular um conceito capaz de distinguir as meras coisas das obras de arte nos seguintes termos: algo é uma obra de arte se e somente se (i) tem um assunto; (ii) que é projetado por alguma atitude intencional ou ponto de vista (tem um estilo, maneira ou moda); (iii) por meio de expressões retóricas (geralmente metafóricas); e (iv) onde a obra em questão e suas interpretações exigem um contexto histórico da arte fazendo transfigurar o objeto comum para o mundo da arte. É através desse conceito que as obras de arte podem ser distinguidas dos meros objetos, salvaguardando, assim, a arte e a filosofia da arte.

2. O MUNDO DA ARTE E A DISTINÇÃO ENTRE MERAS COISAS E OBRAS DE ARTE

2.1 CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS ACERCA DO PROBLEMA DOS INDISCERNÍVEIS

Ao iniciar a sua investigação acerca da diferença entre a obra de arte e as meras coisas, Danto se depara com uma primeira necessidade, qual seja: a de contrastar a teoria tradicional da imitação proposta por Platão com as obras de arte contemporâneas que surgem do novo meio de criação artística decorrente da revolução tecnológica.¹ No caso, Danto (2007b, p. 81) verificou que a teoria mimética da arte se apresentou, por um lado, “[...] extremamente convincente, capaz de explicar muitos fenômenos relacionados com a produção e a avaliação das obras de arte”, mas, por outro lado, revelou-se inadequado para conceituar as obras de arte da vanguarda e aquelas obras de arte decorrentes da fotografia e da filmagem. Isso ocorreu porque as obras de arte da vanguarda “[...] não são, pois, imitações, mas novas entidades” (DANTO, 2007b, p. 84), o que não era concebível pela teoria tradicional da imitação que considerava estas obras de arte como meros objetos. O principal exemplo apresentado por Danto para justificar a sua afirmação acerca desta insuficiência da teoria da imitação e para conceituar as obras de arte foi a *Brillo Box* de Andy Warhol. Enquanto, para a teoria tradicional, a *Brillo Box* não era reconhecida como obra de arte, uma vez que a sua produção e a sua avaliação não se revelaram através de valores estritamente estéticos, para Danto, a *Brillo Box* foi uma das obras de arte mais importantes da contemporaneidade, uma vez que ela expôs a questão acerca da diferenciação entre obra de arte e mero objeto.

Figura 1 – Brillo Boxes²



Fonte: Archer (2012, p. 9).

¹ Apenas a título de esclarecimento, o novo meio de criação artística aludida por Danto no ensaio “o mundo da arte” decorrente da revolução tecnológica é a fotografia.

² Para Danto, a *Brillo Box* foi motivo de uma profunda descontinuidade na história da arte ao eliminar a concepção usual artística de caráter mimético em que muitos filósofos julgavam pertencer à essência da arte.

Essa se tornou a característica da maneira de Danto enfrentar o problema da definição da arte através da experiência de contrapartes indiscerníveis. Embora possa ser usado para diferentes propósitos, sempre nos apresenta o caso de dois ou mais objetos perceptivelmente indiscerníveis que, no entanto, pertencem a diferentes categorias ontológicas. Por exemplo, em *A transfiguração do lugar comum*, Danto (2005a) apresenta um conjunto de quadrados vermelhos dos quais alguns são obras de arte, enquanto outros são meros objetos. Segundo Danto (2005a), a possibilidade desses casos envolve que a arte não pode ser simplesmente identificada pela inspeção perceptual; precisamos de uma teoria sobre arte, um conjunto de condições que as obras de arte satisfaçam, a fim de diferenciar a arte da não-arte. Portanto, a natureza da arte deve ser explicada em termos filosóficos. Que a questão da arte precisa ser respondida filosoficamente pode não estar em desacordo com o senso comum; afinal de contas, a prática da arte tem sido acompanhada ao longo de toda a sua história por reflexões teóricas sobre sua natureza, papel e valor. No entanto, essa arte não pode, em princípio, ser identificada por pura inspeção perceptual, tornou-se uma afirmação mais controversa e tem sido objeto de críticas por aqueles que também se opuseram à experiência do indiscernível como um método adequado para lidar com o problema da definição da arte.

O que Danto (2005a) vislumbra é que, se as condições do experimento são aceitas, a arte não pode ser definida apenas em termos perceptuais; pois é concebível encontrar objetos que são perceptivelmente indistinguíveis de obras de arte, mas que não possuem características artísticas.

Verificando este momento de crise vivenciado pela arte contemporânea, Danto (2007) buscou promover uma revolução na estrutura conceitual tradicional da arte e propôs uma nova concepção analítica que teve como finalidade pôr fim à questão: o que é arte? Para responder a esta pergunta, Danto (2007) reconheceu a existência de dois critérios que formariam a ontologia da obra de arte, sendo um critério estritamente estético e outro metodológico. O critério estético se originou da necessidade de resolução do problema colocado pela arte contemporânea, qual seja, o que é arte? É a partir dessa imposição que a produção contemporânea da arte (sobretudo da arte *pop*) buscou defini-la enquanto arte, tendo como o seu fundamento uma diferenciação explícita da relação entre obra de arte e objetos comuns. É o que se observa das obras de Duchamp e de Warhol, que se situam na fronteira entre a arte e as meras coisas e apresentam a questão acerca da definição da obra de arte. Já o critério metodológico se estabelece no confronto entre os predicados específicos da obra de arte e os das meras coisas que constituem seus equivalentes perceptivos, sem, no entanto, partilharem os mesmos predicados. Isso ocorre

porque algumas obras de arte contemporâneas tornam necessárias as determinações de critérios de distinção entre pares de realidades aparentemente indiscerníveis, mas que, na verdade, são ontologicamente distintos.

À vista disso, o presente capítulo objetiva expor o primeiro conceito fundamental da concepção de Danto sobre as obras de arte contemporânea que tem como finalidade responder à questão acerca da diferença entre obra de arte e meras coisas seguindo a ordem cronológica de publicação dos textos com a exposição dos seus temas e problemas (que se tornaram clássicos na linha da filosofia da arte contemporânea de feição analítica).

O primeiro conceito relacionado à diferença entre obra de arte e meras coisas aludido por Danto se apresenta no seu primeiro ensaio, “O mundo da arte”, publicado em 1964. Nesse texto, Danto procura refletir acerca dos critérios estético e metodológico das obras de arte, sob uma investigação preliminar acerca do “é” da obra de arte que não se apresenta como um “é” da identidade das meras coisas, nem mesmo como um “é” da predicação, com a finalidade de diferenciar a *Brillo Box* de Warhol e a *Brillo Box* das prateleiras dos mercados. No caso, este “é” que diferencia a obra de arte das meras coisas é especial, pois ele “[...] é uma condição necessária para que algo seja uma obra de arte que alguma parte ou propriedade sua seja designável pelo sujeito de uma frase que empregue este ‘é’ especial”. (DANTO, 2007b, p. 88) Nesse passo, o “é” especial concede um caráter estético mítico e marginal à obra de arte que se diferencia da mera coisa ao mesmo tempo que confere um caráter metodológico que não se revela como um predicado qualitativo, mas como um predicado relacional, pois “[...] para sabermos o que é essencial à arte, não podemos olhar apenas para obras de arte, mas também para o que não é arte, e investigar o que ampara essa delimitação”. (PAZETTO, 2014, p. 15) Será através da necessidade desta delimitação que Danto irá apresentar o primeiro elemento que ele considera capaz de distinguir os meros objetos das obras de arte que é o mundo da arte.

A primeira versão do conceito de mundo da arte apresentada por Danto no seu escrito de 1964 era a de que o mundo da arte significava uma atmosfera de teorias artísticas que nos permitiria identificar uma obra de arte. Nesse sentido, Danto (2007b, p. 94) afirma que “[...] aquilo que distingue uma caixa de cera Brillo de uma obra de arte que consiste numa Caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que eleva ao mundo da arte e a impede de se reduzir ao objeto real que é (num sentido de é diferente do da identificação artística)”. Assim, um mundo artístico é constituído principalmente por teorias artísticas que, por sua vez, fornecem critérios distintos para diferenciar a arte da não-arte. Com efeito, pode-se dizer que a Capela Sistina é arte porque Michelangelo viveu e trabalhou dentro de um mundo da arte, onde o

trabalho em questão poderia ser considerado como um exemplo putativo de arte, devido à teoria da arte específica que caracterizou o mundo da arte na época.

De acordo com a caracterização de Danto em “O mundo da arte” (2007), o conceito de mundo da arte desempenha um papel ontológico, uma vez que as obras de arte só podem existir a partir de uma atmosfera de teorias artísticas. Um mundo artístico é o quadro teórico no qual as obras de arte podem ser trazidas à existência. Assim, como restou analisado, o ambiente teórico dentro do qual um trabalho é feito fornece a ferramenta para separar a arte da não-arte. Assim, sem um mundo artístico, a arte não poderia ter sido possível, e não poderíamos identificar algo como arte sem colocar o objeto dentro de um mundo da arte adequado.

O que se verifica é que Danto (2007b) propõe uma duplicação hipotética representativa do objeto em análise sendo a sua identificação definida não tanto pela análise imediata do objeto ou da realidade³, mas antes pela análise da teoria corporificada que diferencia um objeto comum de uma obra de arte e a concede dupla cidadania, uma vez que “[...] o mundo da arte tem com o mundo externo uma relação muito parecida com a que existe entre a Cidade de Deus e a Cidade Terrena. Certos objetos, tais como certos indivíduos, se beneficiam de dupla cidadania, e no entanto, apesar da TR, continua a existir um contraste fundamental entre as obras e arte e os objetos reais”. (DANTO, 2007b, p.95)

Depois dele, um mundo artístico é constituído principalmente por teorias artísticas que, por sua vez, fornecem critérios distintos para diferenciar a arte da não-arte. Assim, a Capela Sistina é arte porque Michelangelo viveu e trabalhou dentro de um mundo da arte, onde o trabalho em questão poderia ser considerado como um exemplo putativo de arte, devido à teoria da arte específica que caracterizou o mundo da arte na época.

Em paralelo ao conceito de identificação artística e de mundo da arte, Danto apresenta o conceito de predicado artístico apontando para um recurso que normalmente pertence a obras de arte. Isso ocorre quando, por exemplo, dizemos que uma peça musical é expressiva ou que uma pintura é cubista. Ao contrário do “é” usado em identificações artísticas, o “é” especial não é utilizado no caso de predicados artísticos. Quando um predicado artístico é aplicado a uma obra de arte, ele simplesmente identifica uma propriedade inerente à obra de arte. Ressalte-se, ainda, que esses predicados não se aplicam aos meros objetos, mas às obras de arte constituídas através do seu conteúdo que se apresenta intimamente relacionado à relação de

³ No ensaio “O mundo da arte”, Danto reconhece a existência de uma Teoria da Realidade (TR) que trata a realidade como algo universal e pré-existente em que as pessoas e as culturas podem criar camadas de representações.

uma obra com um período, estilo, tradição artística etc. Dessa forma, não faz sentido aplicar predicados estéticos a coisas ou objetos que não foram feitos sob uma dada concepção de arte.

Além da mencionada característica de concessão de dupla cidadania ao objeto decorrente da atribuição do “é” especial e dos predicados estéticos, Danto acrescenta mais um critério metodológico ao mundo da arte, que é o da matriz de estilos. Analisando a matriz de estilos apresentada por Danto na quarta parte do ensaio “O mundo da arte”, Cristiane Silveira (2014, p. 65) afirma que a matriz de estilos nada mais é do que uma “[...] grade em que se posicionam as obras de arte de acordo com aquilo que denomina predicados artisticamente relevantes, i.e., predicados relevantes à classe das obras de arte, como, por exemplo, ‘é expressionista’ ou ‘é representacional’”. Nessa estrutura apresentada por Danto, os predicados e seus opostos estão dispostos no mundo da arte com a finalidade de descrever toda e qualquer obra de arte. Assim, todas as obras de arte devem fazer parte dessa estrutura, podendo ser adicionados novos predicados nos seguintes termos:

Suponhamos que F e não-F são um par de opostos de tais predicados. Ora, pode acontecer que, ao longo de um certo período de tempo, todas as obras de arte sejam não-F. Todavia, dado que nada até então fora uma obra de arte e F, é possível que nunca tenha ocorrido a quem quer que fosse que não-F era um predicado artisticamente relevante. A não-F-dade das obras de arte até um dado momento podiam ser G, sem nunca ter ocorrido a ninguém que uma coisa podia ser uma obra de arte e não-G; na verdade, podia mesmo pensar-se que G era um traço definidor das obras de arte, quando, de fato, é possível que uma coisa tivesse de ser uma obra de arte antes de G lhe ser atribuível com sentido – caso em que não-G também podia ser predicável das obras de arte, e em que G podia não ser um traço definidor desta classe. (DANTO, 2007b, p. 96-97).

Assim, quando uma inovação artística nos introduz a uma nova propriedade artística, a matriz ganha uma coluna para mostrar a possibilidade de sua presença ou ausência. Cumpre ressaltar que os predicados são opostos e não contraditórios porque, presumivelmente, eles se aplicam apenas a certos objetos. Pode-se dizer que algumas pinturas podem ser representacionais ou não, sendo que o que nos interessa são as possíveis combinações de propriedades artísticas, de modo que cada nova coluna dobra as linhas na matriz. Danto (2007b) apontou que um par de predicados artísticos, como “cubista” e “não-cubista”, pertencem ao que ele chama de predicados opostos; os opostos distinguem-se dos contrários porque os primeiros só se aplicam a uma faixa especificada de objetos, enquanto os segundos se aplicam indiscriminadamente: “Em primeiro lugar, um objeto tem de ser de uma certa espécie antes de lhe ser aplicável um ou outro de um par de opostos, e em seguida, no máximo e pelo menos um tem de lhe ser aplicável”. (DANTO, 2007b, p. 96-97) A título de exemplificação, poderíamos

dizer que se tudo o que sabemos de pinturas é que elas podem ser maneiristas (ou não) e clássicas (ou não), a matriz se parece com isso:

Tabela 1 – Matriz de Estilos: Propriedades Maneiristas e Clássicas

MANEIRISTAS	CLÁSSICAS
P	P
P	~P
~P	P
~P	~P

Fonte: elaborado pelo autor.

Se acrescentarmos mais uma característica às pinturas como renascentistas a matriz se expande da seguinte forma:

Tabela 2 – Matriz de Estilos: Propriedades Maneiristas, Clássicas e Renascentistas

MANEIRISTAS	CLÁSSICAS	RENASCENTISTAS
P	P	P
P	P	~P
P	~P	P
P	~P	~P
~P	P	P
~P	P	~P
~P	~P	P
~P	~P	~P

Fonte: elaborado pelo autor.

Para Danto (2007b), esta teoria da matriz nos permite mapear os estilos disponíveis para os artistas em um determinado momento da história da arte e localizar qualquer estilo de pintura entre as propriedades disponíveis. Com efeito, Danto busca interpretar essa concepção da matriz de estilos de várias maneiras diferentes, cada uma modelando ideias diferentes sobre o mundo da arte e sua história. A principal diferença entre essas interpretações está na maneira como devemos entender o significado de adicionar uma coluna. Em termos gerais, uma nova coluna modela a criação de um novo par de propriedades, bem como modela a descoberta de um novo par, de forma que “Um objeto deve ser o primeiro de um certo tipo antes que um par de opostos

se aplique a ele e, no máximo, um dos opostos deve aplicar-se a ele”. (DANTO, 2007b, p. 96-97)

Podemos dizer que com o advento da abstração artística (e não antes), é possível pensar em algumas pinturas como estando em um estilo representacional, de modo que a matriz de estilos ganha uma nova coluna e duplica suas linhas. Mas, uma vez que cada linha (ocupada) representa um estilo possível e cada linha inclui a representacionalidade ou não, torna-se sensato dizer do quadro *Mona Lisa* como possuindo estilo representacional. O problema surge quando consideramos o estado das coisas antes do advento da abstração. O quadro *Mona Lisa* era então estilisticamente representativo, embora ninguém tivesse dito isso, a representatividade estava implícita em ser uma pintura artística em primeiro lugar? Nesse momento da história da arte, talvez seja melhor pensar que o quadro *Mona Lisa* não era nem representacional nem seu oposto. Mas então quando se tornou representacional? Um relato completo do estilo do quadro *Mona Lisa* no século XVI não exigiria referência à representacionalidade da maneira como ela faz após o reconhecimento da teoria representacional. Mas certamente não se tornou representativo no advento da abstração. A representacionalidade não é uma relação sobre pinturas e pinturas futuras. Como tal, a criação de uma pintura abstrata não deve ter qualquer relação com a representatividade do quadro *Mona Lisa*.

Assim, a interpretação pode parecer, então, um pouco mais sensata no momento posterior ao reconhecimento da representacionalidade. Teria sido absurdo no século XVI chamar de “representacional” o estilo do quadro *Mona Lisa* não porque não fosse representacional, mas porque na época não tínhamos razão para pensar em representacionalidade dessa maneira. Por conseguinte, Danto reconhece que devemos adicionar uma nova coluna quando aprendemos sobre um estilo que está se escondendo (à primeira vista), não quando surge um novo estilo.

O que se vislumbra é que a matriz de estilos modela um processo puramente epistêmico. Quando aprendemos um novo estilo, adicionamos uma nova coluna que estava omissa durante todo o tempo em que a história da arte não a reconhecia. Com efeito, Danto (2007b) busca formular uma matriz de estilos que tem como finalidade analisar as propriedades componentes das teorias artísticas e a sua aplicabilidade nas obras de arte. Para melhor elucidar a aplicação da matriz de estilos no pensamento artístico, pode-se dizer que o predicado “é imitação” para o sujeito da obra de arte, abre espaço para o seu oposto “não é imitação”. Por conseguinte, investigando-se analiticamente os predicados apresentados e os movimentos artísticos da história da arte – principalmente o movimento do pós-impressionismo – conclui-se que o predicado “não é imitação” representa a veracidade dos elementos constituintes do mundo da

arte. Portanto, Danto conclui o seu ensaio atribuindo ao mundo da arte um critério estético e dois critérios metodológicos em que para que um objeto seja arte, ele deve pelo menos ter aplicada uma identificação artística e um predicado artístico. O primeiro fornece o caráter representacional da arte; torna possível que uma pintura retrate seu assunto, uma obra literária conta uma história e uma peça musical transmite seu conteúdo. Os predicados artísticos, por outro lado, fornecem o tipo de características relevantes para a caracterização de uma obra de arte, dado o mundo da arte sob o qual a obra em questão foi feita; assim, tanto o tipo de identificações artísticas quanto a gama de predicados artísticos que podem ser aplicados a uma obra de arte específica, tendo a sua interpretação desenvolvida dentro dos limites do mundo da arte.

2.2 O MUNDO DA ARTE E A TEORIA INSTITUCIONAL

Após a publicação do ensaio, “O mundo da arte” (1964), e antes da publicação do livro *A transfiguração do lugar comum* (1981), George Dickie promoveu uma interpretação do mencionado texto e, argumentando que estava dando continuidade ao pensamento de Danto, fundou a teoria institucional que considerava o mundo da arte como a totalidade do mundo artístico e a obra de arte como um artefato que, ao ser reconhecido por uma sociedade como candidato a apreciação de arte se tornaria uma obra de arte. Nesta passagem, Dickie (1969, p. 254, tradução nossa) argumenta que:

a atmosfera da qual fala Danto é ilusória, mas tem um conteúdo substancial. Talvez esse conteúdo possa ser capturado em uma definição. Em primeiro lugar, enunciarei a definição e depois continuarei defendendo-a. Uma obra de arte, no sentido descritivo, é (I) um artefato (II) sobre o qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade conferiu o status de candidato a apreciação.⁴

Nesta definição, Dickie estabelece que o “é” que modifica o objeto comum, tornando-o obra de arte precisa ser um artefato, ou seja, precisa ser um elemento que reflita e promova a conservação da teoria em que uma instituição social atribuiria o caráter de arte ao objeto. Logo, Dickie considerava que a obra de arte seria um artefato sobre o qual alguém, agindo em nome do mundo da arte, conferiu o *status* de candidato à apreciação. Seu objetivo “é, portanto, uma tentativa de acomodar os novos fatos do mundo da arte pós-duchampiano, mas, assim como

⁴ No original: “the atmosphere of which Danto speaks is elusive, but it has a substantial content. Perhaps this content can be captured in a definition. I shall first state the definition and then go on to defend it. A work of art is the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of a candidate for appreciation.”

Danto, ele quer que a sua teoria acomode também os velhos fatos, servindo como uma teoria da arte em geral, ou da arte em qualquer um dos seus momentos históricos”. (RAMME, 2011, p. 96)

A mesma interpretação concedida por Dickie ao ensaio “O mundo da arte” em relação à resposta à questão acerca da diferenciação entre obra de arte e objeto comum é vislumbrada por Jerrold Levinson (2004, p. 35, tradução nossa) em seu artigo “Defining art historically”, quando ele afirmou que

[...] no entanto, a questão foi levantada nos últimos anos e recebeu um novo tipo de resposta: a teoria institucional da arte, esboçada por Arthur Danto, proposta explicitamente por George Dickie. Em suma, a teoria é que as obras de arte são obras de arte porque ocupam um determinado lugar, que devem ser dadas, em uma determinada instituição, a da arte.⁵

Em resposta as estas interpretações, Danto, no seu livro *A transfiguração do lugar comum*, sustentou que não apresentou diretrizes para a formulação da teoria institucional e que Dickie negligenciou o problema das qualidades constitutivas de uma obra de arte que a fazem alcançar essa condição, restando inadmissível acolher a tese desenvolvida pela teoria institucional. É a partir desta interpretação equivocada do mundo da arte promovida por Dickie que Danto introduz ao “é” da obra de arte a função de transfiguração e argumenta que, para ser obra de arte, um objeto deve ocupar uma posição no mundo da arte que o diferencie das meras coisas independentemente de um mero juízo de conveniência do espectador.

Esse termo “transfiguração” se origina de uma expressão religiosa aludida no Novo Testamento, mais precisamente em *Matheus 17: 1-9*, na ocasião em que Jesus e seus três apóstolos vão a um monte (conhecido como Monte da Transfiguração) e lá, Jesus brilha perante os seus discípulos. Em seguida, os profetas Moisés e Elias aparecem ao seu lado conversando com ele, até o momento em que Jesus é chamado pela voz divina. Esse momento da Transfiguração de Jesus é um dos milagres testemunhados no evangelho. A título de exemplificação deste movimento de transfiguração, pode-se dizer que quando um padre ergue a taça, no ritual da comunhão e diz que o vinho é o sangue de Cristo, este “é” tem função de transfigurar o vinho comum em algo superior (divino), o sangue de Cristo. É este, mais um dos conceitos que Danto relaciona à sua filosofia da arte. Assim como o “é” da identificação religiosa cristã, o “é” da identificação artística também tem por função transfigurar algo comum

⁵ No original: “Nevertheless, the question has been taken up in recent years and given a new sort of answer: the institutional theory of art, adumbrated by Arthur Danto and propounded explicitly by George Dickie. In short, the theory is that artworks are artworks because they occupy a certain place, which they must be given, in a certain institution, that of art.”

com a finalidade de conceder a ele outro *status* de apreciação. Sua significação, analisada através do critério estético,⁶ retira o objeto da sua materialidade banal do mundo externo para ser enobrecido, ou seja, enriquecido de um conteúdo que escapa ao visível e ao audível, passando a residir no objeto no instante em que esse é identificado como pertencente ao mundo da arte.

Diante desse contexto, Danto faz uma crítica contundente aos argumentos apresentados no livro *Defining art* de Dickie, fundamentando-se na afirmação de que as obras de arte possuem características estéticas que não podem ser fruto de escolhas aleatórias de uma sociedade que impõe a transcendência de um objeto para o mundo da arte. Além desta crítica, Danto reconhece, do mesmo modo, que Dickie estabeleceu uma teoria ampla demais, pois a obra de arte deve ter um potencial mínimo para o valor estético. Nesse sentido, Danto (2005a) passa a afirmar que as obras de arte terão um grande número de propriedades diferentes que as caracterizam como objetos capazes de se tornarem arte. Dessa forma, “creio porém que há uma estética específica para as obras de arte e mesmo uma linguagem especial para apreciá-las, e como ambas parecem estar envolvidas no conceito de arte não seria inoportuno examinar alguns aspectos da experiência estética e, por conseguinte, artística [...]” (DANTO, 2005a, p. 151)

Após as críticas desenvolvidas pelo filósofo norte americano e da tese apresentada por esse, no seu livro, *A transfiguração do lugar comum* (2005), Dickie aprimora o seu conceito de obra de arte e, no seu livro, *The art circle*, apresenta novos elementos que, para ele, deveriam ser considerados por Danto para a transfiguração da obra de arte do lugar comum:

I) um artista é uma pessoa que participa com compreensão em fazer uma obra de arte. [...] II) Uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a uma obra de arte. [...] III) Um público é um conjunto de pessoas cujos membros são preparados em algum grau para entender um objeto que lhes é apresentado. [...] IV) O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas de arte. [...] V) Um sistema de arte é a estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público de arte. (DICKIE, 1984, p. 80-82, tradução nossa)

Seguindo uma linha mais prática e sociológica da arte, Dickie (1984) passa a sustentar que a transfiguração do objeto do lugar comum para o mundo da arte se dá em razão de três componentes que devem estar presentes em todas as obras de arte. O primeiro componente é a necessidade de que o objeto tenha sido metamorfoseado por um artista, sendo esse artista uma

⁶ Com a finalidade de manter a clareza do texto, analisarei exclusivamente o critério estético da transfiguração do lugar comum no presente capítulo e postergarei a análise do critério metodológico da transfiguração do lugar comum para o capítulo seguinte, quando serão discutidas as questões acerca da intenção, interpretação, estilo e retórica que são predicados específicos das obras de arte que conflitam com os equivalentes perceptivos das meras coisas.

pessoa que participa com compreensão na realização de uma obra de arte. O segundo componente é que o artefato seja apresentado a um público do mundo da arte cujos membros sejam preparados em algum grau para entender o objeto que lhes é apresentado. O terceiro componente da transfiguração do objeto artístico é o mundo da arte que deve ser considerado como a totalidade de todos os sistemas artísticos, sendo esse sistema a estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte. Com efeito, não obstante Dickie tenha aprimorado o seu pensamento acerca do conceito de obra de arte, o que se observa é que a sua interpretação acerca da filosofia de Danto se distancia do que foi proposto por esse filósofo e se revelou, na verdade, como um novo conceito sobre a arte, senão vejamos.

De maneira totalmente diversa do que foi interpretado por Dickie, Danto (1992) afirmou, como dito anteriormente, que o mundo da arte é uma atmosfera de teorias da arte – muito embora promova alguns acréscimos a essa teoria nos livros posteriores ao ensaio, “O mundo da arte” – e não a totalidade dos sistemas artísticos. Com efeito, antes de apresentar essas diferenças, é importante fazer algumas considerações acerca destas duas teorias que já se apresentam muito diferentes desde o seu nascedouro. No caso, se fosse considerado que o mundo da arte seria a totalidade dos sistemas artísticos, muitas possíveis obras de arte poderiam ter sido desprezadas pela sociedade artística, uma vez que o mundo da arte deveria ter um sistema prévio que acolhesse aquele objeto como arte. Com efeito, o conceito sistemático teria que vir antes do artefato, o que, de fato, não ocorreu com diversas obras de arte em muitos momentos da história da arte. Já o conceito de mundo da arte, como atmosfera de teorias da arte, se estabeleceu de uma forma mais abrangente e mais adequada aos movimentos artísticos da história, pois esse possibilitou que a teoria da arte fosse criada pelo próprio objeto a que se pretende que adentre no mundo da arte para formar uma nova teoria artística.

Assim, Danto, com o objetivo de esclarecer a separação entre a sua teoria da arte e a teoria institucional, apresenta uma crítica fundamental ao pensamento de Dickie, no seu livro *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* (1992), ao analisar a diferença ontológica entre as obras de arte e os artefatos. Para isso, Danto (1992) se utiliza de um exemplo em que há duas realidades culturais imaginárias distintas de duas tribos primitivas nominadas como “Gente do Pote” e “Povo do Cesto”. Ambas as tribos são reconhecidas pela perfeição técnica e formal de produção de potes de cerâmica e cestos de fibras naturais. No caso, tem-se como distintas as cosmologias de cada um dos povos, como são distintas, também, a função e a significação atribuídas aos potes e aos cestos em cada um deles. Para o “Povo do

Cesto”, os cestos produzidos surgem como a representação privilegiada do mundo externo⁷ e dos próprios homens: o cesto funciona aqui como princípio organizador do real e Deus é designado como aquele que é “O Fazedor do Cesto”. Assim, os cestos produzidos transfiguram do mundo externo e alcançam um valor semântico de ordem ontológica e religiosa. Já os potes de cerâmica produzidos por esse povo, ressaltando-se a perfeição técnica com que são executados, não transfiguram e possuem uma estrita função instrumental. O inverso ocorre na tribo da “Gente do Pote”. Nesse caso, os potes produzidos detêm um caráter simbólico que transfiguram o mundo externo e possuem um caráter de mais valia semântica de ordem ontológica e religiosa, enquanto os cestos são meros objetos instrumentais. Nessa situação apresentada por Danto (1992), se observa que muito embora as realidades decorrentes da percepção ótica não sejam distinguíveis, os objetos criados têm significações distintas e são ontologicamente diferentes.⁸ Com efeito, enquanto os potes são artefatos e os cestos são instrumentos comuns para a “Gente do Pote”, os cestos são artefato e os potes são instrumentos comuns para “O Povo do Cesto”.

Ora, se posteriormente os potes e os cestos fossem objeto de um processo de entrada no mundo da arte, esses deveriam, em obediência às suas distintas naturezas, integrar, umas, um museu de arte e outras, um museu antropológico, mesmo que visualmente idênticos. Assim, para Danto, seria injustificável a distinção entre os diferentes cestos e potes, qualquer que fosse a sua tribo de origem, uma vez que eram formalmente indiscerníveis. Outrossim, ainda que possa parecer inevitável que os artefatos oriundos de outras culturas fossem percebidos de forma a conferir dignidade às obras de arte, na verdade, elas permaneceriam como artefatos, do ponto de vista dos critérios estéticos e metodológicos, e não se transfigurariam do lugar comum. Recepcioná-las como obras de arte seria ceder a uma ilusão estética. Dessa forma, a distinção entre a obra de arte e o artefato se estabelece na relação em que essa realidade particular estabelece com o conjunto de estruturas culturais no interior do qual está inserida. Diante de tais considerações, Danto afirma que a existência de um artefato como realidade cultural é dependente da sua inserção num mundo de ordem funcional; um todo do qual ele não pode ser retirado ou extraído sem que isso implique a sua perda de utilidade e significação, uma vez que essa lhe é conferida pela sua inserção nesse todo articulado de significações. Ademais, seria

⁷ Por mundo externo adoto o entendimento de Tiziana Andina (2011, p. 51, tradução nossa): “Independentemente do fato de que podemos ter uma propensão para um relacionamento tripartido (ou bipartido) - supondo que o sujeito se relacione diretamente com o mundo sem uma auto representação mínima - Danto acredita que o mundo externo é do jeito que é: totalmente independente do assunto que se relaciona com ele.”

⁸ É que Danto (2001, p. 8, tradução nossa) entende a visão como um sistema apartado que funciona de modo independente da cognição e das crenças, pois [Como vemos no nível básico relevante à adaptação não é afetado pelo que sabemos, ou por nossas crenças].

inadmissível reconhecer o artefato como obra de arte sem que houvesse qualquer acréscimo de significação ao objeto para que esse se transfigure para o mundo da arte.

Este processo se estabelece em razão da impossibilidade aparente de uma distinção imediata entre as duas realidades. Com efeito, se essas realidades compartilham o máximo possível de propriedades comuns e apesar disso permanecem entidades ontologicamente distintas, os predicados, que de um modo essencial definem cada uma delas, não poderão ser essas propriedades comuns. Dessa forma, o que se verifica é que há diferenças na natureza do objeto que o fará assumir um lugar no mundo da arte que não se pode tomar pelas propriedades comuns. Para a análise da diferença das características aludidas, Danto sustenta que essa decorrerá da investigação filosófica que terá a competência para identificar as linhas de demarcação entre os objetos comuns e as obras de arte.

Essa ruptura com o pensamento de Dickie fica ainda mais clara no final do livro, *Beyond The Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, em que Danto (1992, p. 38) estabelece que o mundo da arte é “[...] o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas por teorias que são, elas mesmas, historicamente ordenadas”.⁹ O que Danto busca não é estabelecer distinções entre realidades culturais niveladas – como fez Dickie –, mas diferenças de naturezas entre objetos que transfiguram para o mundo da arte. Nesse particular, observa-se que Danto promove uma duplicação hipotética dos objetos e problemas que se revelariam ao nível da filosofia, uma vez que se teria acesso imediato à dimensão conceitual onde as questões filosóficas da arte existem e se definem. Para melhor elucidar o pensamento de Danto (1992, p. 53, tradução nossa) acerca da mudança ontológica do objeto, é importante transcrever uma parte do mencionado livro *Beyond The Brillo Box: The Visual Arts In Post-Historical Perspective*:

Numa conversa que teve com Maurice Drury, citada na biografia de Ray Monk, Wittgenstein afirmou ‘Hegel pareceu-me sempre procurar dizer que coisas que pareciam diferentes eram, na realidade, as mesmas, enquanto o meu interesse é o de mostrar que coisas que parecem as mesmas são, na realidade, distintas.’ Quando eu li isto pensei: aqui está resumida toda a minha filosofia da arte, encontrar as mais profundas diferenças entre arte e ofício, obras de arte e simples coisas, mesmo quando os membros de cada uma dessas classes parecem exatamente iguais.¹⁰

⁹ No original: “the historically ordered world of works of art, emancipated by theories that are themselves historically ordered”.

¹⁰ No original: “In a conversation he had with Maurice Drury, quoted in Ray Monk's biography, Wittgenstein stated 'Hegel always seemed to try to say that things that looked different were actually the same, while my interest is to show that things that seem they are in fact different. 'When I read this I thought: here is summarized my whole philosophy of art, to find the deepest differences between art and craft, works of art and simple things, even when the members of each of these classes look exactly the same'”.

Por esses fundamentos, Danto se afasta da teoria institucional proposta por Dickie ao estabelecer o caráter histórico e essencial¹¹ como fundamental para a transfiguração do objeto para o mundo da arte e promove uma crítica contundente ao afirmar que a teoria desenvolvida por Dickie implica uma concentração de poder em favor de uma elite dotada de autoridade sobre a arte, o que não é admitido por Danto que propõe uma teoria de caráter cognitivista e essencialista acerca do mundo da arte e defende um tipo adequado que depende de um conhecimento que é histórico e que diferencia os objetos comuns das obras de arte.

Entretanto, o que se vislumbra dessa discussão entre Danto e Dickie acerca do conceito de mundo da arte não é apenas o distanciamento entre teorias, mas, também, a modificação do conceito de mundo da arte apresentado por Danto em 1964. No ensaio “O mundo da arte” a tese principal de Danto é a de que o mundo da arte é uma atmosfera de teoria artística que apresenta um conhecimento de história da arte. Interpretando essa tese de Danto, Cristiane Silveira (2014, p. 60) afirma que: “as teorias artísticas que compõem o mundo da arte formam o campo discursivo em que as obras surgem e, por extensão, fornecem seus critérios de avaliação em dado momento histórico”. Já no livro *Beyond The Brillo Box: The Visual Arts In Post-Historical Perspective* (1992), Danto revisa a sua tese acerca do mundo da arte e passa a sustentar que para que um objeto seja uma obra de arte, ela deve participar do discurso das razões e ser histórica, relacionando-se historicamente. Em outras palavras, pode-se dizer que o novo conceito de mundo da arte é, em breve síntese, aquele que ordena historicamente as obras de arte e que é emancipado pelos discursos das razões institucionalizadas que também são ordenadas historicamente.

Nesse sentido, Danto (1992, p. 46) afirma:

O mundo da arte é o discurso das razões institucionalizadas, e ser um membro do mundo da arte é, portanto, ter aprendido o que significa participar do discurso da razão para a cultura de alguém. Em certo sentido, o discurso das razões para uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, governado por regras de jogo e por razões paralelas àquelas que sustentam que somente onde há jogos há vitórias e derrotas e jogadores, então somente onde existe um mundo da arte há arte.¹²

¹¹ Tanto o caráter histórico quanto o caráter essencial serão investigados no decorrer da presente dissertação, cabendo, neste momento, apresentá-los apenas de forma superficial com a finalidade de arrematar a demonstração da diferença entre as teorias de Danto e de Dickie.

¹² No original: “The art world is the discourse of reasons institutionalized, and to be a member of art world is, accordingly, to have learned what means to participate in the discourse of reasons for a given culture is a sort of language game, governed by rules of play, and for reasons parallel to those that hold that only where there are games are there wins and losses and players, so only where there is an art world is there art”.

Apenas no artigo “A tale of two artworlds”, Dickie (2012, p. 111) reconhece que Danto não é o fundador da teoria institucional da arte afirmando que “[...] minha equivocada crença anterior de que minha teoria estava na linha direta da descendência filosófica de Danto era o resultado de um mal entendido de minha parte”.¹³ Esse processo dialético entre Danto e Dickie culmina no aprofundamento da tese acerca do mundo da arte com a reformulação do pensamento inicial de Danto que define o mundo da arte como aquele que ordena historicamente as obras de arte e que é emancipado por teorias que também são ordenadas historicamente que não se confunde com a totalidade dos sistemas de arte como havia sido proposto por Dickie.

2.3 O MUNDO DA ARTE E A MATRIZ DE ESTILOS

A teoria da matriz de estilos desenvolvida por Danto no ensaio “O mundo da arte” também sofre modificações significativas ao ser duramente criticada por Noel Carroll, no ensaio “Danto, style and intention” publicado em 1995. O primeiro conceito da matriz de estilos se baseou no ensaio “Tradição e talento individual” de T. S. Eliot como reconhecido por Danto (2006, p. 181) ao afirmar que:

[...] a visão que a matriz de estilo subscreve ou que é por ela subscrita é o modo como as obras de arte constituem um tipo de comunidade orgânica e liberam latências uma na outra simplesmente pelo fato de existirem. Eu estava pensando no mundo das obras de arte como um tipo de comunidade de objetos internamente relacionados. Certamente a inspiração para esse modo de pensar surgiu do ensaio de T.S Eliot, “Tradição e talento individual”, que na época me causou grande impacto.

O grande impacto aludido por Danto surgiu das afirmações de T. S. Eliot acerca do sentido simultaneamente histórico e essencialista da tradição, sendo o sentido histórico, tanto temporal quanto atemporal, ou não, enquanto o sentido essencialista decorreria da ausência de emoções ou das emoções concedidas pelo artista à obra de arte que poderiam ser tanto positivas quanto negativas. O que se vislumbra é que T. S. Eliot promoveu uma pequena matriz de estilos em que as artes poderiam ser classificadas em relação à tradição (históricas ou não históricas) ou ao talento individual (emocional ou não emocional). Essa estrutura é aprimorada e ampliada por Danto na matriz de estilo quando ele reconhece as características das obras de arte e as ordena em relação a história da arte. A relação de implicação e conjunção se apresenta como fundamento da revelação retrospectiva de propriedades intrinsecamente latentes nas obras, mas

¹³ No original: “[...] my earlier mistaken belief that my theory was in direct line of philosophical descent from Danto’s was the result of a misunderstanding on my part.”

que só posteriormente e em função da revelação histórica da sua pertinência artística é que essas características podem ser passíveis de serem percebidas pela matriz de estilos como esteticamente relevantes. Nesse sentido, Danto reconheceu que as obras de arte somente teriam significado se os seus predicados concedidos intencionalmente pelos artistas pudessem ser relacionados às outras obras de arte e que cada novo predicado artístico modificaria a ordem e as relações com as demais que a precederam.

Diante da tese firmada por Danto, Noel Carroll escreveu o ensaio “Danto, style and intention” com a finalidade de analisar as tensões que dizem respeito à noção de intenção artística e historicidade na obra de Danto, chegando à conclusão de que a tese da matriz de estilos é autocontraditória. Sobre esse tema, Carroll (1995, p. 251, tradução nossa) afirma:

O objetivo deste artigo é explorar certas tensões com respeito à noção de intenção artística que parece assombrar a filosofia da arte de Danto. Especificamente, essa tensão parece surgir porque, no esquema de Danto, a intenção é relevante para fixar o status artístico e a identidade das obras de arte, mas é negado a Danto o papel de fazer certas atribuições estilísticas às obras de arte. A questão é quando Danto consistentemente endossa um papel para a intenção em primeira instância, ao mesmo tempo em que nega-a no caso de certas atribuições estilísticas. Sempre que possível, tentarei mostrar como os tratamentos diferenciais da intenção artística de Danto podem ser conciliados. No entanto, argumentarei também que, em alguns casos, o tratamento que Danto dá a intenção artística é autocontraditório.¹⁴

Com efeito, Carroll sustenta no seu ensaio “Danto, style and intention” que há uma autocontradição na teoria da matriz de estilos de Danto, pois se as obras de arte forem redutíveis aos conteúdos de predicados intencionalmente definidos, ou seja, volitiva e conscientemente determinados por parte dos artistas, essas obras eliminariam as possibilidades de existirem predicados acidentais o que impediria as inovações na matriz de estilo na história. Por outro lado, se a existência de predicados acidentais for reconhecida, esses escapariam da determinação volitiva do artista, o que acarretaria na ilegitimidade do predicado imputado à obra, senão vejamos:

Para Danto, os objetos são identificados como as obras de arte por interpretações que são limitadas pelo que o artista poderia ter acreditado. A matriz de estilo, por outro lado, pode atribuir propriedades a obras de arte que são completamente anacrônicas e além do ponto de vista do artista. Pois a matriz de estilo permite imputações de

¹⁴ No original: “The purpose of this paper is to explore certain tensions with respect to the notion of artistic intention that appear to beset Danto’s philosophy of art. Specifically, this tension seems to arise because in Danto’s scheme intention is relevant to fixing the artistic status and identity of artworks, but it is denied a role by Danto in making certain stylistic attributions to artworks. The issue is whether Danto can consistently endorse a role for intention in the first instance while denying it in the case of certain stylistic attributions. Where possible, I will try to show how Danto’s differential treatments of artistic intention can be reconciled. Nevertheless, I shall also argue that in some cases Danto’s treatment of artistic intention is self-contradictory.”

propriedades a obras do passado com base em concepções de arte disponíveis apenas no presente recente. Além disso, na medida em que essas propriedades imputadas figuram na identificação de obras de arte, a matriz de estilo contraria a própria doutrina de Danto de que as interpretações não ultrapassam o estoque de conhecimento do artista relevante.

A ideia de Danto de uma matriz de estilo, como a visão de Eliot de reajustar perpetuamente as tradições artísticas, é dúbia na medida em que sugere a possibilidade de causação retrógrada. Ambas as visões têm obras de arte adquirindo propriedades essenciais depois que seus criadores estão mortos há muito tempo. Esse compromisso é problemático em si mesmo de maneiras que não vou me alongar aqui. Mas no caso de Danto, esses problemas putativos são agravados pelo fato de que a matriz de estilo não é compatível com outros princípios profundamente sustentados de sua teoria, ou seja, interpretações - que envolvem atribuições estilísticas - de obras de arte que são limitadas pelo que o artista pode conhecer e intentar, e que as propriedades das obras são uma função da história da arte. Atribuições estilísticas, quando processadas através da matriz de estilo, são a-históricas. Eles estão divorciados das intenções do artista e de seu estoque cognitivo de ideias, teorias da arte e auto-entendimentos históricos. Dada a incompatibilidade da matriz de estilo com o resto de sua teoria, juntamente com os problemas de causação retrógrada que não discutimos, queremos instar Danto a rejeitar a matriz de estilo como um instrumento confiável de atribuições estilísticas em favor do intencionalista, tendências historicistas da Transfiguração do Lugar Comum. (Carroll, 1995, p. 256, tradução nossa).¹⁵

Ao se deparar com a crítica formulada por Noel Carroll, Danto (2006) opta, pretendendo garantir à obra de arte uma estabilidade ontológica compatível com a sua noção de interpretação como reconstituição das intenções do autor e com uma noção de arte pensada em termos essencialistas, por uma interpretação mais restritiva das obras de arte e promove uma autocrítica acerca da matriz de estilos. Tal perspectiva em relação à matriz de estilo mantém a incongruência entre a concepção de recepção e interpretação como reconstituição das intenções do artista, uma vez que a existência de predicados latentes às obras de arte acarretaria na impossibilidade de o artista ter intenção ao constituir a obra de arte.

¹⁵ No original “For Danto, objects are identified as the artworks they are by interpretations that are constrained by what the artist could have believed. The style matrix, on the other hand, can impute properties to artworks that are completely anachronistic and beyond the ken of the artist. For the style matrix allows imputations of properties to works of the past on the basis of conceptions of art available only in the recent present. Moreover, insofar as these imputed proprieties figure in the identification of artworks, the style matrix runs afoul of Danto’s own doctrine that interpretations not outstrip the knowledge stock of the relevant artist. Danto’s idea of a style matrix, like Eliot’s view of perpetually readjusting artistic traditions, is dubious insofar as it suggests the possibility of backward causation. Both views have artworks acquiring essential properties after their makers are long dead. This commitment is problematic in and of itself in ways that I will not dwell upon here. But in Danto’s case, these putative problems are compounded by the fact that the style matrix is not compatible with other deeply held tenets of his theory, viz., that interpretations - which involve stylistic attributions - of artworks be constrained by what the artist can know and intent, and that the properties of works be a function of art history. Stylistic attributions, when processed through the style matrix, are ahistorical. They are divorced from the artist’s intentions and from her concretely situated cognitive stock of ideas, art theories, and historical self-understandings. Given the incompatibility of the style matrix with the rest of his theory, along with the problems of backward causation which we have not discussed, one wants to urge Danto to disavow the style matrix as a reliable instrument of stylistic attributions in favor of the intentionalist, historicist leanings of the Transfiguration of the Commonplace.”

No seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (2006), Danto passou a sustentar que a matriz de estilos, ao se revelar dependente das afinidades perceptuais, não consideraria as relações entre as obras de arte e a história da arte, apresentando-se, portanto, anistórica. Com efeito, Danto promove uma revisão crítica acerca da teoria da matriz de estilos com a finalidade de compatibilizar sistematicamente as suas reflexões no campo da filosofia da arte.

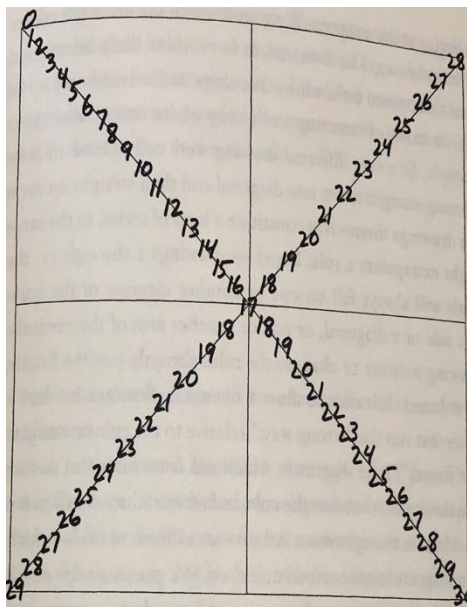
Nesse sentido, afirma Danto (2006, p. 180):

Apesar da sensibilidade histórica da matriz de estilo, ela indica uma visão anistórica da arte – e eu, mais que todo mundo, tenho estado alerta para isso. Desde o início da minha especulação sobre a arte, tenho trabalhado com e a partir de exemplos em que duas coisas extremamente semelhantes podem não obstante diferirem de maneira tão radical que a semelhança externa mostra-se completamente fortuita. A efígie africana e o Giacometti não são símiles perfeitos, mas, mesmo que fossem, haveria de se discutir como a sua afinidade oculta a profunda diferença artística. Mas isso mostra que eu não havia realmente esgotado a questão quando pela primeira vez apresentei a abordagem em que usava correlatos indiscerníveis e buscava resolver os problemas que daí se originavam. Essa abordagem gerou uma considerável produção de estética filosófica, mas a matriz de estilo permaneceu inerte, ou quase que totalmente inerte, desde sua apresentação inicial até o presente, a não ser por uma séria crítica a ela proposta recentemente por Noel Carroll.

O que se vislumbra é que Danto reconhece o erro na sua teoria da matriz de estilos, mantendo a ideia base de que o reconhecimento de uma determinada qualidade estética numa obra permitirá a sua verificação ou a sua ausência em qualquer outra obra. Contudo, a análise das obras de arte deve ocorrer através de regras de certeza ou de decisões tomadas em um contexto de incerteza que pode ter sido conferida pelo artista à obra de arte. Buscando melhor esclarecer a sua nova teoria acerca da matriz de estilos, Danto, no seu livro *Philosophizing Art*, publicado em 1999, apresenta a sua nova tese com fundamento no conjunto de desenhos de Mel Bochner que tem como objetivo ilustrar o livro *Da Certeza*, de Wittgenstein.

Figura 2 – Counting Alternatives¹⁶

¹⁶ Com essa matriz de estilos, Danto possibilita a análise de um determinado conjunto de imagens, funcionando como o seu fundamento que somente este conjunto pode adentrar na matriz de estilos.



Fonte: Danto (1999, p. 103).

Os trabalhos de Mel Bochner, nesta série, têm uma grade e uma sequência de números, sendo a grade a representação das regras de certezas imutáveis, enquanto as sequências numéricas representam decisões tomadas em um contexto de incerteza. É com esse mesmo pensamento que Danto irá formular a sua nova teoria da matriz de estilos, tornando possível identificar um conjunto de características estilísticas comuns a Correggio, Pontormo ou El Greco, passíveis de permitir englobá-los na designação genérica do movimento do Maneirismo, sem que tal implique a existência de um imediato vínculo causal entre os diferentes autores, pois, agora, é possível entrelaçar obras de arte através de decisões tomadas em um contexto de incertezas relacionadas às intenções do artista. Dessa forma, torna-se possível identificar características estilísticas comuns a todos os artistas maneiristas e artistas modernos como Brancusi ou Modigliani, sem que tal signifique a identificação destes autores como maneiristas, nem a existência de um vínculo de continuidade causal entre eles, pois Danto não afirma que a matriz de estilos decorre de uma acumulação progressiva de novos predicados ou da remissão das obras para aqueles que são historicamente tidos como pertinentes, pois o caráter histórico reconhecido por Danto não tem caráter evolucionista.

Nesta passagem, Danto (1999, p. 101-102) argumenta:

A matriz de Bochner tem uma história que seria fascinante traçar, principalmente, eu acho, de volta ao final do século XV, onde ela desempenhou um papel tanto prático como simbólico no projeto arquitetônico, no desenho de figuras, e na tipografia. Através dele, o trabalho de Bochner está ligado ao de Da Vinci, Durer e Vitruvius, que facilita, especialmente quando eles são vistos como paralelos visuais aos pensamentos de Wittgenstein sobre a linguagem. As proposições básicas ou crenças são as mais entrincheiradas, as que evoluíram ao longo do tempo e tornaram possível

a forma de vida que vivemos. Proposições como ‘Elvis viveu em Graceland’, ao contrário, são periféricas; pequenos turnos quando eles se viram, e eles podem ser falsos sem muito mais ter que ser falso quando eles acabam sendo isso.¹⁷

No caso, o novo pensamento adotado por Danto reconhece a matriz de estilo como aquela capaz de promover uma relação de implicação que admite a existência de movimentos retroativos capazes de tornar pertinentes questões anteriormente desprezadas pela história da arte sem que isso limite a liberdade dos artistas ou impeça a pluralidade do mundo da arte. A título de exemplificação, pode-se dizer que “[...] as noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva” (FOSTER, 2017, p. 126) que são proposições características da Arte Pop podem estar presentes no contexto das obras de arte do período do Barroco, sendo que essa decisão, agora, pode ser tomada com base em um contexto de incertezas em relação a intenção do artista. Não obstante a proposição não esteja presente no contexto da Arte Barroca, essa pode ser tida em consideração, uma vez que “[...] a emergência de um novo predicado admitido como pertinente não afecta uniformemente todas as obras do passado, mas a compreensão cabal dessas obras deverá tê-lo em conta”. (GOMES, 2004, p. 355) Dessa forma, Danto modifica definitivamente a sua teoria da matriz de estilos apresentada no ensaio “O mundo da arte” e passa a adotar essa nova teoria que consegue superar a contradição aludida por Noël Carroll.

Com esse novo modelo da matriz de estilos, Danto estabelece uma interpretação mais abrangente do que aquela promovida no ensaio “O mundo da arte”, posto que a atual matriz surge como modelo de estrutura pluralista capaz de designar por contexto dimensões subjetivas, culturais, estritamente artísticas, dentre outras no interior do qual as obras particulares emergem e se definem. Esta relação de implicação adquire um caráter constitutivo, pois ao mesmo tempo que reafirma o caráter relativo de todas as obras de arte em relação às proposições artísticas do mundo da arte, esta nova matriz de estilos permite transformar a aceção deste relativo em relacional, posto que promove a relação entre todas as obras de arte. Portanto, a nova matriz de estilos, como critério metodológico, promove a devida articulação intrínseca e mútua dos predicados constituídos no universo e consolida-se como um dos elementos do mundo da arte.

Assim, como dito por Noeli Ramme (2009, p. 210), “[...] o fundamental aqui é justamente o conceito de ‘mundo da arte’ Este é um conceito pragmático, o mundo da arte é a

¹⁷ No original: “Buchner’s matrix has a history it would be fascinating to trace, mainly, I think, back to the later part of the fifteenth century, where it served a practical as well as symbolic role in architectural design, in the design of figures, and in typography. Through it wings it facilitates, especially when they are viewed as visual parallels to Wittgenstein’s thoughts about language. The basic propositions or beliefs are those most entrenched, the ones that have evolved over time and have made possible the form of life we live. Propositions like “Elvis lived in Graceland, by contrast, are peripheral; little turns when they turn, and they could be false without much else having to be false when they turn out to be that.”

instituição arte, e o que constitui este mundo é a teoria e a história da arte. Os objetos que estão dentro deste mundo são aqueles que chamamos obras de arte”. Contudo, não é possível diferenciar os objetos comuns das obras de arte, apenas, com os elementos de interpretações que exigem um contexto histórico da arte com a finalidade de transfigurar esses objetos para o mundo da arte, pois tal critério, isoladamente, seria muito amplo para responder ao problema dos indiscerníveis que acabaria por abarcar objetos comuns como se obras de arte fossem.

A conclusão a que se chega é que Danto consegue consolidar a teoria do mundo da arte como um dos elementos que constitui o conceito de obra de arte que possibilita diferenciar os meros objetos comuns das obras de arte, tornando a matriz de estilos um método de análise das obras que buscam adentrar no mundo da arte. Não obstante esse seja um dos elementos do conceito de obra de arte, esse não é suficiente para diferenciar as meras coisas das obras de arte, o que torna necessária a continuidade da pesquisa.

3. INTENÇÃO, IMITAÇÃO, ESTILO, RETÓRICA E METÁFORA NO PROBLEMA DOS INDISCERNÍVEIS

3.1. A INTENÇÃO COMO FUNDADOR DO ASSUNTO DA OBRA DE ARTE

É a partir da verificação da insuficiência do conceito de mundo da arte para diferenciar os meros objetos comuns das obras de arte que Danto estabelece o seu segundo elemento que discorre acerca da intenção¹⁸ do artista para a determinação do assunto da obra de arte, que foi teve sua origem nos livros, *Analytical Philosophy of Action* (1968), *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968) e *As Ideias de Sartre* (1993). Para analisar este elemento, Danto inicia a sua investigação acerca da noção de sujeito que faz a obra de arte, ou seja, o artista e, posteriormente, passa a analisar a originalidade do ato intencional para poder, através desta relação, verificar a autenticidade da obra de arte e a sua diferença em relação aos objetos comuns, fornecendo as regras de interpretação e estabelecendo as diretrizes que irão originar o livro *A Transfiguração do Lugar Comum* (2005).

No livro *Analytical philosophy of knowledge*, Danto estabelece a noção de artista como aquele sujeito que, enquanto é parte do mundo, vive dentro do mundo, e enquanto consciência do próprio mundo, encontra-se numa posição fora do mundo. Assim, o relacionamento entre o artista e o mundo externo depende da habilidade deste sujeito operar representativamente sobre os estímulos causados pelo mundo em sua própria representação, através da sua consciência que também age sobre esse. Para Danto (1968b), esta conexão entre sujeito e mundo tem uma articulação interna entre três elementos que são: (i) o sujeito (artista e espectador); (ii) a representação (linguagem); e (iii) o mundo externo. No caso, desses três elementos, Danto concebe a existência de três relações entre os mencionados componentes que promovem a conexão entre a filosofia e a arte, quais sejam: (i) relação de causalidade entre o mundo e o sujeito; (ii) relação de verdade entre a representação e o mundo; e (iii) relação de simultaneidade de causalidade e verdade entre sujeito e representação. Na relação entre o mundo e o sujeito, observa-se que essa é de causalidade, uma vez que o mundo externo causa estímulos tanto no artista como no espectador que, futuramente, serão representados nas obras de arte ou na interpretação. Na relação entre a representação e o mundo, observa-se que a linguagem tem que estar de acordo com aquilo que se busca representar para que seja reconhecida como verdadeira. Na relação simultânea de causalidade e verdade entre o sujeito e a representação, tem-se que essa se revela como uma representação da identidade do artista formando a interpretação do

¹⁸ É importante frisar que o conceito de intenção, em Danto, não se fundamenta no mentalismo nem mesmo no externalismo, mas tem como alicerce expressar um significado capaz de ser interpretado por um espectador.

espectador que admite que a própria dimensão representacional interaja com a dimensão não representacional.

Consequentemente, observa-se que existe um meio entre o artista e o mundo que transmite e recebe significados e permite ao indivíduo entender e conhecer, sendo que entendimento e conhecimento são pensamentos diferentes em Danto. Para o filósofo norte-americano, entendimento e compreensão se apresentam na relação entre representação e sujeito que é simultaneamente de verdade e de causalidade. Com efeito, o entendimento se revelará quando houver causalidade entre representação e sujeito sem a verificação de sua relação de verdade, enquanto a compreensão depende do preenchimento da relação de causalidade e de verdade. Nesse passo, tem-se que o artista pode entender um enunciado e saber que esse pertence a um determinado objeto empírico e, ao mesmo tempo, revelar a compreensão acerca deste objeto como um todo. Já uma ficção literária não pode ser compreendida, apenas entendida, posto que não há uma relação de verdade capaz de representá-la. Para melhor exemplificar, importante citar Tiziana Andina (2011, p. 52) que afirma que “[...] se alguém me disser ‘nesta manhã há vinte centímetros de neve na estrada’. Eu irei, primeiro, entender o que é dito para mim. Mas se eu quiser saber se há realmente muita neve na estrada, devo abrir a janela e olhar para fora”. Nesse passo, Danto sustenta, desde a edição do livro *Analytical Philosophy Of Knowledge*, que o artista tem uma relação com o mundo externo através da causalidade e detém conhecimento através da discrepância entre ele e o mundo (relação de verdade), o que o torna, portanto, um *ens representans* de vários sistemas culturais de representação. Assim, afirma Danto (1968b, p. 155-157):

[...] entre o homem e o mundo, tal como entre a linguagem e o mundo, existe um espaço de aspecto extramundano. Este não é um espaço natural, não é um espaço interior ao mundo, mas um espaço entre o mundo e aquilo que, para qualquer outra finalidade, deve ser considerado como uma das suas partes.

[...].

Porque o espaço entre a linguagem e o mundo é um espaço interior a nós mesmos, enquanto nós estamos simultaneamente dentro e fora do mundo, e é a brecha que se situa no âmago dos nossos seres que define a nossa essência.¹⁹

Este espaço entre a linguagem e o mundo é um campo exterior, no sentido da cultura, e é uma área interior, no sentido da consciência e do ato intencional, ao próprio sujeito, ou seja,

¹⁹ No original “[...] between man and the world, as between language and the world, there is a space of extramundane aspect. This is not a natural space, it is not an interior space to the world, but a space between the world and what, for any other purpose, should be considered as one of its parts. [...] Because the space between language and the world is a space within ourselves, while we are simultaneously inside and outside the world, and it is the gap that lies at the core of our beings that defines our essence.”

aquilo que define a essência do homem é precisamente esse espaço, simultaneamente, interior e exterior. O que se verifica é que o caráter constitutivamente aberto desta relação é sublinhado por uma noção de linguagem à qual está vedada a qualquer capacidade de representação total do real, pois a relação de representação não se origina apenas do mundo e nem mesmo da linguagem, mas pertence e ocupa o espaço intermediário entre ambos. Dessa forma, nota-se que é no espaço entre a linguagem e o mundo que a própria arte define o seu lugar, numa tentativa de se deter precisamente não sobre o real, mas sobre aquilo que está entre a representação e o objeto dessa representação. Com efeito, tendo em vista que o espaço entre a linguagem e o mundo é o lugar privilegiado da arte, esse também será, por excelência, o sítio da filosofia.

Diante deste espaço entre a linguagem e o mundo, Danto reconhece a existência das ações através de uma perspectiva materialista, sob o fundamento de que essa dá uma melhor explicação lógica dos estados mentais. Neste contexto, Danto passa a promover, em *Analytical Philosophy of Action*, uma análise abrangente da ação do artista através do conceito de ação básica para a constituição da obra de arte que revelará o assunto e a legitimidade dessa. Seguindo este raciocínio, Danto (1968a) estabelece que o modelo de compreensão da ação é o da relação desse com o conhecimento, ou seja, os atos dos sujeitos teriam a possibilidade de conhecer ou transformar o real. Dessa maneira, o filósofo norte-americano estabelece que a ação básica é aquela ação primária que podemos fazer para transformar o real intencionalmente ou não. Sobre a intencionalidade, é importante transcrever parte da dissertação desenvolvida por Wesley de Faria Leonel (2017, p. 69-70):

A principal característica teórica do materialismo representacionalista é a intencionalidade. Desde Franz Brentano a intencionalidade é tratada como o que define a fronteira entre o físico e o mental. Entretanto, Danto discorda da tese da irredutibilidade de Brentano, uma vez que discorda que não possa haver qualquer relação entre mente e cérebro. Segundo Danto, a abordagem sob a ótica materialista oferece uma resposta natural dos estados de crenças (leia-se, comprometida com a existência de menos entidades) e mais bem comportada de coisas que existem somente enquanto ficções (isto é, logicamente consistente com o princípio do terceiro excluído, da não-contradição e da identidade).

Segundo Danto, este materialismo dá uma explicação muito mais natural dos aspectos lógicos envolvidos na intencionalidade dos estados mentais.

Surge, então, para Danto, a intenção do artista como critério fundamental na definição do assunto e da própria legitimidade da obra de arte, pois, se a ação foi consequência de um ato voluntário e intencional do sujeito, torna-se possível reconhecer a legitimidade decorrente da ligação causal do ato com o próprio artista. Já o ato não intencional, não pode ter vínculo causal com o artista, posto que esse não seria responsável por ele, tornando a obra de arte ilegítima, pois não garante a relação representacional, mas, apenas a relação causal da obra que foi

produzida. Assim, pode-se afirmar, por conseguinte, que a liberdade da ação do artista será a função da possibilidade ou impossibilidade da realização ou tentativa de realização de uma ação intencionalmente determinada que poderá originar uma obra de arte legítima. É a partir de então que o artista irá, através da ação intencional, transformar uma representação subjetiva em uma representação objetiva que terá um caráter simultâneo de causalidade e de verdade, sendo ilegítima, caso a relação seja, apenas, de causalidade. Dessa forma, a legitimidade da obra de arte será vislumbrada quando a ação é bem-sucedida e realizada através de uma representação intencionalmente definida, sendo ilegítima quando não conseguir reproduzir objetivamente a representação subjetiva.

Assim, o que parecia ser um sistema de filosofia analítica de teoria da ação e do conhecimento, assemelhando-se aos grandes filósofos do século XX, inevitavelmente resultaria em um desvio de curso que antecipa a carreira de Danto como crítico e filósofo da arte com a publicação do livro *A Transfiguração do Lugar Comum*. É a partir da análise acerca do ato intencional que Danto, nesse livro, retoma a questão sobre a diferença entre a obra de arte e o objeto comum – aludido no ensaio “O mundo da arte” – de uma perspectiva diferenciada.

Nos dois primeiros capítulos, intitulados de “Obras de arte e meras coisas reais” e “Conteúdo e causalidade”, o filósofo norte-americano investiga as semelhanças entre a teoria da ação, apresentada no livro *Analytical Philosophy of Action* e filosofia da arte, ressaltando que esta última não é subsidiária da filosofia da ação, mas que ambas se complementam. Em ato contínuo, Danto (2005a, p. 18) afirma a tese de que “[...] toda obra de arte deve dizer respeito a algo – ter um significado” e, para defender o seu posicionamento, ele retoma a teoria da *mímesis* grega e tenta adotá-la como princípio norteador da ação intencional do artista que deve buscar, filosoficamente, representar o mundo externo na obra de arte. De logo, o filósofo norte-americano distancia-se do pensamento platônico e ressalva que “[...] o apreciador da arte não é como o homem da caverna de Platão, que não consegue distinguir a diferença entre realidade e aparência: o prazer do apreciador da arte baseia-se exatamente numa diferença que ele deve ser capaz de estabelecer logicamente”. (DANTO, 2005a, p. 52) Por conseguinte, Danto passa a investigar a *mímesis* e a contra *mímesis*, como pensado pelos antigos e por Nietzsche, e utiliza este pensamento em sua teoria da ação para, posteriormente, utilizá-la na sua filosofia da arte. Contudo, esta teoria, mesmo que diferente daquela defendida por Platão, também não pode ser utilizada para a teoria da ação que constitui a obra de arte, posto que ela abre a possibilidade para uma certa ordem de erros, quais sejam: “[...] o de confundir uma realidade com sua imitação ou, mais provavelmente, o de confundir uma imitação com a realidade que designa, e em consequência o de assumir para o que é apresentado as atitudes e expectativas apropriadas

unicamente à sua contraparte em um plano ontológico diferente”. (DANTO, 2005a, p. 59) Diante desse contexto, Danto deixa de unir a sua teoria da ação com a teoria da *mimesis* e da contra *mimesis* dos gregos antigos e de Nietzsche.

Após tentar aplicar as mencionadas teorias como subsidiárias da sua teoria da arte, Danto, nestes dois primeiros capítulos, passa a argumentar que os filósofos deveriam ter pensado a intencionalidade pela direção materialista para, depois, vinculá-la à teoria da arte, pois, dessa maneira, se conseguiria pensar a intencionalidade da forma mais adequada para lidar com as refutações; principalmente as céticas. Em sua linha de argumentação, o que se vislumbra, em síntese, é que o ato intencional dado ao “é” em uma frase tem o mesmo sentido quando escrito, falado e pensado. Assim, “[...] ele entende que a obra de arte possui dois atributos necessários. Primeiro, deve ter forma material e, segundo, a forma material deve incorporar a intenção significativa do artista”. (SNYDER, 2015, p. 369, tradução nossa)²⁰ Com efeito, este nexos representacional entre a forma material e a intenção significativa do artista será constituído de estruturas semânticas complexas que perpassam por entre as entidades que realizam a atividade representacional e o mundo externo através de símbolos. É a partir destes símbolos, que têm propriedades relacionais causais e semânticas com os outros elementos que compõem o mundo externo, que Danto reconhece o vínculo entre a teoria da ação e a filosofia da arte, podendo vislumbrar, assim, a diferença entre os objetos comuns e as obras de arte. Deste pensamento, Danto conclui que o sujeito – tanto o artista como o espectador – são *ens representans* das obras de arte.

Com efeito, ao estabelecer os sujeitos como *ens representans* das obras de arte, Danto (2005a, p. 114) faz uma ressalva sobre a impossibilidade de se constituir o conceito de obra de arte através de um pensamento relacional, pois “[...] na realidade, o que pretendo mostrar é que as propriedades que uma definição de arte deve incluir não são especificamente relacionais, ou pelo menos que o tipo de relação em questão é peculiar à classe de coisas à qual pertencem as obras de arte e sobre a qual é possível desenvolver teorias filosóficas”. Distanciando-se da concepção relacional do conceito de obra de arte – na forma adotada por Platão –, Danto (2005a, p. 117) reconhece a intencionalidade na imitação como possibilidade de fundamentar ontológica e semanticamente a obra de arte, senão vejamos:

É que a imitação, para começo de conversa, é um conceito intencional, o que quer dizer que uma coisa pode ser uma imitação de x sem que isso implique necessariamente que exista um x do qual a coisa é uma imitação. Assim, não é que a

²⁰ No original: “He understands the artwork to have two necessary attributes. First, it must have material form, and second, the material form must incorporate”.

imitação seja uma espécie diferente de relação de semelhança: ela pode não ser em absoluto uma relação. Se a imitação é um conceito intencional, evidentemente podemos aceitar a noção aristotélica de que uma peça de teatro é uma imitação de uma ação sem nos preocuparmos em saber que ação é imitada – pois talvez não haja nenhuma.

Essa diferenciação acerca do caráter representacional da obra de arte é necessária para estabelecer que a ação intencional adentra o campo de uma dada representação sem que exista um vínculo entre a representação intencional e a realidade. Portanto, da mesma maneira que a crença compromete o sujeito com uma dada representação de mundo, assim também a intenção engaja o artista com uma dada transformação do real, e é face a esse compromisso que a sua ação intencional deve ser analisada para que uma obra de arte venha a existir. Portanto, Danto adota a imitação intencional como conceito para a ontologia da obra de arte.

Discorrendo sobre a imitação intencional, o autor a reconhece como veículo de significado que dispõe sobre a representação de alguma coisa que pode ser compreendida de duas formas. Em um sentido, a imitação intencional é um termo que designa a extensão, ou seja, a referência da obra de arte, enquanto no outro sentido é intenção, ou seja, é conteúdo do objeto artístico. Com efeito, a discussão acerca da representação de uma obra de arte tem origem nesta relação entre referência e conteúdo para que o objeto possa adentrar no mundo da arte através da importância do “é” que corporifica o assunto e a forma no objeto comum fazendo-o transcender.

Diante desse contexto, no seu livro *A transfiguração do lugar comum*, Danto reconhece a importância do pensamento de Goodman para a arte contemporânea e apresenta uma teoria divergente daquela apresentada no livro *Languages of art* de 1968. Em breve síntese, pode-se dizer que, na teoria de Goodman, algo é arte quando funciona como arte, sendo que algo funciona como arte quando ela exibe um número não especificado de sintomas da estética. Dessa forma, os objetos podem se mover várias vezes ao longo da vida fora da esfera da arte e dentro e fora do cotidiano. Quando estão fora da arte, eles estão fora da estética, já que Goodman não leva em conta a estética não artística. Assim, pode-se dizer que uma pedra na calçada não tem propriedades estéticas, entretanto, quando essa pedra é colocada em um pedestal em uma galeria de arte ela exemplifica as propriedades estéticas da forma do objeto. A relevância desse pensamento para a estética contemporânea é que pode haver um domínio entre a arte e a não-arte que é formal.

Danto – divergindo do pensamento de Goodman, em seu livro *Languages of art*, que privilegia a importância da forma em relação ao conteúdo que conduz à conceituação da obra de arte pela sua dimensão exclusivamente formal, tomando a parte pelo todo – apresenta vários

contraexemplos a essa posição e reconhece a importância do sentido interno da representação com a mesma relevância que o sentido externo para que se tenha uma obra de arte. Nesse passo, Danto (2005a, p. 123-124) escreve:

Não há nada evidente que uma representação visual não exija semelhança com o que denota, se a pintura denota alguma coisa, e está longe de ser obscuro que a imitação efetivamente exija tal semelhança. Assim, não basta atribuir uma estrutura à imitação ou à imagem: também é preciso haver algum tipo de relação projetiva entre esta e o que é denotado, quando se trata de uma imitação ou de uma imagem verdadeira. Foi isso o que eu quis dizer quando afirmei que as imagens e as imitações têm um sentido e uma referência, assim como as têm os termos. E para que a comunicação se realize com êxito, sentido e referência devem estar relacionados de maneira correta. Embora se possa fazer que a expressão ‘a estrela vespertina’ represente a Lua, a Lua não é de fato o referente de ‘a estrela vespertina’.

As diferenças entre as mencionadas teorias não se resumem, apenas, às dimensões de forma e conteúdo, posto que Danto reconhece que a imitação intencional, analisado de forma exclusiva, seria insuficiente para consolidar o conceito de obra de arte. Como dito por Gonçalves (2015b, p. 29), “apreciar, compreender e considerar um dado objeto como arte implica um conhecimento anterior acerca das intenções do artista, enquanto que os atributos físicos, ou qualidades das obras contemporâneas, se consideradas separadamente, são irrelevantes para o conceito de arte”. Diante deste contexto, Danto complementa o seu pensamento acerca da intencionalidade do artista com a possibilidade de se conceder aos objetos um conjunto complexo de assuntos, estilos, imitações e proposições retóricas às meras coisas que buscam adentrar o mundo da arte, tornando-se obras de arte.

O primeiro elemento a ser analisado é o assunto que deriva da intenção do artista e tem caráter estético. Para Danto, o assunto é intencionalmente corporificado a mera coisa, concedendo a essa identidade ontológica e semântica com a finalidade de transfigurar um o objeto comum em uma obra de arte. Isto exige que o artista promova a recepção do assunto que se busca tratar na mera coisa a partir de suas características aparentes para, em seguida, se debruçar sobre o conjunto dos encadeamentos causais que presidam a sua criação como obra de arte. Nesta medida, pode-se dizer que a intencionalidade inerente à relação estética do assunto diz respeito ao modo como o autor procura adequar a realidade da obra a uma representação particular que se apresenta como conteúdo do “é” que transfigura a mera coisa. Contudo, é importante registrar que o “é” que transfigura o objeto comum para o mundo da arte não se revela, exclusivamente, da pura identificação lógica e ontológica, haja vista que a relação que se estabelece entre obra de arte e o objeto comum não implica, apenas, uma relação de identidade, conforme restou afirmado por Danto no livro *A transfiguração do lugar comum*. A

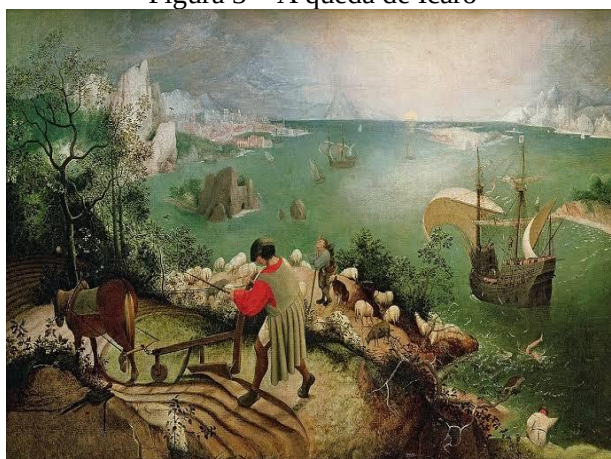
título de exemplificação, pode-se afirmar que ao dizer que uma roda de bicicleta é uma obra de arte nunca se poderá dizer que todas as rodas de bicicleta são obras de arte, pois o objeto transfigurado do lugar comum para o mundo da arte não expande os seus efeitos com a finalidade de transfigurar todos os demais objetos comuns que sejam ontologicamente idênticos àquele que adentrou no mundo da arte. Logo, muito embora Danto não especifique precisamente o estatuto lógico das proposições formadas pela fórmula: “A é uma obra de arte”, ele remete a questão para uma proximidade com a relação que se estabelece ao nível da atribuição de um caráter metafísico e para além da lógica formal que se revela na filosofia.

Para adentrar no tema da filosofia como assunto, Danto se propõe a investigar, inicialmente, o que seria a filosofia, como ela se origina e em que sentido ela se conecta com a arte. Danto afirma, em sua primeira premissa, que a filosofia nasce quando a sociedade consegue formar um conceito de realidade que deriva do conhecimento e não da crença no factual nem do entendimento. No caso, não se pode confundir o conhecimento com a crença sobre o real, pois essa se revela como uma forma superficial de pensar o tangível advindo de uma relação estrita de causalidade. Da mesma forma, não há como reconhecer o conceito de realidade através do entendimento, posto que esse não vislumbra a relação de verdade da representação. O melhor exemplo do conceito de realidade, para Danto (2005a, p. 130), se revela no *Tractatus* de Wittgenstein, uma vez que “[...] nele se estabelece o contraste entre, de um lado, o mundo e, de outro, sua imagem refletida no discurso (e nele, ademais, esse discurso é composto de proposições que correspondem diretamente aos fatos que constituem o mundo)”. É a partir desta forma de pensar a filosofia como o estudo acerca da linguagem como reflexo do mundo que Danto reconhece a conexão entre a filosofia e a arte.

Para Danto (2005a), esta conexão entre filosofia e arte tem a mesma articulação interna que ocorre entre os sujeitos (artista e espectador), a representação (linguagem) e o mundo externo. Nesse particular, pode-se dizer que uma ação consciente, voluntária e intencional do artista seja representada em um objeto comum. Essa ação deriva de uma reação física a um estímulo exterior causado pelo mundo. Isso demonstra que o comportamento humano envolve a interação entre o que é representacional e o que causal. Com efeito, essa dupla relação coloca o artista tanto no mundo quanto fora dele, uma vez que a relação de causalidade o estabeleceria no mundo, enquanto a relação de verdade o manteria distante. É a partir dessa premissa, que se pode reconhecer na linguagem e no conhecimento as noções implícitas do artista enquanto sujeito que determina, com intenção, o assunto da obra de arte como objeto representativo de uma teoria artística, havendo, assim, a conexão entre filosofia e arte.

Após ter apresentado o assunto como conexão entre filosofia e arte incorporados na obra, Danto apresenta no seu livro *A transfiguração do lugar comum*, a principal diretriz de identificação do assunto da obra de arte que é o título. Para Danto (2005a, p. 183), o título é muito importante, pois ele “[...] é mais do que um nome ou uma etiqueta: é uma direção para a interpretação”. No caso, o título direciona a interpretação do espectador em relação ao assunto concedido e impede que o intérprete da obra incorra em equívoco quanto a intenção oferecida pelo artista. Para exemplificar a importância do título na obra de arte, Danto se refere ao quadro *A queda de Ícaro* de Bruegel afirmando que o seu título oferece aos espectadores uma busca estimulante acerca da representação da queda do anjo Ícaro que só termina quando se observa as pernas sob as águas que são, aparentemente, insignificantes no conjunto da obra dada a sua escala menor, mas que é o assunto principal da obra de arte.

Figura 3 – A queda de Ícaro



Fonte: Musee... (20-?).

Entretanto, embora o título seja importante para a obra de arte, a sua fixação pelo artista não é obrigatória, posto que a titulação da obra não é essencial para que ela tenha um assunto definido. Nesse sentido, o artista pode dar títulos neutros ou não intitular as obras sem que elas deixem de ser obras de arte, conforme Danto (2005a, p. 183) afirma:

Dar títulos neutros ou chamar uma obra de ‘Sem Título’ não propriamente destrói, apenas distorce o tipo de conexão a que me refiro. ‘Sem título’, como vimos antes, ao menos implica que se trata de uma obra de arte, o que nos leva a buscar nossa forma de abordagem. Como etapa final do ato de pintar, pois quem dá o nome é o pintor, o título provavelmente sugere o que o artista pretende por meio da estruturação da obra. E isso significa admitir a possibilidade de diferentes estruturações.

Essa tese acerca do assunto da obra de arte não se esgota no livro *A transfiguração do lugar comum*, pois o autor a reafirma no livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os*

limites da história. Nesse livro, ele sustenta que a obra de arte deve (i) ser sobre algo; e (ii) deve incorporar seu significado. Por incorporar o seu significado, Danto (2006, p. 216) entende que “[...] a incorporação vai mais além, ou extrapola a distinção entre intenção e extensão como passíveis de capturar as dimensões de sentido [...]”. Interpretando essa afirmação, Noël Carroll, no seu artigo “Danto new definition of art and the problem of art theories”, publicado em 1997, argumenta que Danto estabeleceu uma nova definição de arte que apresentaria, apenas, essas duas mencionadas condições para distinguir uma obra de arte de um objeto comum, acarretando, assim, na exclusão do fundamento que determina que as obras de arte estejam relacionadas com as discussões acerca da atmosfera das teorias artísticas. Nesse sentido, Carroll (2012, p. 146, tradução nossa) argui:

A nova definição de arte de Danto é cautelosa; ela avança duas condições necessárias para o status da arte e não reivindica a suficiência conjunta. Danto diz que, para ser uma obra de arte, x deve (1) ser sobre algo e (2) incorporar seu significado. Por ‘incorporar o seu significado’, por sua vez, equivale a algo como ‘descobrir um modo de apresentação que se destina a ser adequado ao seu significado’ – isto é, destina-se a ser apropriado para qualquer assunto sobre o assunto. Eu inseri a noção de uma intenção aqui, é claro, porque de outra forma a definição se tornaria veladamente secreta – ela não contaria nada como uma obra de arte que falhava em encontrar um modo apropriado de apresentação.

Devo dizer que fiquei muito surpreso quando li essa definição. Talvez, o que mais me surpreendeu foi o que não tinha. Especificamente, ele deixou de fora o que sempre pensei ser uma das maiores hipóteses de Danto, a saber, que a arte requeria uma atmosfera de teoria da arte.²¹

Com efeito, Carroll (2012) passa a sustentar que Danto abandona a hipótese acerca da necessidade de as obras de arte estarem submetidas às discussões relacionadas à atmosfera da arte. Por conseguinte, Carroll argumenta que Danto teria promovido este novo conceito de obra de arte com a finalidade de conceder uma maior importância ao assunto e, também, para atribuir caráter histórico às obras de arte. Dessas hipóteses, Carroll chega à conclusão, em relação ao assunto, de que a tese de Danto estaria defasada, uma vez que a dispensa das teorias artísticas dos assuntos acarretaria em uma amplitude que não conseguiria diferenciar as obras de arte das meras coisas. Para exemplificar o seu pensamento, Carroll (2012, p. 147, tradução nossa)

²¹ No original: “Danto’s new definition of art is cautious; it advances two necessary conditions for art status and makes no claim for joint sufficiency. Danto says that in order to be a work of art, x must (1) be about something and (2) embody its meaning. To ‘embody its meaning’ in turn, amounts to something like ‘to discover a mode of presentation that is intended to be appropriative to its meaning’ – i.e., is intended to be appropriate to whatever subject it is about. I have inserted the notion of an intention here, of course, because otherwise the definition would turn out to be evaluative – it would count nothing as a work of art that failed in finding an appropriate mode presentation. I must say that I was very surprised when I read this definition. Perhaps what surprised me most was what it did not contain. Specifically, it left out I had always thought was one of Danto’s greatest hypotheses, namely that art required an atmosphere of art theory”.

(salienta que “uma espada verdadeira e repleta de qualidades expressivas, efetivamente designadas para projetar medos, tem, por força de suas qualidades expressivas, semelhança e, por hipótese, efetivamente incorpora o seu significado”²² seria uma obra de arte, mas seu assunto não teria relação com as teorias artísticas. O outro argumento apresentado por Carroll se relaciona ao caráter histórico da arte e tem como finalidade sustentar que Danto teria excluído a atmosfera das teorias artísticas do conceito em razão da possibilidade de se adotar futuras obras de arte que ainda não foram reconhecidas como arte.

Contudo, analisando o livro *Após o fim da arte*, nota-se que a primeira hipótese de Carroll é falsa, pois Danto (2006, p. 216) não excluiu as teorias artísticas do seu conceito de obra de arte, mantendo-a em relação à incorporação do sentido que deve ter “o significado artístico”. Da mesma forma, ao reconhecer as teorias artísticas do passado e ao afirmar que existirão teorias futuras acerca do conceito de obra de arte, Danto admite a existência do mundo da arte e das teorias artísticas na história com necessárias para a diferenciação entre obras de arte e meras coisas, cumprindo salientar que muito embora existam diversas teorias artísticas após o fim da arte, a sua pluralidade não exclui a necessidade de a obra de arte estar conectada com as teorias artísticas do mundo da arte.

Um dos mais fascinantes exemplos oferecidos por Danto acerca da concessão de um assunto e de um título para a obra de arte relacionando a obra de arte às teorias artísticas é apresentado no seu artigo “The poetry of meaning and loss: the glass dress of Karen LaMonte”, publicado no ano de 2005. Para Danto, LaMonte foi uma mulher genial ao ter a ideia surpreendente de fazer um vestido de vidro fosco em tamanho real. A intenção primeira de LaMonte era revolucionar o *design* trocando os tecidos das roupas por vidros. Foi então que ela se mudou para a República Tcheca para aprender a criar vestidos de vidro. Ao criar o seu primeiro monumental vestido de vidro para mulheres – haja vista que as primeiras criações de LaMonte eram vestidos para crianças –, a artista descobre que “[...] é possível lançar às peças que quero na escala que preciso, mas o mais importante é que, usando as técnicas que aprendi, posso comunicar com sucesso minhas ideias usando vidro fundido como meio”. DANTO, 2005b, p. 13, tradução nossa)²³ O sucesso da comunicação das ideias de LaMonte usando o vidro fundido como meio é exatamente a concessão do assunto pelo artista ao objeto comum que se transfigura em obra de arte. A esta obra de arte que é o vestido de vidro, LaMonte lhe

²² No original: “A real sword replete with expressive qualities effectively designed to project fearsomeness has, by dint of its expressive qualities, aboutness, and, *ex hypothesi*, it effectively embodies its meaning.”

²³ No original: “[...] it is possible to cast the pieces I want on the scale I need to, but more importantly, that using the techniques I have learned, I can successfully communicate my ideas using cast glass as a medium.”

concede o título de *Vestígio*. Sua intenção ao conceder esse título ao vestido era, segundo Danto, a de afirmar que a obra de arte era uma lembrança tangível de algo que não existe mais, ou seja, uma lembrança de tudo o que um vestido representa incluindo o corpo de quem utilizava o vestido. Portanto,

[...] é um vestígio do jeito que uma memória é, algo que é levado depois do evento ao qual o vestido pertencia quando era usado. É evocativo como uma fotografia antiga é. Então, quando vemos o que se materializou na República Tcheca, começamos a perceber algo do conteúdo da visão de LaMonte. (DANTO, 2005b, p. 14, tradução nossa)²⁴

Além dessa ideia, a artista buscava, também, conceder uma feminilidade encarnada à vestimenta que buscava projetar e realçar a graça de quem a usava, como afirma Danto (2005b, p. 15-16, tradução nossa) “as peças de LaMonte, qualquer que seja seu peso, proclamam beleza e evanescência, fragilidade e delicadeza, transparência e luz, luxo e magia. Há uma lógica na decisão de uma fada madrinha para enfatizar a feminilidade de sua protegida, colocando-a com chinelos de vidro”.²⁵

É dessa forma que Danto reconhece a possibilidade de o artista conceder, através da sua intenção, um assunto/ideia a um determinado objeto que o faça transfigurar do lugar comum para o mundo da arte. Contudo, muito embora o assunto seja o mais importante dos elementos do critério estético reconhecidos por Danto para que um objeto transfigure do lugar comum para o mundo da arte, observa-se que esse não é o único elemento capaz de fazê-lo transfigurar, restando necessária a análise dos demais elementos vislumbrados por Danto para poder responder à questão da diferença entre as meras coisas e as obras de arte.

3.2. A IMITAÇÃO NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO E O SEU CARÁTER METODOLÓGICO

Para diferenciar as meras coisas das obras de arte, observa-se que Danto investiga profundamente a estrutura da imitação com a finalidade de verificar se essa é faz parte do conceito de obra de arte ou não. A primeira análise desenvolvida por Danto acerca da imitação decorreu do ensaio “O mundo da arte”, em que ele faz uma comparação entre Sócrates e Hamlet

²⁴ No original: “[...] it is a vestige the way a memory is, something that is carried away after the event to which the dress belonged when it was worn. It is evocative the way an old photograph is. So when we see what materialized in the Czech Republic, we begin to realize something of the content of LaMont vision.”

²⁵ No original: “LaMonte’s pieces, whatever their weight, proclaim beauty and evanescence, fragility and delicacy, transparency and light, luxury and magic. There is a logic in a fairy godmother’s decision to underscore her protégée’s femininity by fitting her out with glass slippers.”

e conclui que a imitação tem conteúdo cognitivo e não pode ser resumida a um simples reflexo no espelho. Para Danto (2007b), a teoria platônica da arte apresenta duas ideias ardilosas em relação ao conteúdo cognitivo da imitação. O primeiro pensamento ardiloso decorre da recusa em reconhecer o caráter cognitivo da obra de arte, resumindo-a à mera aparência dos objetos mundanos que não representavam a essência do objeto. Já o segundo pensamento ardiloso se revela da utilização do exemplo do espelho com a finalidade de justificar que a arte é uma imitação simplória da realidade e que, portanto, a representação artística do mundo factual seria uma mera cópia que não revela a essência dos objetos. Nessa passagem, argumenta o filósofo estadunidense:

Para Hamlet e Sócrates, a arte era um espelho erguido diante da natureza, embora o primeiro considerasse o facto digno de elogio e o segundo de crítica. [...]. Para Sócrates, os espelhos apenas reflectem aquilo que também podemos ver sem eles; nessa medida, a arte produz duplicados exactos, mas vãos, das aparências das coisas, sem qualquer vantagem cognitiva. [...] Contudo, enquanto filósofo, julgo que a argumentação de Sócrates está errada, por motivos diferentes e talvez menos profundos do que estes. Se uma imagem-no-espelho de O é realmente uma imitação de O, então, se a arte é imitação, as imagens-no-espelho são arte. Mas, na verdade, reflectir os objetos num espelho não é arte, tal como desenvolver as armas a um louco não é justiça; a referência aos reflexos num espelho seria precisamente o tipo de contra-exemplo ardiloso que esperaríamos que Sócrates apresentasse para refutar a teoria, quando, pelo contrário, o usa para a ilustrar. (DANTO, 2007b, p. 79-80)

Nesse contexto, o que se observa é que há duas teorias da imitação que tratam da ideia do espelho voltado para revelar a natureza. A *mimesis*²⁶ platônica que se apresenta como um espelho que fornece duplicações distantes da essência das coisas e não revela nenhum conteúdo cognitivo. Dessa forma, a arte seria necessariamente inferior, pois a sua finalidade seria a de enganar seus espectadores com ilusões que surgiriam de uma base empírica da realidade mundana. Já na teoria de Hamlet, o espelho, muito embora também reflita a natureza mundana, mostra algo que não conseguiríamos ver sem esse objeto e que nos faz refletir sobre o que vemos através de uma linguagem contida na obra. Nesse caso, uma imagem não seria, apenas, um reflexo da natureza, mas se revelaria, outrossim, como uma via de acesso de autoconhecimento reflexivo.

Sobre esse argumento do autoconhecimento reflexivo, Danto faz um estudo aprofundado acerca do filósofo francês Jean-Paul Sartre no seu livro, *As ideias de Sartre* (1993), em que ele analisa a consciência e, em seguida, o conhecimento reflexivo com a finalidade de

²⁶ Para a presente dissertação, será utilizada a nomenclatura do termo como *mimesis*, em razão da derivação do presente termo do verbo grego *miméómai*, que, traduzido para o português, significa imitar, representar, recriar, inventar. Para Evandro Nascimento (2004, p. 42), entretanto, essa tradução se reveste de um valor negativo que decorre do platonismo e perpassa toda a história da cultura ocidental.

verificar se a imitação apresentaria conteúdo cognitivo para o conhecimento reflexivo. A investigação acerca da consciência decorre, inicialmente, da locução verbal do ser/estar consciente que pode ser transitivo ou intransitivo. O ser/estar consciente no sentido transitivo decorre da inconsciência ou não do sujeito. No sentido intransitivo, a consciência se desenvolve como estar acordado ou não estar mais em coma. Dessa divisão verbal, Sartre estabelece uma divisão ontológica que se resume aos seres conscientes (seres-para-si) que são os humanos e aos seres não conscientes (seres-em-si) que são os objetos. Com efeito, tendo em vista que a consciência é uma locução verbal que é expressa por seres conscientes, conclui-se que essa é relacional entre seres-para-si e seres-em-si, sendo que os seres-em-si não são nem representação na consciência nem objetos físicos isolados, mas um todo significativo dentro de um corpo de percepção e ação. Dessa relação, Sartre passa a afirmar que toda consciência é consciência de algo, o que é idêntico a dizer que toda consciência é intencional. Nesse passo, sendo a consciência intencional, pode-se dizer que toda consciência põe um objeto através do foco conferido pelo sujeito que o isola –, há, também, uma consciência adicional ao da consciência posicional, mas é um fundo indissociável da experiência perceptual do objeto que é focado, mas não é o objeto. A título de identificação, pode-se dizer que um sujeito (a) é o consciente. O gato (b) é o objeto de que se está tendo a consciência posicional. Por fim, o sofá (c) seria o objeto de que se tem consciência não posicional.

Diante dessa estrutura, Sartre se questiona sobre a possibilidade de existir a consciência da consciência. Refletindo sobre a questão proposta, ele parte do pensamento de que toda consciência é consciência de algo outro que não ela, mas também que “[...] toda consciência posicional é, ao mesmo tempo, uma consciência não posicional dela mesma”. (SARTRE, 2011, p. 24). Essa consciência da consciência é reflexiva quando é posicional e não-reflexiva quando é não-posicional. Para melhor compreensão da situação apresentada por Sartre, é importante a exemplificação: se um sujeito está contando ovelhas e alguém o pergunta o que está fazendo, esse responde “estou contando”. Essa expressão da consciência reflexiva traz consigo não apenas a consciência imediata (a contagem de 12 ovelhas), mas também aquelas que a precederam (a contagem de sete, oito...ovelhas) e aquelas que virão (a contagem de 14, 15...ovelhas). Isso mostra que o sujeito estava consciente de cada um dos estados anteriores que estão na consciência não-reflexiva que torna a reflexão presente possível. Note-se que o que se revela na expressão verbal da consciência reflexiva não é unicamente a referência ao objeto que unifica os atos individuais, mas também o sujeito. É a partir da mudança de perspectiva da consciência posicional que o indivíduo pode refletir sobre si. Dessa forma, assim como existia uma relação entre um objeto e o fundo, há, também, uma consciência posicional do fundo que

é dada relativamente à consciência posicional da consciência. Do mesmo modo, a reflexão não deve ser compreendida como uma “nova consciência, aparecendo abruptamente, direcionada sobre a consciência sobre a que se reflete”. (SARTRE, 2011, p. 208) Dessa forma, nota-se que as relações internas têm a característica de serem paradoxais, uma vez que “é necessário que o que reflete seja e não seja ao mesmo tempo aquele sobre o que se reflete”. (SARTRE, 2011, p. 209)

Analisando o pensamento de Sartre acerca da reflexão e da teoria da arte de Danto, Pedro Sússekkind, no seu artigo “Arte como espelho”, verifica que a experiência estética não se constitui através do mero encontro entre um sujeito e um objeto, mas de um indivíduo consigo mesmo ao verificar que a arte torna o indivíduo consciente de si. É o caso em que Sartre (2011, p. 519) reconhece as “[...] experiências concretas nas quais descobrimos a nós mesmos não em conflito com o Outro, mas em comunidade com ele”. Nesse passo, Sússekkind afirma que os espectadores, ao se depararem com a obra de arte, visualizam características suas e adquirem ganhos cognitivos através da experiência estética. Com efeito, tendo em consideração que “[...] entre o conhecimento de si e o conhecimento dos objetos, Sartre definia o para si [*pour-soi*] em oposição ao para-o-outro [*pour-autrui*]” (SÜSSEKIND, 2016, p. 143) e tendo em vista que o para-si jamais se confundiria com o para-o-outro, “[...] uma vez que ele pertence a uma ordem ontológica radicalmente distinta da ordem dos meros objetos” (DANTO, 2005a, p. 45), nota-se que Danto diverge da teoria platônica da *mímesis* para reconhecer o caráter cognitivo das obras de arte que se apresenta através do pensamento reflexivo.²⁷ Para facilitar o entendimento acerca do que foi dito é importante transcrever o exemplo do *voyeur* proposto por Sartre (2011, p. 334-335) que afirmou nos seguintes termos:

Imaginemos que, movido por ciúme, curiosidade ou vício, eu simplesmente tenha colado meu ouvido à porta e tenha olhado através do buraco de uma fechadura. Eu estou sozinho e em nível da consciência não-tética (de) mim. [...]. Minha atitude, por exemplo, não tem qualquer ‘fora’; é puro processo de relacionamento entre o instrumento (buraco da fechadura) e o fim a alcançar (cena a ser vista) [...]. Eis que ouço passos no corredor: alguém me olha. Que significa isso? Fui de súbito atingido em meu ser e surgem modificações essenciais em minhas estruturas – modificações que posso captar e determinar conceitualmente por meio do cogito reflexivo.

Tomando esse exemplo, Sússekkind afirma que Danto, no seu livro, *A transfiguração do lugar comum*, desconsidera as questões morais aludidas por Sartre e direciona o seu pensamento

²⁷ Muito embora Danto discorde da teoria da *mímesis* de Platão em relação à existência de conteúdo cognitivo das obras de arte, ele não a despreza. Na verdade, Danto reconhece a teoria da *mímesis* como importante para a história das teorias da arte e a tem em consideração quando promove as suas investigações acerca da diferença entre obras de arte e objetos comuns.

na premissa de Sartre de que o sujeito toma conhecimento de ser um objeto ao mesmo tempo em que um outro é um sujeito. Para Süsskind, essa é a estrutura apresentada por Danto que não se confunde com a teoria da *mimesis* de Platão, pois o filósofo estadunidense trata a obra de arte como sujeito que converte o espectador em objeto de reflexão decorrente da experiência estética, enquanto o filósofo grego reconhece a obra de arte como sujeito, mas não o torna o espectador objeto da experiência estética, o que acarretaria na confusão subjetiva que consumaria o conflito entre o sujeito e o seu reflexo.

Após essa investigação acerca da consciência e da teoria da *mimesis*, Danto esclarece no seu livro *A transfiguração do lugar comum* que apesar de reconhecer que a noção de criação artística como produção de equivalentes formais da realidade não é passível de servir como modelo teórico único para conceituar a arte contemporânea, ele afirma que tal modelo se mantém pertinente, ainda que de forma indireta. No caso, a sua pertinência se apresenta pelo fato de que a determinação ontológica da identidade da arte exige a manutenção da divisão entre arte e realidade, independentemente de se fazer pertinente em um determinado momento da história da arte.

Em seguida a estas considerações exordiais acerca da imitação, Danto (2005a, p. 49) promove uma nova discussão com relação a essa temática no livro *A transfiguração do lugar comum* com a finalidade de investigá-la na sua relação com a realidade, mas afastando-a das complicações propostas por Shakespeare e Platão ao afirmar que

[...] voltemos então à questão mais elementar da arte como imitação, como duplicação de uma realidade ulterior que está para esta tal como uma imagem de espelho está para a coisa refletida, abstraindo-se as complicações shakespearianas relacionadas à consciência e as reflexões platônicas acerca da metafísica.

É a partir de então que Danto (2005a, p. 49) inicia uma investigação a partir do método da duplicação hipotética dos meros objetos e de suas imitações com a finalidade de se alcançar as questões filosóficas, reconhecendo, de logo, que “[...] é um fato reconhecido que a semelhança ou mesmo a similitude perfeita entre pares de coisas não faz de uma a imitação da outra”. O primeiro passo promovido por Danto na análise da imitação será a definição da duplicação que se apresentará como método que buscará transformar as questões em problemas filosóficos resolúveis pela construção de símiles das realidades ou dos problemas que pretende resolver e a determinação de linhas de demarcação capazes de definir, por oposição e diferenciação, os predicados específicos e diferenciadores da realidade em questão, conforme resta aludido por Danto (2005a, p. 49-51):

As imitações contrastam com a realidade, mas não posso usar na análise da imitação um dos termos que pretendo esclarecer. Dizer ‘isto não é real’ certamente contribui para o prazer das pessoas com as representações imitativas, de acordo com um admirável estudo de psicologia escrito por Aristóteles. ‘A visão de determinadas coisas nos causa angústia’, escreve Aristóteles na Poética, ‘mas apreciamos olhar suas imitações mais perfeitas, sejam as formas de animais que desprezamos muito, sejam de cadáveres.’

Esse tipo de prazer pressupõe o conhecimento de que seu objeto é uma imitação, ou, correlativamente, o conhecimento de que não é real. Há, portanto, uma dimensão cognitiva nessa forma de prazer, assim como em muitos outros prazeres, inclusive os mais intensos. [...].

Esse tipo de prazer, portanto, só está ao alcance dos que têm um conceito de realidade oposto ao de fantasia – ou de imitação – e daqueles que compreendem que o prazer seria muito diferente se tentassem concretizar suas fantasias.

Em termos estritamente metodológicos, vislumbra-se que imitação em Danto necessita da duplicação hipotética do objeto ou da realidade, sendo que a sua identificação deve ser definida não pela análise imediata do objeto ou da realidade, mas pela análise comparativa das características que um e outro – original e reprodução hipotética – assumem. Este processo de duplicação age normalmente pela impossibilidade de uma distinção imediata da aparência entre duas realidades. Dessa forma, se duas realidades partilham o máximo possível de propriedades e apesar disso permanecem entidades ontologicamente distintas, os predicados que de um modo essencial definem cada uma delas não poderão consistir naquilo que constitui propriedade comum. Isto permitirá que se promova a distinção entre os predicados que pertencem a realidade daqueles que são secundários ou não fazem parte da essência do objeto, uma vez que são passíveis de serem duplicados sem que essa duplicação corresponda a uma efetiva duplicação da realidade. Assim, Danto (2005a, p. 52) argumenta fazendo uma analogia à teoria de Platão no sentido de que “[...] o apreciador da arte não é como o homem da caverna de Platão, que não consegue distinguir a diferença entre realidade e aparência: o prazer do apreciador da arte baseia-se exatamente numa diferença que ele deve ser capaz de estabelecer logicamente”.

Embora este método possa se apresentar limitado, frente ao ponto de vista do problema dos critérios de recepção crítica da obra de arte, ele poderá constituir um instrumento pertinente na investigação acerca da diferença entre as obras de arte e as meras coisas, vez que coloca em jogo o caráter ontológico e axiológico relacional e relativo da obra de arte. Portanto, a importância da imitação na teoria de Danto se apresenta no método de duplicação hipotética que buscará revelar as propriedades específicas que fazem parte do conceito de obra de arte. Para Danto, essas particularidades das obras de arte são: (i) retórica; (ii) estilo; e (iii) metáfora

que se apresentam como necessárias para diferenciar os objetos artísticos dos outros veículos de comunicação.

3.3. RELAÇÃO ENTRE EXPRESSÃO E OBRA DE ARTE

No final do livro *A transfiguração do lugar comum*, Danto reconhece, pela primeira vez, a existência de três propriedades específicas que formam o conceito de obra de arte e inicia a sua investigação acerca do problema dos indiscerníveis. Iniciando a sua análise, Danto reconhece a expressão como a mais pertinente para a obra de arte e inicia a sua investigação acerca desta característica como finalidade de encontrar o ponto em comum entre a metáfora, expressão e estilo.

Para Danto, a expressão se origina do ato intencional – que foi trabalhado anteriormente –, sendo dispensável a bondade ou maldade dos temas que se busca demonstrar. Contudo, este conceito de expressão seria amplo demais para caracterizar as obras de arte, fazendo com que ele vislumbre duas formas de expressão, uma retórica e uma não retórica. A expressão retórica tem como finalidade provocar atitudes no espectador, enquanto a expressão não retórica não tem este objetivo. Com efeito, o autor partilha do pensamento de Aristóteles nos termos do exposto no livro, *A retórica*, para conceber a expressão retórica como composta por crenças, ações e emoções. Nesse sentido, Danto (2005a, p. 248-249) afirma que:

Crença, ação e emoção são estados mentais e não etapas de uma argumentação, de modo que considerações lógicas e causais têm um lugar nas estruturas aristotélicas. Para um retórico, não basta demonstrar que devemos sentir determinada emoção, ou que é legítimo senti-la e talvez injustificável não senti-la: o orador só prova sua competência se fizer com que o público sinta essa emoção; ele não se limita a dizer o que deve ser dito. O orador precisa descobrir um método quase mágico de cativar as mentes e levar a plateia ao estado de espírito que ele pretende; afinal, ele não está lidando com autômatos ou meros seres racionais. É por isso que a retórica, como a arte da persuasão e da lógica, quando psicologizada como a arte da demonstração, deve ao mesmo tempo emocionar uma plateia e definir fatos e suas inter-relações.

É a partir desta expressão retórica que a obra de arte se constitui como uma representação transfiguradora capaz de ser interpretada em função do seu caráter retórico, o que o diferencia das representações comuns. Após essa análise, Danto aprofunda a sua investigação fazendo uma análise acerca do conceito de entimema aludido por Aristóteles. Para Aristóteles, o entimema se caracteriza como um silogismo retórico em que uma das duas premissas ou a conclusão falta ao argumento para completar o seu sentido, entretanto o raciocínio lógico do espectador conseguirá suprir essa “deficiência” formal complementando a argumentação que

se torna mais poderosa e convincente. Para melhor esclarecer acerca do conceito de entimema, é importante transcrever os ensinamentos de Irwin M. Copi (1978, p. 208-209):

Enunciado de modo completo, o argumento é um silogismo categórico da forma AAA – 1 e perfeitamente válido. Um argumento que é enunciado de modo incompleto parte do qual fica ‘subentendida’ ou apenas ‘na ideia’, tem o nome de ‘entimema’. Um argumento incompletamente enunciado é caracterizado como entimemático. Porque é incompleto, um entimema deve ter suas partes suprimidas levadas em conta, quando surge a questão de determinar a sua validade. Sempre que falta uma premissa necessária, a inferência, sem essa premissa, é inválida. Mas, quando a premissa não-expressa é facilmente suprida, fica evidente que deve ser incluída como parte do argumento na apreciação deste último. [...] Um entimema de primeira ordem é aquele em que não se enuncia a premissa maior do silogismo. [...]. Um entimema de segunda ordem é aquele em que só são enunciadas a premissa maior e a conclusão, ao passo que se suprime a premissa menor. [...]. Um entimema de terceira ordem é aquele em que se enunciam ambas as premissas, mas se deixa implícita a conclusão.

No caso, quando se faz uso do entimema, o comunicador acredita que o receptor da mensagem conhece e concorda com a premissa ou com a conclusão que se omitiu, mesmo que essa concordância não seja efetiva. Das três formas de entimemas, o mais importante na visão dos principais filósofos que estudam Danto é o de primeira ordem. Sobre este tema, Snyder (2015, p. 373, tradução nossa) afirma:

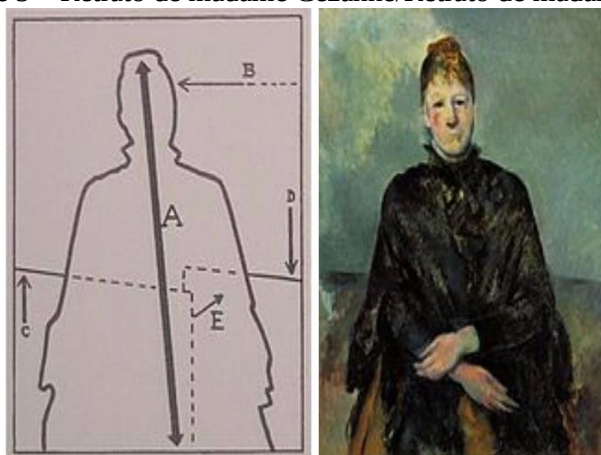
[...] isto implica que aquele que usa o entimema, e Aristóteles é claro de que seu uso é manipular o público, deve ter algum conhecimento dos destinatários e seus desejos, a fim de implicar uma máxima aceitável no lugar da que falta. A máxima é uma afirmação geral que será inquestionável pelo público”.²⁸

O que Danto observa é que a máxima que se omite no entimema é culturalmente aceita, o que facilita a persuasão do espectador, uma vez que esse, ao se deparar com as lacunas do entimema, se sente obrigado a preenchê-la movendo a mente para a ação. Assim, Danto reconhece a necessidade de um nível considerável de competência cultural e de contextos históricos das teorias das artes para que a comunicação entre o artista e o espectador seja adequadamente persuasiva. Para alcançar esse nível de inteligência, Danto afirma que as questões da arte exigem que essas sejam tratadas academicamente revelando, assim, o grande valor das disciplinas como a história da arte e da literatura para tornar essas questões acessíveis novamente.

²⁸ No original: “This implies that the one using the enthymeme, and Aristotle is clear that its usage is to manipulate the audience, must have some knowledge of the addressees and their wishes in order to imply an acceptable maxim in the place of the missing part. The maxim is a general statement that will go unquestioned by the audience.”

Com a finalidade de apresentar as questões retóricas, Danto recorre à exemplificação. Para ele, dois bons exemplos de questões retóricas estão no livro *Otelo* de Shakespeare, em que as palavras de Iago conduzem retoricamente Otelo a enlouquecer de ciúmes e a matar Desdêmona. Mas o principal exemplo tratado no livro *A transfiguração do lugar comum* acerca da retórica nas obras de arte é o do quadro *Retrato de madame Cézanne* de Lichtenstein em que o artista utiliza o diagrama de Loran com a finalidade de mapear os movimentos que o *Retrato de madame Cézanne* de Paul Cézanne suscita no observador. Em seguida, Danto (2005a, p. 252) (2005, p. 252) complementa a sua afirmação alegando que “[...] ver esse retrato como um diagrama é ver que o artista está vendo o mundo como uma estrutura esquematizada. Para que o observador colabore na transfiguração, ele precisa conhecer o retrato, conhecer o diagrama de Loran, aceitar determinados significados do conceito de diagrama e depois infundi-los no retrato”. Dessa maneira a obra de arte se apresentará como uma representação transfiguradora e não uma mera coisa.

Figuras 4 e 5 – Retrato de madame Cézanne/Retrato de madame Cézanne



Fonte: Portrait [20-?].

Assim, para que o espectador reconheça a expressão retórica na obra de arte, é necessário que ele tenha um prévio conhecimento das teorias artísticas apresentadas na história para completar: (i) os entimemas formados pelas expressões retóricas; (ii) as questões retóricas; e (iii) os tropos apresentados pela intencionalidade do artista.²⁹ Fundado nesta perspectiva, Danto (2005a, p. 252) afirma que

²⁹ Em relação à intencionalidade do artista, Danto faz uma importante ressalva acerca da diferença entre intencionalidade e consciência. Para esse filósofo, uma obra de arte deve ser intencionalmente criada, mas não precisa ser conscientemente gerada. Para exemplificar essa situação, pode-se dizer que um escultor expressa, intencionalmente, uma característica retórica *a* na sua escultura, entretanto, inconscientemente, explicita um atributo retórico *b*. O que se vislumbra é que a obra de arte independe da consciência do artista, sendo dependente, apenas, da expressão retórica intencional.

[...] o leitor ou a leitora se vê em Anna Kariênina, ou Isabel Archer, ou Elizabeth Bennett, ou O; é ele ou ela quem está tomando chá de tília, visitando as cavernas de Marabar, contemplando o mar da costa de East Egg, sentindo-se no Salão Vermelho [...] onde a obra de arte se torna metáfora da vida e a vida se transfigura.

3.4. RELAÇÃO ENTRE ESTILO E OBRA DE ARTE ENTRE PLATÃO E DANTO

Da mesma forma que a investigação acerca da retórica, Danto promove a análise do estilo na obra de arte também no último capítulo do livro *A transfiguração do lugar comum*. Em sua argumentação, ele parte de uma análise histórica sintetizada do termo estilo e afirma que esta palavra descendeu do latim *stilus* que era um instrumento criado para fazer inscrições, ou seja, era um dispositivo que deixava algo de sua natureza no objeto. Diante desta premissa, Danto reconhece que o estilo, assim como a inspiração em Platão, é parte da relação entre artista e obra de arte e, por conseguinte, passa a investigar a possibilidade desta inspiração ser equivalente ao estilo artístico que se encontra nas obras de arte no decorrer da história. A inspiração artística é investigada por Platão no seu livro *Íon*. Nesse diálogo, Sócrates se encontra com Íon, um rapsodo³⁰ que interpreta as obras de Homero, e inicia uma discussão acerca do conhecimento artístico e sua demonstração. A primeira premissa desenvolvida no diálogo decorre da forma da poesia que é recitada por Íon no sentido de que muito embora os poetas falem sobre o mesmo conteúdo, a maneira como é proclamada a poesia é diversa e isso torna uns poetas ruins e outros bons, conforme se extrai da parte 532a-b do livro *Íon* (PLATÃO, 2011):

- Mas, então, em suma, digamos que a mesma pessoa reconhecerá, sempre, muitos falando das mesmas coisas, tanto quem fala bem quanto quem fala mal; ou, se ela não reconhecer aquele que fala mal, é evidente que nem o que fala bem, acerca da mesma coisa, ela reconhecerá. – Assim o é. – Mas, então, a mesma pessoa se torna terrível em ambas as coisas? – Sim. – Mas, então, tu afirmas que tanto Homero quanto os outros poetas, entre os quais Hesíodo e Arquíloco, falam acerca das mesmas coisas, mas não do mesmo modo, um bem, e os outros menos bem? – E digo a verdade. Mas, então se tu reconhecer aquele que fala bem, também reconhecerias que os que falam mal falam mal. – É verossímil, não é? – Mas, então, ó caríssimo, afirmando ser Íon igualmente terrível em Homero e nos outros poetas, não nos enganaremos, uma vez que ele mesmo concorde que a mesma pessoa será juiz suficiente de todos que falarem das mesmas coisas, e os poetas fazem poemas, em relação às mesmas coisas.

³⁰ O rapsodo (rhapsôidós) é o nome dado a um recitador profissional de poesias épicas. Para Platão, no livro *Íon*, mais precisamente na parte 530c, o rapsodo não pode ser apenas um artista popular que recita as poesias, pois esse deve interpretar e conhecer adequadamente o pensamento do poeta, pois esse deve interpretar e conhecer adequadamente o pensamento do poeta, revelando-se como um profissional.

Dessa tese formulada pelo rapsodo, Sócrates extrai o argumento de que o trabalho do recitador profissional não tem uma técnica ou uma ciência, pois se houvesse uma técnica ou uma ciência, Íon seria capaz de falar acerca de todos os poetas, como se observa do trecho 532c do livro *Íon*.³¹ Logo, inexistindo técnica e ciência, mas verificando-se que a essência da beleza é retratada nas obras de arte, Platão, nos termos do trecho 534a-e do *Íon*,³² conclui que as verdadeiras obras de arte são confeccionadas a partir da inspiração e não do conhecimento. Essa inspiração seria um estado de exaltação que é produzido no artista, com a certeza de possuir a Verdade, o Bem e o Belo. Entretanto, essa arte, assim como qualquer outra atividade que dependa de inspiração divina, não é uma forma de conhecimento, porque não há nada que se consiga extrair da essência. Portanto, o rapsodo que tem um conhecimento não seria um conhecedor técnico de Homero, mas um artista inspirado pela divindade para recitar os poemas e fazer a sua obra de arte demonstra a essência da beleza, como se vislumbra da parte 542b do *Íon* que afirma:

- Uma coisa difere da outra, Sócrates. Pois é muito mais belo ser considerado divino.
- Isto, então, a coisa mais bela, te é concedida por nós, Íon: ser divino, e não ser um louvador técnico de Homero. (PLATÃO, 2011, p. 542b).

O que se vislumbra é que para Platão a inspiração decorreria de uma fonte transcendental que se constitui como uma marca definitiva do artista na obra de arte. Ao investigar esta teoria, pode-se concluir, como Snyder (2015, p. 370-371, tradução nossa) que “sem aceitar as conclusões da crítica da arte de Platão, Danto reconhece a reivindicação de que Íon recita sem conhecimento ou arte. Sócrates conclui que a habilidade inexplicável de Íon não é proveniente de arte, mas do poder divino”.³³ Danto reconhece que essa habilidade não é um ofício, uma vez

³¹ “- Mas, então, qual é a causa, Sócrates, de eu, quando alguém discorre acerca de outro poeta, nem prestar atenção, nem ser capaz de contribuir com algo digno de ser dito, mas simplesmente cair no sono, ao passo que, se alguém faz menção de Homero, eu acordo imediatamente e presto atenção e sou desembaraçado para falar? – Isso não é difícil de imaginar, meu amigo, mas é evidente a todos que és incapaz de falar acerca de Homero em virtude de uma técnica e de uma ciência; pois, se fosses tal em virtude de uma técnica, também acerca de todos os outros poetas seria capaz de falar; pois, suponho, uma técnica leva em consideração o todo. Ou não? – Sim.” (PLATÃO, 2011, 532c).

³² “[...]. Assim, como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuído; como bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em seu juízo, também a alma dos poetas trabalha assim, como eles mesmos dizem. Pois os poetas nos dizem – não é – que, colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles assim voam. E dizem a verdade [...]. Pois, não dizem essas coisas em virtude de uma técnica, mas em virtude de um poder divino, uma vez que, se eles tivessem, em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros”. (PLATÃO, 2011, p. 534a-e).

³³ No original: “Without accepting the conclusions of Plato’s critique of art, Danto acknowledges the claim that Ion recites without ‘knowledge of art’. Socrates concludes that Ion’s inexplicable ability issues not from craft but from divine power.”

que não há como apreendê-la, o que o faz concluir que essa habilidade seja reconhecida como um dom. Será este dom que Danto intitulará de estilo com as devidas reservas ao pensamento de Platão.

O estilo é um dom porque é a autorrepresentação fisionômica do artista que não é percebido por ele – uma vez que decorre da consciência irrefletida do artista³⁴ –, mas é perceptível pelo público, pois o estilo, para os artistas, é uma manifestação da maneira como eles veem e habitam o mundo, algo que para eles não são conscientes reflexivamente. Ao criar uma obra de arte, o artista imprime predicados de estilo à obra de arte que normalmente não são reflexivamente vislumbráveis quando um artista está trabalhando em sua obra, pois um estilo geralmente leva tempo para ser reconhecido reflexivamente. Esta inconsciência reconhecida por Danto tem relação com o pensamento de Sartre acerca do ser-para-si e para os outros, quando ele define a natureza impenetrável do estilo. Para ele, o estilo habita uma localidade fora dos limites da linguagem, uma vez que os indivíduos não podem falar ou representar o mundo para os outros quando eles não estão cientes reflexivamente disso.

Não obstante o estilo seja consciente irrefletidamente para o artista, Danto reconhece a existência de um tipo de estilo que é consciente. Para o filósofo norte-americano, há dois tipos de estilos, sendo um decorrente da mediação e o outro não. O estilo decorrente da mediação é aquele em que o artista não possui um estilo próprio, o que torna necessário que esse passe a imitar o estilo de outro artista. Como dito por Snyder (2015, p. 371, tradução nossa), “[...] aqueles que não possuem estilo devem imitar. Os imitadores podem adquirir uma maneira de aprender, mas apenas imitando aqueles com estilo”.³⁵ Em síntese, pode-se dizer que o estilo mediado é aquele que é consciente reflexivamente e deriva da imitação. Já o estilo não mediado é aquele que decorre da consciência não reflexiva e não se origina da imitação como ocorre com artistas como Íon em que há um senso inato de estilo que é inexplicável.

Diante desse contexto, Danto passa a formalizar uma compreensão lógica e não transcendental a respeito da essência do estilo. As diretrizes originárias deste conceito decorrem de quatro elementos que são: (i) ações básicas; (ii) ações não básicas; (iii) cognições básicas; e (iv) cognições não básicas. No caso, as cognições não básicas seriam aquelas que se originam de uma fonte secundária, ou seja, o sujeito conhece algo através de outra coisa que ela conhece.

³⁴ Sobre a consciência reflexionante e irrefletida, Danto adere ao pensamento de Sartre que é bem exposto resumidamente por Franklin Leopoldo e Silva quando afirma: “1 Consciência irrefletida, que é apenas consciência do objeto transcendente. 2 Consciência reflexionante, que reflete sobre a consciência irrefletida. Em ambos os casos, há consciência de si. No primeiro, espontânea e não-proposicional: a consciência do objeto não se volta sobre si mesma. No segundo, consciência posicional da consciência refletida.” (SILVA, 2004, p. 40).

³⁵ No original: “Those who do not possess style must imitate. Imitators can acquire a manner by learning, but only by imitating those with style.”

A ação não básica ocorre, também, de forma secundária, ou seja, quando um sujeito busca executar algo e realiza alguma coisa diferente desse, contudo alcança como resultado este algo que estava pretendendo. Já as cognições básicas e ações básicas são diretas e independem de mediação. Para melhor esclarecer o pensamento de Danto acerca das cognições básicas e ações básicas, é importante transcrever a interpretação promovida por Tiziana Andina (2011, p. 35) dos textos do filósofo norte-americano:

Vamos considerar um exemplo simples: a forma ‘*m é igual a b igual a a*’, ou, por exemplo, Gino mata Mário atirando com uma arma. O esquema de Danto, a ação *b* realizada por *m* (tiro de Mário), é uma ação básica. Se ações não básicas existem, então ações devem necessariamente existir, isto é, ações nas quais o sujeito age diretamente sem interpor qualquer tipo de mediação entre ele e a ação, o que deve ser uma verdadeira regressão. Assim como no caso dos estados mentais do sujeito e do próprio sujeito é seu estado mental, o estado mental inscrito em seu cérebro. No caso das ações básicas, não há mediação causal entre a determinação de levantar um braço e o movimento real; além disso, neste contexto, as ações compostas recaem sobre as ações simples.³⁶

Para que haja estilo, o artista deve promover ações e cognições básicas que não sejam intermediadas por outros elementos. Com essa premissa, Danto, ao analisar a teoria de Platão acerca da inspiração, verifica que essa reconhece a existência de ação básica no estilo – assim como Danto pensa –, entretanto, exige a cognição não básica na relação entre o artista e a obra de arte, sendo essa cognição intermediada por um outro artista – como o caso de Íon que tem cognição através de Homero – ou pelo conhecimento de algo mundano que se conhece e busca imitar, o que não é admitido pelo filósofo norte americano, posto que a cognição de fonte secundária não imprimiria a identidade do artista, mas daquele que está intermediando a relação entre ambos. Dessa forma, o estilo, para Danto (2005a, p. 292-293), é a representação através das ações e cognições básicas das qualidades do sujeito no objeto que tem caráter atemporal, senão vejamos:

Gostaria de voltar à ideia de que o estilo é o próprio homem. Ainda que um homem possua muitas propriedades exteriores e transientes, o estilo diz respeito às qualidades que pertencem à sua essência. [...]. Seja como for, minha teoria sustenta que somos sistemas de representações, pouco importando se são sistemas de palavras ou de imagens, ou ainda de ambas, o que é mais provável. Em síntese, minha tese é uma

³⁶ No original: “Let us consider a simple example: the form ‘*m equals b equaling a*’, or for example, Gino kills Mário by shooting a gun. The Danto’s scheme the action *b* carried out by *m* (Mário’s shot) is a basic action. If non-basic actions exist then basic actions must also necessarily exist, that it, actions in which the subject acts directly without interposing any sort of meditation between him and the action, which must be true regress. Just as in the case of mental states of the subject and the subject himself - so much so that the subject is their mental state, the mental state inscribed in their brain. In the case of the basic actions there is no casual mediation between the determination to raise an arm and the actual movement; moreover, in this context, the composed actions befall upon the simple actions.”

extensão da tese de Peirce de que ‘o homem é a soma de sua língua, porque o homem é um signo. Em face dos fenômenos freudianos em particular, somos obrigados a nos defrontar com determinadas propriedades das representações que vão além das propriedades representacionais em si mesmas: para explicar a estrutura mental de uma pessoa não basta conhecer o conteúdo de suas representações, é preciso descobrir a maneira como ela o representa.

Afastando-se da perspectiva do artista e passando para uma nova perspectiva, podemos dizer que existem predicados de estilo de um certo período. Nesse caso, nomeamos os estilos de um período de forma a analisar coletivamente os estilos demonstrados na arte em um determinado tempo da história. Isso ocorre quando já se passou algum tempo e podemos olhar para o período de modo a podermos apontar quais características são as características dele.

Formulado o conceito de estilo, Danto promove uma importante ressalva acerca da diferença entre estilo, moda e maneira com a finalidade de distinguir estes conceitos que são muito semelhantes. Para este filósofo, o contraste entre estilo e moda se revela, apenas, no tempo. A moda detém todas as características do estilo, exceto por ser efêmera e transitória. Nesse sentido, pode-se dizer que o expressionismo saiu de moda, posto que o mundo da arte não a considera, atualmente, como um estilo contemporâneo de arte. Já a maneira se diferencia do estilo por ter uma ação não básica, mantendo as demais características (cognição básica e ser atemporal). A título de exemplificação, pode-se dizer que um artista que pintou um quadro da maneira como Rembrandt pintou os seus quadros, promoveu uma ação não básica. Nestes casos, tanto a moda quanto a maneira, como subespécies do estilo, não impedem que se reconheça o objeto como obra de arte, diferentemente da situação de cognição não básica, como pensado por Platão.

Diante de tais considerações, Danto reconhece o estilo como uma categoria especial porque sua natureza está intimamente relacionada à lógica do discurso histórico. Isso significa que um predicado estilístico não pode ser totalmente atribuído a um trabalho no exato momento em que é feito; em vez disso, para que uma atribuição estilística seja aplicada com precisão, é necessário que algum tempo tenha se passado até que se alcance a consciência reflexiva acerca da obra de arte em relação ao mundo da arte.

3.5. A METÁFORA NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO

O primeiro estudo de Danto acerca da metáfora se apresenta no livro *A transfiguração do lugar comum* em que ele reconhece a metáfora como mais um dos critérios estéticos para a formação do conceito de obra de arte de Danto, uma vez que o seu papel é o de mediar os componentes do estilo e da retórica, tornando-se, portanto, essencial para a obra de arte. A

relação entre estilo e metáfora se revela através da metáfora concedida por parte da natureza do artista à obra de arte. Nesse caso, o artista coloca algo de si de forma consciente na obra de arte, mas de maneira irrefletida. Já a relação entre retórica e metáfora decorre das manifestações características retóricas promovidas pelas metáforas, “[...] pois sua finalidade é provocar o público para realizar algum sentimento neles que completa os gestos de sentido do artista. A relação entre os artistas e o público é tal que as intenções do artista, de maneira retórica, evocam uma resposta do espectador, completando as elipses metafóricas”. (SNYDER, 2015, p. 372)³⁷ Assim, Danto reconhece as metáforas relacionadas à retórica como fossem estratégias retóricas que consistem em apresentar um tema através de imagens e palavras, buscando elucidar determinados atributos do conteúdo da obra de arte.

Não obstante Danto tenha reconhecido as duas relações da metáfora, ele vislumbra, também, dois sistemas de representação das metáforas que são: (i) o da linguagem; e (ii) o das imagens pictóricas.³⁸ Com efeito, Danto sustenta que este conteúdo induz o espectador a perceber as representações do mundo de maneiras especiais, tornando, portanto necessárias as interpretações que podem ser verdadeiras ou falsas. As interpretações serão verdadeiras quando condizem com a mensagem concedida pelo artista à obra de arte e falsas quando divergirem. A título de exemplificação, Danto (2005a, p. 272) apresenta a metáfora injuriosa do porco nos seguintes termos:

Examinemos a metáfora injuriosa ‘os homens são porcos’. Os porcos são a única fonte da carne de porco, mas a carne de porco em si não tem nada haver com o que pensam as militantes feministas quando estigmatizam os homens como porcos. Os porcos são na verdade animais úteis e benignos, mas acredita-se que eles têm certas propriedades que quando possuídas pelos seres humanos são moralmente repugnantes. Isso significa que uma parte das condições de verdade da metáfora será constituída por certas características do próprio predicado. A metáfora diz respeito aos homens mais do que aos porcos como ‘porcos’ - diz respeito àquela expressão, com suas conotações no idioma dos nossos dias.

O que se vislumbra desse exemplo é que a metáfora apresenta o seu objeto e a forma como o apresenta. Por conseguinte, Danto afirma que a forma de apresentação das metáforas depende do significado e das associações que elas promovem através do quadro cultural da época, ou seja, a eficácia da forma de apresentação depende diretamente de um contexto cultural

³⁷ No original: “for its purpose is to provoke the audience, to effect some feeling in them that completes the artists’ gesture of meaning. The relationship between the artists and the audience is such that the artists’ intention, in a rhetorical fashion evoke a response from the view, completing the metaphorical ellipsis.”

³⁸ Muito embora Danto sustente a existência de dois sistemas para a caracterização da metáfora, ele não aprofunda a sua investigação em relação a este tema – conforme restou aludido pelo autor na página 257 do livro *A Transfiguração do Lugar Comum* – e passa a examinar a importância da metáfora para a ontologia da obra de arte.

temporal que tem sentido em alguns momentos da história, enquanto em outros não, posto que depende da competência cultural do intérprete. Assim, Danto (2005, p. 273) conclui, renunciando a uma investigação mais aprofundada, que

[...] as metáforas contêm algumas das estruturas que atribuí às obras de arte: elas não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Afinal, a ideia de que toda metáfora é um pequeno poema é muito comum. A julgar pelas características que identificamos, as metáforas são pequenas obras de arte.

Em seguida, ele observa a existência de possíveis ambiguidades metafóricas que podem dificultar a interpretação. A título de exemplificação, o filósofo estadunidense afirma que “o fato de podermos substituir ‘está fervendo’ por ‘atingiu cem graus centígrados na frase ‘sua água está fervendo’ mas não em ‘seu sangue está fervendo’ pode simplesmente indicar que a palavra ‘fervendo’ é ambígua”. (DANTO, 2005a, p. 260) O que se verifica é que esta ambiguidade transcende o uso literal da linguagem e revela a estrutura intencional da metáfora que impede a substituição do termo metafórico por outro, uma vez que a intenção do artista foi fixar aquela metáfora em particular. Como a metáfora é concedida pelo artista através da sua intenção, a sua eficácia depende de um gesto ou uma generalização específica.

Ao se deparar com essa estrutura histórica e intencional, Diogo Gurgel (2012, p. 104) afirma que a teoria da metáfora de Danto apresentaria dois problemas que não a justificariam, quais sejam:

Danto usa o termo metáfora para designar um processo hermenêutico que ocorre (por hipótese) na apreciação das artes plásticas. Contudo, na *Poética* de Aristóteles, primeiro escrito em que podemos encontrar uma teoria da metáfora, a definição que encontramos para o conceito é a de uma transferência de nomes, ou seja, trata-se de uma ocorrência de caráter estritamente linguístico. Ao meu ver, Danto não fornece razões suficientes para conferir legitimidade à ampliação do escopo do conceito de metáfora que propõe. Ele chega a assumir o caráter meramente hipotético de sua proposta. Mas, apesar de reconhecer essa fragilidade, apoia-se inteiramente nesta proposta de ampliação semântica para dar prosseguimento a toda a argumentação posterior.

Um segundo problema que podemos encontrar na teoria de Danto é o seguinte: ele assume claramente um posicionamento na disputa entre aqueles teóricos que defendem a cambialidade entre símile (sentença em que a relação defectiva entre sujeito e predicado é mediada e amortecida pela presença da partícula comparativa ‘como’) e metáfora (onde esse amortecimento não acontece), mas não esclarece as bases que sustentam seu posicionamento. Ele confere aos símiles uma estrutura metafórica sem qualquer constrangimento [...].

Da detida análise do livro *A transfiguração do lugar*, verifica-se que esses problemas apresentados por Diogo Gurgel não merecem prosperar. Isso porque Danto apresenta uma prova

exemplificativa de uma metáfora visual tornando possível ampliar a metáfora de caráter estritamente linguística como afirmado por Aristóteles na *Poética*. O exemplo referenciado por Danto é o quadro de *Madame Cézanne* de Roy Lichtenstein. Nele, Danto verifica a existência de diversas metáforas como restou aludido anteriormente. Da mesma forma, não há como acolher a arguição de Diogo Gurgel em relação a falta de esclarecimento por parte de Danto em relação às bases que sustentam a diferença entre obras de artes e meros objetos comuns. Não obstante o imenso esforço desenvolvido por Danto, durante diversos anos, em muitos dos seus escritos para diferenciar as obras de arte dos objetos comuns, poder-se-ia resumir a resposta ao problema levantado por Diogo Gurgel – restringindo a explicação apenas em relação à metáfora – que as obras de arte possuem um caráter metafórico concedido pela intenção do artista, enquanto nos objetos comuns não há essa característica.

Assim, Danto reconhece que o conceito de obra de arte deve ter (i) um assunto; (ii) que é projetado por alguma atitude intencional ou ponto de vista (tem um estilo, maneira ou moda); (iii) por meio de expressões retóricas (geralmente metafóricas); e (iv) onde a obra em questão transfigure-se para o mundo da arte. Não obstante se alcance essa conclusão no presente momento desta dissertação, observa-se que ela se encontra incompleta, uma vez uma vez que esses elementos ainda não permitem distinguir as meras coisas das obras de arte.

4. INTERPRETAÇÃO, HISTÓRIA, BELEZA E MORAL NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO

4.1. RELAÇÃO ENTRE INTERPRETAÇÃO E OBRA DE ARTE EM DANTO

O projeto de definição de obra de arte por Danto apresenta mais um critério estético que é a interpretação. É no livro *Analytical philosophy of action* que Danto (1968a, p. 113, tradução nossa) inaugura a sua primeira análise acerca da interpretação e busca a sua origem nas crenças e fatos epistemológicos das ações, senão vejamos:

Qualquer que seja o caso do status ontológico das crenças e dos fatos epistemológicos na aplicação de predicados de crenças, permanece, no entanto, que a referência às crenças e percepções dos outros está implícita em quase todos os atos sociais que qualquer um de nós realiza. É com essa consideração que reconhecemos que entramos na esfera da comunicação. Muito do que faço, conto como sendo percebido como um ato, e como o tipo certo de ação, por outros, e muitas vezes minhas ações perderão seu ponto inteiramente se não forem percebidas ou forem ininteligíveis. Imagine que alguém fosse um deus, procurando se comunicar através de eventos naturais com uma comunidade de ateus! Eles só ouviriam trovões e nunca avisos: não perceberiam o mundo como Linguagem Visível Divina. Dificilmente, então, é de se imaginar que, se tivérmos uma linguagem ou algum sistema de comunicação, temos capacidade de compreender ações exatamente proporcionais à nossa capacidade de produzi-las. No caso direto, o artista antecipa que o entendimento de outra pessoa de sua ação é o mesmo que a sua própria compreensão dela. Isso nos leva ao tópico da interpretação.³⁹

Dessa forma, Danto entende que através da ação, o artista pode conceder crenças ou fatos epistemológicos aos objetos comuns que podem incorporá-los. Com efeito, a noção de incorporação é que se destina a fornecer características específicas que distingue obras de arte de outras representações. A incorporação significa literalmente fornecer corpo a algo que não tem, ou dar aparência sensorial a algo que é imaterial, como uma ideia, um pensamento ou uma crença. Os símbolos, por exemplo, paradigmaticamente fornecem uma imagem para algo que é abstrato ou imaterial. Assim, em princípio, a noção de incorporação significa fornecer um acesso sensorial àquelas coisas que normalmente não têm uma realidade material. Por meio da incorporação de um conceito, por exemplo, fornecemos uma maneira perceptiva de captá-lo,

³⁹ No original: “Whatever may be the case regarding the ontological status of beliefs and the epistemological facts in applying beliefs-predicates, it nevertheless remains that reference to others’ beliefs and perceptions is implicit in almost any social act any of us perform. An it with this consideration that we recognize that we have entered the sphere of communication. Much of what I do, I count on as being perceived as an action, and as the right sort of action, by others, and often my actions will lose their point entirely if they are not so perceived, or are unintelligible. Imagine that one were a god, seeking to communicate through natural events with a community of atheists! They would hear thunder rolls only, and never warnings: they would not perceive the world as Divine Visible Language. It hardly then is to be wondered that if we have a language at all or any system of communication for the matter, we have a capacity for understanding actions exactly proportionate to our capacity for producing them. In the straightforward case, the performer anticipates that another’s understanding of his action is the same as his own understanding of it. This brings us to the topic of interpretation.”

uma aparência para apreendê-lo – como quando representamos o conceito de "infinito" com um laço. Da mesma forma, as obras de arte, através da incorporação de seus conteúdos, não apenas fornecem uma representação, mas uma maneira especial de compreender o conteúdo representado. Nesse sentido, compreender o conteúdo de uma obra de arte não exige apenas reconhecer o conteúdo representado, mas também responder a ele como o corpo que é, ou seja, a maneira como o conteúdo aparece. Somos afetados por sua presença. A personificação é, então, relacionada a fornecer uma aparência, um corpo particular a uma ideia/pensamento etc.; portanto, ao experimentar a obra de arte, apreendemos o conteúdo através dessa aparência. Mas nós não apenas entendemos o significado pretendido pelo artista, mas também respondemos ao modo como esse significado nos é apresentado.

Além disso, na visão de Danto, como é apresentado em *A transfiguração do lugar comum*, o que é incorporado na representação artística é um certo ponto de vista ou atitude sobre o conteúdo representado. A coisa representada é mostrada sob uma certa luz ou perspectiva: a do artista. É a partir de então que Danto apela para as considerações de Meyer Schapiro sobre o estilo com a finalidade de estabelecer a ligação entre expressão e estilo, fundamentando assim o caráter expressivo da obra de arte. Meyer Schapiro (1954, p. 287, tradução nossa) afirma: “Por estilo entende-se a forma constante – e às vezes os elementos constantes, qualidades e expressão - na arte de um indivíduo ou grupo. O termo também é aplicado à atividade de papel de um indivíduo ou sociedade, como em falar de ‘um estilo de vida’ ou ‘o estilo de uma civilização’”.⁴⁰ Assim, a atitude do artista é expressa principalmente através de seu estilo, que, por sua vez, pode ser entendido como um conjunto de características que apontam para seu próprio caráter. Com efeito, o caráter do artista – o atitude em relação ao conteúdo representado – é expresso através de seu estilo.

Nesse sentido, o observador apreende o conteúdo representado de uma obra como ela é traçada pelo estilo de um artista; o conteúdo percebido é inseparável da forma como é apresentado. Essa também é a razão pela qual Danto acha que as obras de arte têm algo como uma estrutura metafórica, pois assim como as metáforas apresentam um certo conceito A sob a luz de outro, um B. Como quando dizemos “o homem é um porco”. Apreender a metáfora é perceber, compreender e interpretar. Portanto, compreender o conteúdo da obra envolve vê-la sob o ponto de vista expresso nela. É assim que Danto (2005a, p. 174) chega à conclusão de que

⁴⁰ No original: “By style is meant the constant form - and sometimes the constant elements, qualities and expression - in the art of an individual or a group. The term is also applied to the role activity of an individual or society, as in speaking of ‘a life style’ or ‘the style of a civilization’.”

[...] na filosofia da arte não há apreciação sem interpretação. A interpretação consiste em determinar as relações entre uma obra de arte e sua contraparte material. Mas como nada disso se aplica a meros objetos, a reação estética a obras de arte pressupõe um processo cognitivo que não é necessário para a reação a meros objetos.

É a partir dessa primeira conclusão que Danto passará a investigar algumas obras de arte como exemplificação do seu método de interpretação das obras de arte. Para ele, o intérprete deve iniciar a sua investigação através do assunto concedido pelo artista à obra de arte que pode ser vislumbrado inicialmente através do título da obra. Em seguida, Danto afirma que o intérprete deve verificar os elementos da obra de arte que se identificam com o assunto e desenvolver a interpretação a partir dessa perspectiva. A partir deste direcionamento as obras de arte podem ser interpretadas corretamente.

Após a apresentação do método de interpretação das obras de arte, Danto (2005a, p. 182) endossa a sua premissa metodológica na importância da interpretação para que se alcance o conceito de obra de arte, afirmando que “[...] a reação a uma pintura complementa sua criação, de modo que o espectador oferece ao artista uma espécie de colaboração espontânea, tal como na relação entre leitor e escritor”. Será a partir dessa premissa que Danto (2005a, p. 190-191) irá reconhecer que a interpretação tem importância crucial para que haja a transfiguração do lugar comum, pois

[...] dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado. Na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos.

É assim que surge a conexão entre filosofia e arte que Danto reconhece como mais um dos importantes elementos que formam a ontologia da obra de arte que é a interpretação. Nesse sentido, a interpretação não se aplicaria a meros objetos comuns, uma vez que a reação estética a obras de arte pressupõe um processo cognitivo, o que não ocorre quando um indivíduo se depara com um objeto comum. Essa interpretação da obra de arte teria como objetivo “[...] propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto” (DANTO, 2005a, p. 183) que impede que o artista ou o espectador vejam a obra de maneira neutra. Diante deste contexto, Danto apresenta alguns elementos que constituem a obra de arte e possibilitam a interpretação do objeto artístico de uma forma a impedir a sua visão neutra, ou seja, sem interpretação. Um desses elementos é o título que é retomado agora na perspectiva do espectador da arte. Para o autor, o título é mais do que um nome ou uma etiqueta, posto que esse tem a finalidade de

direcionar a interpretação. Os títulos neutros ou a ausência de denominação para a obra de arte não causam a destruição da conexão entre filosofia e arte, mas, apenas, a distorce, dificultando a interpretação promovida pelo espectador, dificultando, assim, a diferenciação entre objeto comum e obra de arte. O segundo elemento apresentado por Danto (2005a, p. 193) como parte que contribui para a interpretação da obra de arte é o limite dessa que “[...] de certo ponto de vista, os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento”. Nesse particular, Danto se utiliza dos exemplos das pinturas para demonstrar a limitação da interpretação nas obras de arte. Para este filósofo, as bordas dos quadros são os limites das pinturas, uma vez que essas têm como finalidade limitar as obras de arte. No caso, Danto reconhece duas formas de bordas, uma que compõe o conteúdo do objeto artístico, limitando-o e outra que se revela, apenas, de maneira formal, que somente limita o objeto sem fazer parte do seu conteúdo. Um terceiro elemento é a complexidade da obra de arte que possibilita a variedade de interpretações da obra de arte, acarretando, assim, em novos objetos artísticos como sustenta Danto (2005a, p. 189-190):

Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob a transformação. Assim, um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente.

Além disso, a interpretação adequada que uma obra de arte requer é limitada pela atmosfera teórica que caracteriza o mundo da arte no qual ela foi produzida. Assim, a noção de mundo artístico não apenas torna a arte possível, mas também fornece os elementos necessários para a identificação da arte e a interpretação da arte. Como ele fornece os meios para uma correta identificação das características que o objeto tem como objeto artístico.

O que se vislumbra é que a interpretação apresentada por Danto no livro *A transfiguração do lugar comum* tem um caráter ambíguo, uma vez que em um primeiro sentido a interpretação pode ser concebida como relação entre um signo e o objeto a que se refere, enquanto em um segundo sentido a interpretação pode ser analisada através de uma relação cultural entre o artista e a obra de arte. Assim, um objeto será sobre algo se somente se ele for criado como representação, ou seja, se ele for constituído como algo a ser interpretado. Em outro sentido, qualquer objeto produzido em um contexto cultural, isto é, qualquer artefato, poderia ser explicado em relação a práticas significativas.

No livro *O descredenciamento filosófico da arte*, Danto (2014, p. 74) reconhece essa ambiguidade e retoma a questão da interpretação aludindo inicialmente a sua importância para a formação da obra de arte no seguinte sentido: “a interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual o objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte, onde é trajado de uma vestimenta muitas vezes inusitada. Um objeto material só é uma obra de arte em relação a uma interpretação [...]” Assim, Danto inicia o seu livro reafirmando a necessidade da interpretação para a formação do conceito de obra de arte. Com essa conclusão fundamentada em diversos exemplos práticos do mundo da arte, Danto passa a equiparar o seu pensamento com aquele desenvolvido por Susan Sontag no ensaio “Contra a interpretação” publicado em 1964.

Sontag (1987, p. 14) argumenta em seu ensaio que a aplicação das teorias da arte às obras de momentos históricos diferentes acarretaria em alterações do significado do texto, pois

[...] a interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou inaceitável, entretanto não pode ser desprezado. [...]. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o.

E completa, afirmando que “[...] interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de ‘significados’. É transformar o mundo nesse mundo”. (SONTAG, 1987, p. 16) Com essas premissas conclusivas, Sontag (1987, p 22-23) dispensa a interpretação como método de análise das obras de arte e apresenta a transparência como o critério correto de investigação dos sentidos das obras ao aludir que “[...] a transparência é o valor mais alto e mais libertador da arte – e da crítica – hoje. Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são. [...]. Decididamente agora não precisamos incorporar mais Arte a Pensamento, ou (pior ainda) Arte a Cultura”. Para Danto, o posicionamento de Sontag é anti-intelectual e retira a posição privilegiada do artista, impedindo que o espectador alcance a verdade apresentada na obra de arte. Assim Danto (2014, p. 80) afirma:

A minha teoria não está no espírito da ciência, mas no da filosofia. Se as interpretações são o que constitui as obras, não há obra sem elas, e as obras são malformadas quando a interpretação é errada. E conhecer a interpretação do artista é, de fato, identificar o que ele fez. A interpretação não é algo exterior à obra: obra e interpretação seguem juntas na consciência estética. Como a interpretação é inseparável da obra, ela é inseparável do artista, se ela é obra do artista.
[...]. As interpretações possíveis são limitadas pela posição do artista no mundo, pelo momento e pelo lugar em que viveu, por quais experiências ele poderia ter tido. Um objeto indiscernível daquele que discuti poderia ter vindo à tona de muitos modos e

em muitas épocas e ser a obra que ele é. Há uma verdade na interpretação e uma estabilidade nas obras de arte que não são de modo algum relativas

A partir de então, Danto retoma a questão acerca do caráter ambíguo da interpretação e, reconhecendo a ambiguidade aludida pelos críticos, concorda com ele, estabelecendo duas formas de interpretação que são dependentes entre si. As formas de interpretação inauguradas por Danto foram a interpretação superficial e a interpretação profunda.

A interpretação superficial decorre de “uma questão de determinar a identidade textual, portanto, e embora seja possível apelar a uma grande quantidade de fatores como apoio a uma teoria, a hipótese central e de controle se refere às representações possíveis do próprio autor a respeito de como o texto deve ser lido”. (DANTO, 2014, p 84) Essa identificação é temporal e se refere somente às possibilidades com as quais o artista poderia concordar. Neste tipo de interpretação, o artista é a autoridade privilegiada, pois o que se busca é interpretar a sua intenção ao criar a obra de arte. Nesse passo, pode-se dizer que a interpretação superficial de uma obra de arte é uma afirmação sobre o que o artista criou com base em suas intenções e outros estados representacionais.

Já a interpretação profunda se caracteriza pela leitura de uma obra de arte que vai além do nível superficial, ou seja, ela traz uma compreensão que depende de muitas leituras da mesma obra de arte. Essas leituras são alternativas obtidas através da interpretação superficial acrescida da característica de estar vinculada ao caráter cultural. Nesse sentido, Danto (2014, p. 86-87) afirma:

Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, exatamente por essa razão, deve ser distinguida do tipo de interpretação – hermenêutica ou o que chamo de interpretação profunda – que quero examinar aqui. Ela é profunda, precisamente porque não há aquela referência à autoridade que é uma característica conceitual do que podemos igualmente denominar interpretação de superfície. [...]. A distinção entre profundidade e superfície é perpendicular à distinção filosoficamente mais corriqueira entre interno e externo. É difícil traçar a distinção entre interno e externo sem recorrer, em cada questão, às filosofias da mente e do conhecimento, mas a interpretação de superfície pressupõe caracterizar o comportamento externo de um agente com referência à representação interna desse comportamento, presumida como sendo do agente, e o agente se encontra numa posição um pouco privilegiada com respeito ao que são suas representações. Ou pelo menos ao que são suas representações de superfície. No que tange às suas representações profundas, ele não tem nenhum privilégio, portanto nenhuma autoridade, porque ele deve vir a conhecê-las por maneiras não diferentes daquelas impostas sobre os outros: elas são pelo menos cognitivamente externas a ele, mesmo que sejam parte de seu caráter e de sua personalidade; e no que diz respeito a elas, ele é, por assim dizer, um Outro Espírito para si próprio.

O que se vislumbra é que as interpretações profundas decorrem das análises das obras de arte através de abordagens conceituais estipuladas. Poderíamos dizer que uma determinada obra de arte pode ser analisada através da perspectiva do marxismo, feminismo, estruturalismo, dentre outras. É importante salientar que, muito embora o artista possa propor interpretações profundas sobre suas próprias obras, isso não é relevante à plausibilidade da leitura, pois podem haver outras perspectivas de interpretação profunda que não aquelas aludidas pelo artista.

A partir dessa análise, Danto (2014, p. 101) estabelece que o intérprete deve, primeiro, promover a interpretação superficial que servirá de limites para a interpretação profunda que ocorrerá posteriormente, pois “a interpretação profunda supõe que a interpretação de superfície tenha cumprido sua tarefa, de modo que saibamos o que foi feito e por quê”.

A primeira crítica contundente contra a teoria da interpretação de Danto surgir de Michael Fried, no livro *Art and objecthood* em que ele afirma que existem obras de arte literais que parecem não ter sentido, a exemplo da arte mínima. Para Fried, este tipo de arte seria um contraexemplo à teoria da interpretação superficial de Danto que busca a intenção do autor. Para Fried, os trabalhos mínimos eram arte não significativa, algo que, para ele, era quase idêntico a desistir do projeto modernista de autonomia da arte. De uma forma extremamente moderna, o significado dessas obras é a natureza da arte e sua relação com o espectador. Na própria experiência, eles pretendem provocar que eles estão exemplificando uma certa visão sobre o lugar da arte na vida moderna.

Danto, na entrevista concedida a Anna Maria Guasch em 2004, responde a Fried, afirmando que os trabalhos mínimos e outros similares que tentam criar obras de arte sem um sujeito consistem em criar obras sem conteúdo. Então são obras que não significam nada e não podem ser obras de arte sem significado. Mas, ao incorporarem um sentido concedido pelo artista, essas obras tornam-se o resultado de uma prática de criação de objetos significativos como pinturas, esculturas ou objetos industriais.

A segunda crítica à teoria da interpretação proposta por Danto parte de Peg Brand e Myles Brand no ensaio “Surface and deep interpretation” em que os mencionados filósofos apresentam vários contra-argumentos à teoria do filósofo estadunidense. O primeiro contra-argumento se refere a existência de uma multiplicidade de interpretações superficiais, sob o fundamento de que

[...] a interpretação superficial desambigua a obra de uma maneira que difere minimamente da intenção pretendida pelo artista. Entendida dessa maneira, pode haver mais de uma interpretação superficial uma vez que pode haver mais de uma maneira de desambiguar um trabalho sendo consistente com as intenções do artista e

fazendo apenas mínimas adições a elas”. (BRAND, M.; BRAND P.; 2012, p. 72, tradução nossa)⁴¹

Contra essa visão, Danto afirma que existe apenas uma interpretação correta que busca reconstituir a intenção do autor, sendo as demais interpretações erradas. Entretanto, essa resposta de Danto pareceria falsa na visão de Peg Brand e Myles Brand, uma vez que a existência de obras ambíguas ou obscuras impediriam a interpretação superficial. Para exemplificar este argumento, Peg Brand e Myles Brand consideram a pintura de Watteau *L'embarquement à Cythère* e afirmam que essa obra é ambígua, pois não se sabe se os amantes estão chegando ou deixando a ilha do amor. No caso, a obra pode ter sido intencionalmente pensada de forma ambígua pelo próprio artista. Assim, Peg Brand e Myles Brand retomam o problema da dicotomia, mas, apenas, em relação à interpretação de superfície ao afirmarem que

[...] se formos obrigados a resolver cada uma, a interpretação superficial acrescentará consideravelmente muitas declarações à interpretação do artista. A menos que estejamos dispostos a tolerar indefinidamente muitas interpretações superficiais, surge a questão quanto aos critérios para a fixação de conjuntos de declarações desambiguadoras. (BRAND, M.; BRAND P., 2012, p. 72, tradução nossa)⁴²

Figura 6 – L'embarquement à Cythère



Fonte: The Embarkation... ([20-?]).

Além dessa crítica, Peg Brand e Myles Brand (2012) sustentam que a vinculação entre interpretação superficial e profunda proposta por Danto consiste em uma relação fraca da dependência de conteúdos das formas de interpretação, pois a interpretação profunda deve estar

⁴¹ No original: “Surface interpretation disambiguates the work in a way that differs minimally from the artist’s intended interpretation. Understood in this way, there may be more than one surface interpretation since there may be more than one way to disambiguate a work while being consistent with the artist’s intention and making only minimal additions to them.”

⁴² No original: “If we are required to resolve each one, a surface interpretation will add considerably many claims to the artist’s interpretation. Unless we are willing to countenance indefinitely many surface interpretations, the question arises as to the criteria for fixing sets of disambiguating statements.”

de acordo com a interpretação de superfície, caso contrário, estaria incorreta. Em seguida, os Brand afirmam que muito embora Danto reconheça a vinculação entre a interpretação superficial e a interpretação profunda, ele estaria se contradizendo em suas críticas de arte ao propor conteúdos de interpretações profundas claramente inconsistentes com o conteúdo das interpretações superficiais pretendidas pelos artistas. Assim afirmam os Brand (2012, p. 79, tradução nossa):

Em suma (DW), a exigência de coerência entre uma interpretação profunda e a interpretação superficial, é vencida por contraexemplos dos próprios escritos de Danto na arte crítica. Danto oferece interpretações profundas das obras de Kiefer e Schnabel que são contrárias aos relatórios de suas interpretações pretendidas. Presumindo que as interpretações profundas de Danto estão corretas, é possível, então, que uma interpretação profunda contradiga uma interpretação intencional do artista.⁴³

Após as mencionadas críticas, Peg Brand e Myles Brand (2012, p. 80) concluem que o sistema de interpretação proposto por Danto da dependência constitutiva é inadequado para a formulação do conceito de obra de arte, pois

[...] se a interpretação superficial pretendida pelo artista pode ser rejeitada pelo crítico, então esses objetos feitos pelo homem podem deixar de serem transfigurados em arte. O status da obra de arte como um objeto que incorpora as intenções criativas do artista perde sua posição focal. É como se o papel das intenções de um agente não fosse essencial para suas ações.⁴⁴

Diante dessa conclusão, os Brands apresentam uma nova estrutura para a teoria da interpretação de Danto que reconhece a possibilidade de a interpretação superficial contradizer uma interpretação profunda, sob o argumento de que as interpretações profundas não dependem das intenções do artista. Assim:

Em conclusão, a tese da dependência (DW), a qual requer consistência entre o conteúdo das interpretações superficiais e profundas, é falsa, como os contraexemplos derivados dos próprios escritos sobre crítica de arte mostrados por Danto. Uma consequência do fracasso de (DW) é um alto nível de permissividade para interpretações profundas corretas. Podemos ser mais habilidosos no nível profundo do que Danto reconhece. Em certo momento, Danto lamenta que ele não tenha encontrado um argumento para restringir interpretações profundas. A razão pela qual

⁴³ No original: “In sum, (Weak D), the requirement of consistency between a deep interpretation and the surface interpretation, is defeated by counterexamples from Danto’s own writings in art criticism. Danto offers deep interpretations of both Kiefer’s and Schnabel’s works that are contrary to reports of their interpretations. Presuming that Danto’s deep interpretations are correct, it is possible, then, for a deep interpretation to contradict an artist’s intended interpretation.”

⁴⁴ No original: “If the artist’s intended surface interpretation can be rejected by the critic, then these man-made objects can fail to be transfigured into art. The status of the artwork as an object that embodies the artist’s creative intentions loses its focal position. It is as if the causal role of an agent’s intentions were not essential to his actions.”

ele não encontrou um, nós insistimos, é que não há um bom argumento. Sem (DW), é difícil descartar inúmeras, talvez até bizarras, interpretações profundas. Mas que assim seja.

O fracasso de (DW) pode parecer ameaçar a tese da Dependência Constitutiva, a alegação central da teoria da arte de Danto. Mas não é bem assim. A aparente inconsistência entre algumas interpretações superficiais e outras profundas corretas desaparece quando percebemos que as interpretações superficiais devem ser avaliadas com base na sua precisão ao descrever as intenções do artista, e não a obra em si, enquanto interpretações profundas que são avaliadas apenas no oposto. A tese da Dependência Constitutiva, quando levada a significar que há uma obra de arte apenas se houver uma interpretação superficial precisa do objeto permanece sustentável. ((BRAND, M.; BRAND P., 2012, p. 81-82, tradução nossa)⁴⁵

Em resposta aos argumentos apresentados por Peg Brand e Myles Brand, Danto (2012b, p. 297) tem como plausível a crítica formulada, entretanto a refuta ao afirmar que “[...] a chamada interpretação profunda não é de modo algum constitutiva da obra – não faz parte do todo do qual a parte física, como interpretação, deve ser entendida”.⁴⁶ Nesses termos, Danto afirma que as interpretações profundas não fazem parte das obras, posto que elas não as constituem. No caso, Danto (2012b, p. 296) sustenta que apenas a interpretação superficial faz parte da obra de arte para fazê-la transcender do lugar comum, pois é essa que “[...] o público capta quando entende a obra e, na medida em que essa interpretação responde à intenção do artista, entender o trabalho é saber qual era a intenção”.⁴⁷ Com efeito, Danto reconhece que a interpretação superficial é histórica, uma vez que a intenção origina a obra de arte em um determinado tempo da história da arte, bem como reconhece que a interpretação superficial é universal, pois ela sempre analisa a intenção do artista com as demais teorias da arte existentes. O que se vislumbra é que a interpretação superficial estará sempre vinculada a intenção do artista, sendo incabível se falar de intenção voltada ao futuro. Como exemplifica Danto (2012b, p. 296, tradução nossa):

⁴⁵ No original: “In conclusion, the Dependence thesis (Weak D), which requires consistency between derived from the contents of surface and deep interpretations, is false, as counterexamples derived from Danto’s own art-critical writings show. A consequence of the failure of (Weak D) is a high level of permissiveness for correct deep interpretations. We may be more skilled at the deep level than Danto gives us credit. At one point, Danto laments that he not found an argument to constrain deep interpretations. The reason that he has not found one, we maintain, is that there is no good argument. Without (Weak D), it is difficult to rule out myriad, perhaps even bizarre, deep interpretations. But so be it.

The failure of (Weak D) might seem to threaten the Constitutive Dependency thesis, the central claim of Danto’s theory of art. But not so. The apparent inconsistency between some surface interpretations and other correct deep interpretations disappears when we realize that surface interpretations are to be evaluated on the basis of their accurately describing the artist’s intentions, and not the work itself, whereas deep interpretations are evaluated on just the opposite basis. The Constitutive Dependency thesis, when taken to mean that there is a work of art if there is an accurate surface interpretation of the object, remains tenable”.

⁴⁶ No original: “so-called deep interpretation is not in any way constitutive of the work – is not part of the whole of which the physical part, as interpretandum, is to be understood.”

⁴⁷ No original: “it is what the audience grasps when it understands the work, and, so far as this interpretation answers to the artist’s intention, to understand the work is to know what the intention was.”

El Greco não pode ter formado uma intenção de dizer algo sobre Warhol. O artista e a obra surgem juntos no mesmo momento histórico, por assim dizer, mesmo que a obra transcenda esse momento, porque o significado é universal e apreendido como tal pelas audiências em todos os tempos subsequentes e em todas as outras culturas.⁴⁸

Logo, as interpretações superficiais serão aquelas que servem para transformar objetos físicos em obras de arte. Diferentemente da interpretação superficial, a interpretação profunda geralmente relaciona obras de arte a causas ulteriores. O que se vislumbra é que a interpretação profunda nos remete a causas que não estão vinculadas à intenção do artista, mas às teorias em geral. Para melhor esclarecer, é importante transcrever o pensamento de Danto (2012b, p. 296, tradução nossa):

É possível, suponho, pensar em uma obra como parte de um todo distinta de si mesma, e tão relacionada ao todo que se pode dizer que ela o expressa, digamos, quando uma obra pertence a um espírito da época, como no sistema de Hegel ou quando uma obra incorpora o espírito do romantismo, e isso explica certas características dela. A *Ressurreição de Piero* pode ‘expressar’ a Renascença sem que isso tenha feito parte da intenção de Piero.⁴⁹

Discutida a importância da interpretação superficial e sua distinção com a interpretação profunda, Danto passa a analisar o argumento das intenções inconscientes aludidas por Peg Brand e Myles Brand com a finalidade de refutar a alegação de confusão entre as interpretações promovidas pelo filósofo estadunidense. Para Danto, a interpretação freudiana é um exemplo de interpretação profunda, isso porque ela nos leva para fora da comunidade interpretativa e nos encaminha para um mundo onde há diversos leitores profundos armados com teorias artísticas que objetivam dar um sentido mais amplo à obra de arte analisada. Sobre esse tema, Danto afirma (2012b, p. 296, tradução nossa):

Todos nós lemos *Orgulho e Preconceito* com um entendimento razoavelmente completo – não é contra essa afirmação que há notas de rodapé úteis nos contando sobre os ha-has e o comércio chita – mas quando alguém nos diz que o trabalho é essencialmente subversivo, isso é uma interpretação profunda que seria tão surpreendente para Jane Austen quanto para nós. Sua subversividade era disfarçada e escondida do autor e de seus leitores. A interpretação profunda se compromete a nos dizer o que ‘realmente’ está sendo dito através do que de fato é dito, mas é preciso aprender a ouvi-lo através do domínio de um código. Mas, mais uma vez, o que chamo de interpretação ‘superficial’ deve estar em vigor antes que a interpretação profunda

⁴⁸ No original: “El Greco cannot have formed an intention to say something about Warhol. Artist and artwork together arise within the same historical moment, as it were, even if the artwork transcends that moment because the meaning is universal and grasped as such by audiences in all subsequent times and other cultures.”

⁴⁹ No original: “It is possible, I suppose, to think of a work as part of a whole distinct from itself, and so related to the whole that it may be said to express it, say when a work belongs to a *Zeitgeist*, as in Hegel’s system, or when a work embodies the spirit of romanticism, and that explains certain features of it. *Piero’s Resurrection* may ‘express’ the Renaissance without this in any sense having been part of Piero’s intention.”

possa executar suas leituras profundas. [...]. Algo tem que ser uma imagem de x antes que alguém possa dizer: ser uma imagem de x é subversiva.⁵⁰

O que se vislumbra é que a interpretação profunda se apresenta na intenção do espectador de adequar a obra a uma teoria que se revela no senso comum em decorrência da experiência estética. Para melhor exemplificar o que Danto busca demonstrar, pode-se dizer que a atitude da interpretação profunda se equipararia a interpretar os raios que atingem uma cidade como a demonstração da fúria de Zeus. Nesse sentido, muito embora a interpretação profunda seja dependente da interpretação superficial, ela não influencia na interpretação superficial, o que faz com que as críticas formuladas pelos Brands não tenham procedência, senão vejamos:

Mas só porque a interpretação profunda pode penetrar na psicologia popular não significa que interpretações profundas se infiltrem em interpretações superficiais. Essa distinção permanece como antes. Os Brands insinuam habilmente que minhas práticas como crítico de arte subvertem a clareza da distinção como eu pretendia, mas não estou convencido por seus exemplos. (DANTO, 2012b, p. 297, tradução nossa)⁵¹

Diante de tais considerações, Danto rejeita as arguições dos Brands que confundem a sua teoria e atribuem a interpretação profunda a característica de influenciar na interpretação superficial, enquanto, na verdade, ele sustenta que a interpretação profunda somente pode intervir na formação da obra de arte, restando inadmissível a sua intervenção na interpretação superficial.

4.2. TENSÃO ENTRE ESSENCIALISMO E HISTORICISMO

Passemos agora à análise do último critério reconhecido por Danto para distinguir as meras coisas das obras de arte que é o caráter histórico do seu conceito. Após estabelecer quatro condições relacionadas à essência da obra de arte, Danto fixa a quinta condição para a formação

⁵⁰ No original: “We all read *Pride and Prejudice* with reasonably full understanding – it does not count against this claim that there are helpful footnotes telling us about ha-has and the calico trade – but when someone tells us that the work is essentially subversive, that is a deep interpretation that would come as much of a surprise to Jane Austen as to us. Its subversiveness was disguised and as hidden from the author as from her readers. Deep interpretation undertakes to tell us what is ‘really’ being said through what in fact is said, but one has to learn to hear it through mastery of a code. But once more, what I call ‘surface’ interpretation must be in place before deep interpretation can execute its deep readings. [...]. Something has to be a picture of x before one can go on to say, being a picture of x it is subversive.”

⁵¹ No original: “But just because deep interpretations may seep into folk psychology does not mean that deep interpretations seep into surface interpretations. That distinction remains as before. The Brands cleverly insinuate that my practices as an art critic sometimes subvert the cleanness of the distinction as I intended it, but I am unconvinced by their examples.”

do seu conceito de obra de arte que é o caráter histórico da obra de arte. Sobre esse tema, Carroll (2012, p. 120-121, tradução nossa) faz um breve resumo acerca dos critérios que diferenciam a obra de arte das meras coisas reais que é importante citar:

[...] a primeira condição na teoria – de que as obras de arte são sobre algo – deriva de contrastes entre obras de arte e coisas reais indiscerníveis. A segunda e terceira condições na teoria – que as obras projetam pontos de vista e são elípticas – são motivadas pela contemplação de itens que são meramente representações (e, portanto, sobre algo) de representações indiscerníveis que também são obras de arte. Como a primeira condição, a quarta condição – que obras de arte têm ou exigem interpretações – parece derivar do contraste entre meras coisas reais (as quais, faltando um componente semântico, não requerem interpretação) e obras de arte indiscerníveis (que têm ou exigem interpretação). E, finalmente, a quinta condição na teoria – que as obras de arte e suas interpretações dependem de um contexto da história da arte.⁵²

A primeira alusão ao caráter histórico das obras de arte apareceu no livro *Filosofia Analítica da História*, no qual Danto promove uma crítica contundente às nomeadas “filosofias da natureza da história”, conforme alude Débora Pazetto (2015, p. 15) no seu ensaio “Destino e liberdade: um ensaio sobre a teleologia latente na filosofia da arte de Arthur Danto” ao afirmar que são aquelas filosofias que

[...] são constituídas por projeções no futuro de estrutura que os historiadores usam para organizar os eventos do passado. Ou seja, enquanto a história *tout court* descreve e interpreta eventos passados, essas filosofias da história constroem discursos, que o autor considera legítimos, sobre toda a história, incluindo o presente e o futuro.

Embora o termo não seja usado neste livro, ele pode ser lido (a partir de nossa perspectiva atual) como uma análise da natureza da representação histórica. Agora, cada relato da representação histórica tem que lidar, minimamente, com duas tarefas. Deveria demonstrar, primeiro, que existe algo como uma realidade histórica que pode ser representada no todo e, segundo, qual é a natureza da representação do passado pelo historiador e sua relação com o passado representado. Assim, afirma Danto (2007a, p. 17-18):

É tentador supor que há apenas uma impossibilidade prática em dar conta de todo o passado, mesmo que haja, talvez, uma impossibilidade lógica em dar conta de toda a história. [...] qualquer relato do passado é essencialmente incompleto. É

⁵² No original: “The first condition in the theory – that artworks are about something – derives from contrasts between artworks and indiscernible real things. The second and third conditions in the theory – that artworks project points-of-view and that they are elliptical – are motivated by contemplating items that are merely representation (and, therefore, about something) from indiscernible representations that are also artworks. Like the first condition, the fourth condition – that artworks have or require interpretations – appears to derive from the contrast between mere real things (which, lacking a semantical component, neither have nor require interpretation) and indiscernible artworks (that have or mandate interpretation). And, finally, the fifth condition in the theory – that artworks and their interpretations depend upon a background or context of art history.”

essencialmente incompleto, isto é, se a sua conclusão exigiria o cumprimento de uma condição que simplesmente não pode ser satisfeita. E minha tese será que um relato completo do passado pressuporia um relato completo do futuro.
 [...] Nosso conhecimento do passado, em outras palavras, é limitado pelo nosso conhecimento (nossa ignorância) do futuro.⁵³

Ao discutir essa questão, Danto reconhece que qualquer evento passado pode ser reafirmado no futuro dependendo de suas implicações. Assim, a Guerra dos Cem Anos iniciada em 1337 e na qual um evento (a eclosão da guerra em 1337) é (implicitamente) relacionado a outro evento posterior (o fim da guerra em 1453). Observe que a sentença pressupõe o conhecimento do fato de que a guerra terminaria em 1453 e, portanto, não poderia ter sido reconhecida como Guerra dos Cem Anos em 1337. Certamente, não se pode reconhecer o período que a guerra durou quando os conflitos se iniciaram. E ainda pode-se dizer que é possível acrescentar outras propriedades à Guerra dos Cem Anos, uma vez que ela poderia ter tido novas implicações futuras. Assim, “não podemos descrever completamente o passado porque ele não é algo finalizado, na medida em que continua vivo no presente e no futuro. A concepção analítica de Danto sobre a história empenha-se, portanto, na manutenção de sua abertura e incompletude”. (PAZETTO, 2015, p. 15)

Com relação a esse pensamento de Danto, já enfrenta algumas críticas formuladas por argumentos céticos, sendo o mais forte desses argumentos ceticistas, apresentada pelo que é conhecido como o paradoxo de Russell. De acordo com o paradoxo de Russell, então, não há nada que possa refutar a hipótese de que Deus criou este mundo cinco minutos atrás, com todos nós e com todas as nossas memórias de um passado mais remoto e todas as evidências históricas de eventos anteriores que precederam os cinco minutos. Portanto, pode ser que tudo o que os historiadores nos dizem sobre o passado se refira a um passado que nunca existiu. Escusado será dizer que este é o tipo de argumento que se encaixa muito bem no método dos indiscerníveis de Danto: por hipótese, o passado real e o passado fictício sugerido pelo paradoxo de Russell são indiscerníveis. E Danto até melhora o paradoxo ao apontar que, se fosse verdade, isso tornaria a escrita da história não menos útil do que no caso de um passado real. A explicação é que, para o nosso comportamento presente e futuro, na medida em que estes se baseiam no que acreditamos que o passado tem sido (pense, por exemplo, nas promessas feitas na semana passada), não faz diferença prática se o passado realmente existia ou não.

⁵³ No original: “It is tempting to suppose that there is only a practical impossibility in giving an account of whole past, even if there is, perhaps, a logical impossibility in giving an account of the whole of history. [...] any account of the past is essentially incomplete. It is essentially incomplete, that is, if its completion would require the fulfilment of a condition which simply cannot be fulfilled. And my thesis will be that a complete account of the past would presuppose a complete account of the future.
 [...] Our knowledge of the past, in other words, is limited by our knowledge (our ignorance) of the future.”

No entanto, se os relatos históricos são representações do passado, deve ter havido um passado real representado e então não podemos ser satisfeitos por um passado fictício ou imaginário. Para provar a realidade do passado, Danto começa com a observação de que os cinco minutos de Russell são completamente arbitrários. Por que não reduzir os cinco minutos a cinco segundos, ou expandi-lo para cinco séculos, e assim por diante? Portanto, um ceticismo realmente consistente como pensado por Russell seria um passado que é fictício até o momento. Mas se os céticos estão preparados para aceitar essa crítica (e eles não poderiam fazer o contrário), eles podem perder a argumentação. Pois então devemos perguntar-lhes o que eles responderão amanhã à nossa pergunta em que momento o mundo veio a existir. Se a resposta deles (agora) é que eles dirão novamente que o mundo foi criado agora (isto é, hoje), eles devem reconhecer que aceitarão amanhã um passado de um dia – e, nesse caso, eles serão reduzidos novamente ao mesmo tipo de opção arbitrária de aceitar parte do passado (isto é, um dia) e não tudo. Mas se a resposta deles é (e esta é a sua única alternativa realista) que eles dirão amanhã que o mundo foi criado amanhã, existe uma inconsistência entre a posição deles agora e a de amanhã. Teríamos então duas criações do mundo em dois momentos diferentes. Além disso, não é fácil ver o que devemos fazer da afirmação de que o mundo será criado amanhã. Portanto, não podemos duvidar razoavelmente da realidade do passado e da existência de um passado que é representado pelas representações do historiador, e não precisamos mais nos preocupar se há um passado representado correspondendo às nossas representações dele.

De acordo com este pensamento, as filosofias da natureza da história adotam uma atitude vinculativa entre o passado e o futuro em que os atos do passado influenciam diretamente os atos futuros em razão dos seus efeitos que podem ser explícitos ou não. Dessa forma, as filosofias da natureza da história

[...] se comprometem com o que Danto denomina ‘realismo narrativo’, que poderíamos sintetizar como uma concepção teleológica (e muitas vezes teológica) da história enquanto manifestação fenomênica e inevitável de uma narrativa que cumpre seu destino até um *grand finale* significativo”. (PAZETTO, 2015, p. 15)

Em outras palavras, pode-se dizer que esse “realismo narrativo” teria fundamento numa descrição com a verdade e com a precisão dos fatos para fazer a história através da construção de descrições que se transformam em narrativas. Com efeito, Danto reconhece que estas narrativas não são completas, pois elas não são limitadas ao futuro.

É a partir deste argumento que Danto, no livro *A transfiguração do lugar comum*, retoma a questão do critério histórico do conceito de obra de arte para, tomando com base o pensamento

de Hegel apresentado nos *Cursos de Estética* de 1828⁵⁴, reconhecer que o significado se apresenta em cada acontecimento no percurso temporal com a finalidade de se alcançar a verdadeira natureza filosófica da arte através da autoconsciência, senão vejamos:

Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras de arte. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas *Brillo* as possibilidades para isso realmente se encerram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim. (DANTO, 2005a, p. 26)

O que Danto expõe no seu livro *A transfiguração do lugar comum* é a verificação da superação de duas grandes narrativas históricas da arte que acarretaram nas condições apropriadas para a auto compreensão da identidade da arte. Essas duas narrativas são: “a primeira, a narrativa da mimese, iniciada no Quatrocento e que teve Giorgio Vasari como principal defensor; a segunda, a narrativa do modernismo, gerada por Greenberg, o grande crítico americano do modernismo e que compreende a arte europeia e americana da primeira metade do século XX”. (RAMME, 2008, p. 87)

Giorgio Vasari foi considerado o primeiro historiador da arte através da publicação do livro *A vida dos artistas*, no qual ele registrou a vida dos principais artistas do Renascimento e suas respectivas obras. Nos seus escritos, pode-se observar que ele reconhece a arte como um todo orgânico que têm duas classes de arte: uma maior e outra menor. A arte maior era produzida por classes mais abastadas pois exigia técnica além do talento natural. É o que hoje chamaríamos de “arte erudita”, uma arte que só poderia existir a partir das técnicas. São consideradas por Vasari “arte maior” as artes que surgem a partir da criação como a escultura, a arquitetura, a pintura e, entre elas, o desenho é considerada a maior de todas as artes pois é necessário para as demais. Já a arte menor seria aquela que não precisaria de técnica, é a arte passada de pai para filho, feita por pessoas pobres. Em paralelo com o mundo atual, poderíamos chamar essa arte menor de “arte popular”. A arte menor é baseada na repetição e não na criação,

⁵⁴ No original: “Em todas essas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição (satisfação) imediata, as obras de arte também suscitam em nós juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição (apresentação) da obra de arte, bem como a adequação e a inadequação de ambos. A ciência (filosofia) da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas nas quais a arte, por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente (filosoficamente) o que é a arte.” (HEGEL, 2001, p. 35).

mas na execução. Por exemplo, o arquiteto é um artista maior para idealizar a arquitetura, mas o mobiliário executará a ideia do arquiteto. São artes menores a gravura, a talha, a tecelagem, o douramento etc. Da análise deste período, o que se observa é que a arte era produzida através da *mimesis* que tinha como finalidade retratar o real através da arte. Para melhor esclarecer:

Trata-se da mudança iniciada por Giotto no final da Idade Média e teorizada pelos historiadores da arte desde o século XVI, com ‘A vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos’, de Giorgio Vasari. De acordo com essa teoria, que estabelece uma clara linha evolutiva para a pintura, a revolução consolidada pelos grandes mestres renascentistas italianos consiste no aprimoramento dos recursos técnicos da tridimensionalidade, a tal ponto que a tela passou a ser concebida como superfície transparente, como janela para a realidade. Assim, haveria um conjunto de procedimentos que tornou mais adequada e exata a representação mimética. (SÜSSEKIND, 2014, p. 352)

Danto encerrou *A transfiguração do lugar comum* analisando, apenas, a primeira grande narrativa da história da arte que é atribuída a Vasari. Cinco anos após a última análise incompleta acerca do critério histórico, Danto retoma a questão no ensaio “O fim da arte” e reexamina a primeira grande narrativa da história da arte relacionando-a às artes específicas (cinema, pintura, dentre outras). A conclusão obtida pelo filósofo estadunidense é que a primeira grande narrativa da história da arte se revelou insuficiente na busca de se promover a devida compreensão das obras de arte e a sua relação com a história progressiva – que não era mais possível em razão da mudança do paradigma que reestruturou a história da arte. Nesse sentido, Danto (2014, p. 140-141) afirma que:

[...] o interessante era que, desde que pudesse haver pinturas puramente expressivas e portanto, nada explicitamente representacionais, a representabilidade para nossa perspectiva é o fato de que a história da arte adquire uma estrutura totalmente diferente. Ocorre desse modo porque não há mais qualquer razão para pensar na arte como tendo uma história progressiva: simplesmente não há mais a possibilidade de uma sequência desenvolvimental com o conceito de expressão como havia com o de representação mimética.

Em sua investigação no ensaio “O fim da arte” Danto reconheceu, também, que a primeira grande narrativa da história da arte não promoveu a autoconsciência da arte, o que tornaria necessária a criação de uma nova teoria que fosse capaz de explicar os fenômenos artísticos e que, por conseguinte, fosse capaz de conceder autoconsciência à arte. Ao concluir o artigo “O fim da arte”, Danto afirmou que apenas alcançando a autoconsciência a arte alcançará o seu fim.

Será apenas no livro *Após o fim da arte* que Danto investigará a segunda grande narrativa da história da arte afirmando que Clement Greenberg seria o seu maior expoente. Para Danto, será a partir do final do século XIX que as vanguardas artísticas, representadas por Greenberg, levaram ao extremo a necessidade de se renovar o pensamento crítico em razão do rumo da pintura modernista em direção ao abstracionismo. Para Greenberg, esse movimento da arte proporcionou uma verdadeira revolução copernicana ao renunciar aos métodos ilusionistas que se baseavam nas convenções da representação, impedindo que os artistas imitassem a natureza. Assim, Greenberg (2013, p. 110) “[...] constatou que, ao deixar de imitar a natureza, o artista moderno passara a imitar os próprios processos de sua disciplina artística, os quais passaram, assim, a constituir o próprio tema da arte”. Diante desse momento de ruptura na arte, Greenberg (2013, p. 111) promove uma nova reflexão acerca do modernismo e da arte, sendo que:

O Modernismo é entendido por Greenberg como um programa inclusivo, indeterminado, aberto, não como um movimento no sentido tradicional, mas como um programa detentor de uma preocupação exacerbada com a qualidade e com o valor estético que teria se constituído como resposta a um momento de crise dos padrões de qualidade estéticos. Embora o Modernismo seja, na maior parte das vezes, interpretado como uma ruptura radical com as convenções existentes, Greenberg o concebe como uma ‘virada’ (*turn*) dialética que agiu no sentido de manter ou restaurar a continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado, de um modo intenso, consciente e explícito.

O que se vislumbra é que essa segunda grande narrativa busca a pureza ideal da obra de arte em que, de acordo com Danto, é norteadada pela estética kantiana que se revela como um quadro teórico com diretrizes em dois princípios. O primeiro princípio se baseia na autonomia do gosto em que somente a experiência pode servir como base para o julgamento estético. Nesse sentido, o crítico deve se fundamentar na experiência para promover a julgamentos estéticos. O outro princípio da teoria de Greenberg decorre da noção kantiana de que o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou método de forma desinteressada.

Danto discorda de ambos os princípios. Em relação ao primeiro princípio Danto (2006, p. 94) afirma que “é uma prática ruim desmerecer trabalhos por falta de boas qualidades estéticas, nos termos de Greenberg, como artisticamente ruins”. Assim, não haveria como imaginar uma arte autoconsciente de si que só reconhece boas artes como obras de arte. Ademais, “o crítico pós-histórico, pluralista e democrático, como Danto se autodefine, não julga a partir de seu gosto, ou dos seus critérios estéticos. O papel da crítica é interpretar a obra relacionando-a com o mundo da arte ao qual ela pertence”. (RAMME, 2008, p. 90) Em relação ao segundo princípio, Danto afirma que a separação entre o estético e o prático acarretaria na

impossibilidade de se unir a arte com a vida, o que também afastaria a arte de sua autoconsciência.

Danto chega à conclusão de que muito embora as duas grandes narrativas da história da arte façam parte do mundo da arte, elas não foram capazes de conceder autoconsciência à arte, impossibilitando, assim, o alcance do seu fim. Ressalte-se, ainda, que o fim da era das duas grandes narrativas “[...] significa também o fim da institucionalização de um critério visual para determinar o que é a arte”. (DANTO, 2008, p. 191) Diante desse contexto, Danto reconhece a necessidade de uma nova grande narrativa que fosse capaz de conceder à arte autoconsciência. É quando ele recorda o seu encontro com as *Caixas Brillo* de Warhol que suscita o problema dos indiscerníveis e, por conseguinte, funda a nova narrativa da arte que a coloca em plena consciência de si. É neste momento que a arte passa a ser conceitual ao reconhecer que as caixas brillo das prateleiras dos mercados são diferentes das *Caixas Brillo* de Warhol, pois essas carregam consigo o conceito artístico que foi intencionalmente concedido por um artista com caráter essencialmente histórico. Assim, Danto propõe uma definição libertadora da arte em que qualquer coisa pode ser arte, mas nem tudo é arte. Com efeito, Danto reconhece a pluralidade das obras de arte decorrentes da nova realidade pós-histórica em que passa a existir uma multiplicidade de estilos em que as diversas obras de arte têm suas essências vinculadas à história.

Após a publicação do livro *Após o fim da arte* em 1997 e da consolidação da teoria do fim da arte, Michael Kelly publica o ensaio “Essentialism and historicism in Danto’s philosophy of art” em 1998 com a finalidade de analisar se a estratégia de Danto de propor uma teoria da arte essencialista e historicista ao mesmo tempo seria bem-sucedida. Para iniciar a sua investigação, Kelly (1998, p. 31, tradução nossa) resume a estratégia de Danto nos seguintes termos:

A estratégia de Danto para tornar o essencialismo e o historicismo compatíveis é relegar a história da arte à sua extensão [...]. A distinção essência/extensão pode ser expressa da seguinte forma: enquanto a essência da arte determina que algo é/não é uma obra de arte (definição de arte), sua extensão determina que (ou como) uma obra particular é historicamente a obra que é (interpretação da arte). Assim, as duas contribuições de Danto à filosofia contemporânea da arte consistem afinal, pelo menos na medida em que o essencialismo e o historicismo são compatíveis.⁵⁵

⁵⁵ No original: “Danto’s strategy for rendering essentialism and historicism compatible is to relegate art’s history to its extension [...]. The essence/extension distinction could be expressed as follows: while art’s essence determines that something is/is not a work is historically the work that it is (interpretation of art). Thus, Danto’s two contributions to contemporary philosophy of art are consistent after all, at least to the extent that essentialism and historicism are compatible.”

Para Kelly (1998, p. 31, tradução nossa), o problema entre o essencialismo e o historicismo se apresenta da seguinte forma:

Se a arte moderna se entende essencialmente mais do que apenas acidentalmente histórica, como pode ter uma essência, uma vez que ‘essência’ implica algo transhistórico? Por outro lado, se a arte não pode ter uma essência, como ela pode se considerar essencialmente histórica?.⁵⁶

Esse não é um problema novo, pois já havia sido introduzido na filosofia desde a modernidade, mais precisamente por Hegel. Para solucionar esse problema, Kelly afirma que Danto retirou do protagonista da narrativa (a arte) o poder de descobrir a sua própria essência, passando esta incumbência à filosofia que alcançaria o entendimento da identidade da arte. Nesse sentido, Danto estaria reconhecendo que ao se libertar da incumbência de afirmar a sua própria identidade, a arte estaria livre para promover as criações artísticas. Entretanto, esse argumento, segundo Kelly, apresenta aparentes contradições, pois não explica como a arte alcançaria a auto definição de si, se a tarefa de a definir é entregue para a filosofia. Nesse sentido, Kelly (1998, p. 36, tradução nossa) afirma:

Em primeiro lugar, a arte não é mais capaz de autodefinição, pois recebe sua definição da filosofia. Segundo, é agora pós-moderno, já que a autodefinição é o que tornou a arte ‘moderna’, segundo a narrativa de Danto, e a arte não é mais autodefinidora. Terceiro, a arte é agora pós-histórica, uma vez que a tarefa de autodefinição gerou a história da arte moderna e essa tarefa chegou ao fim. Finalmente, a arte também não é mais filosófica (se alguma vez foi).⁵⁷

O que Kelly verifica é que Danto reconhece o alcance do fim da arte e da existência da arte pós-histórica como decorrência da transferência do ônus de se buscar a identidade da arte para a filosofia e não da sua autoconsciência. Tal fato faria com que a arte retornasse a sua condição pré-moderna e não livre ao invés de continuar em sua condição libertada do conflito que teria alcançado o seu fim. Kelly argumenta que tanto Greenberg quanto Danto são culpados de criarem um colapso na essência da arte, sendo que Greenberg propunha uma definição formalista da arte, refletindo o período modernista, enquanto Danto propunha o pluralismo refletindo a era pós-moderna.

⁵⁶ No original: “If modern art understands itself to be essentially rather than just accidentally historical, how can it have an essence an essence at all, since ‘essence’ implies something transhistorical? On the other hand, if art cannot have an essence, how can it regard itself as essentially historical?”

⁵⁷ No original: “First, and foremost, art is no longer capable of self-definition, as it receives its definition from philosophy. Second, it is now postmodern, since self-definition is what made art ‘modern’, according to Danto’s narrative, and art is no longer self-defining. Third, art is now posthistorical, since the task of self-definition generated the history of modern art and that task has come to an end. Finally, art is also no longer philosophical (if it ever was)”.

Não obstante essas conclusões, Kelly passa a concordar parcialmente com Danto no sentido de que a arte não poderia continuar a tentar se definir da maneira como ocorreu no auge do modernismo, pois o excesso de definições não consolidou e nunca consolidará a identidade da arte. Com efeito, Kelly concorda com a afirmação de Danto de que a arte não deveria se preocupar mais com a sua essência. Tal afirmação, contudo, não tem a mesma perspectiva de Danto, pois a razão de Kelly (1998, p. 37, tradução nossa) não é a de que a filosofia garantiu a essência da arte, mas é a de que

[...] a arte não precisa definir sua essência para se entender historicamente. Se o que é distintivo na arte moderna é sua autocompreensão como um fenômeno histórico, que é em grande parte como Danto a introduz, então o foco deve permanecer na história da arte, bem como em sua identidade. A arte ainda pode ser tanto filosófica quanto histórica, mas não precisa ser essencialista”.⁵⁸

Tal atitude acarretaria na separação entre a arte e a lógica fracassada de tentar definir a essência da arte.

Diante deste contexto, Kelly pensa que não devemos buscar resolver o conflito entre essencialismo e historicismo, mas repensar a sua natureza e suas possíveis formas de reconciliação, uma vez que a autocompreensão da arte pode ser promovida independentemente da formulação de sua essência, mas jamais afastada da sua história. O que Kelly vislumbra é que o nascimento da arte aludido por Danto é, na verdade, o nascimento da filosofia da arte em vez da arte. Isso se torna claro quando a arte abandona a sua autodefinição em favor da filosofia, demonstrando um grande sacrifício em razão de a filosofia da arte ter que esperar da arte, assim como reconhece que um caráter autodestrutivo para a filosofia da arte se a arte cedesse ao seu fim. Assim, Kelly propõe uma solução para Danto no sentido de que esse abandonasse a tentativa de definição essencialista da arte com a finalidade de se buscar a autoconsciência da arte na sua própria história.

No mesmo ano de 1993, Danto (1998, p. 135, tradução nossa) responde a Kelly através do seu ensaio “The end of art: a philosophical defense” afirmando:

Esta é uma crítica aguda e é, penso eu, verdadeira. A questão para mim, no entanto, é se isso é uma privação filosófica da arte. Certamente não é um reenquadramento. Mas a liberação da arte da tarefa filosófica que se estabeleceu é a liberação da arte para perseguir seus fins individuais - ou da sociedade. A tese de ‘a privação de direitos filosóficos da arte’ era que arte e filosofia eram, desde o início, unidas ao quadril -

⁵⁸ No original: “art need not define its essence in order to understand itself historically. If what is distinctive about modern art is its self-understanding as a historical phenomenon, which is largely how Danto introduces it, then the focus should remain on art’s history as well as on its identity. Art can still be philosophical as well as historical, but it need not be essentialist”.

que os grandes sistemas metafísicos projetavam o universo como uma espécie de prisão para a arte. Depois que o Fim da Arte pretende separar a arte da opressão filosófica, e deixar a tarefa de encontrar definições para uma prática projetada para provê-las. Isso é tanto quanto a filosofia pode fazer para a arte conseguir que ela perceba sua liberdade. A narrativa conjunta da filosofia e da arte é, então, um *Freiheitsroman* - a história da liberdade ganha ou volta a ganhar - como em *A Tempestade*, quando Ariel é libertada por fim.⁵⁹

Para Danto, contrariando o pensamento de Michael Kelly, o ônus de se buscar o conceito de arte nunca deveria ter sido da própria arte, mas da filosofia da arte. Contudo, ambas estavam unidas desde sempre, o que impediu que muitas obras de arte fossem reconhecidas como obras de arte na história. É a partir do questionamento formulado por Warhol através das *Caixas Brillo* que Danto reconhece que a arte se libertou de um ônus que não lhe cabia, mas que sempre esteve consigo. É a partir dessa separação que a filosofia da arte, através da crítica de arte, se torna capaz de dizer o que seria arte e o que deixaria de ser, assim como, o que seria boa arte e o que seria uma arte ruim. Com essa separação, o essencialismo e o historicismo não mais se contrariam. No caso, a filosofia da arte se tornou responsável pela formulação das definições da arte, enquanto a arte ficou responsável pela sua própria história. Quando essas narrativas se unem, a arte só tem a ganhar.

Danto ilustra a situação atual da arte equiparando-a com Ariel da peça *Tempestade* de William Shakespeare. Ariel é um espírito que estava aprisionado a um pinheiro por uma bruxa até que Próspero o libertou. Em troca, Ariel prometeu servir a Próspero fielmente por um ano, após o qual Próspero concederia a Ariel liberdade absoluta. Muitos anos se passaram e Ariel não conquista a sua liberdade absoluta. Contudo, ele estabelece uma simbiose com Próspero que o torna livre em certo sentido, até porque Próspero passa a ser o dominado na relação. O mesmo estaria acontecendo entre a arte e a filosofia. A filosofia liberta a arte e a promete liberdade absoluta, mas, assim como na peça, a arte não se liberta, mas alcança uma simbiose com a filosofia que a torna livre.

Outra crítica contundente à teoria do fim da arte de Danto é promovida por Noël Carroll no ensaio “Essence, expression, and history: Arthur Danto’s philosophy of art” publicado no

⁵⁹ No original: “This is an acute criticism and it is, I think, true. The question for me, however, is whether this is a philosophical disenfranchisement of art. It is certainly not a re-enfranchisement. But the liberation of art from the philosophical task it has set itself is the liberation of art to pursue its - or society’s - individual ends. The thesis of ‘The Philosophical Disenfranchisement of Art’ was that art and philosophy were from the beginning joined at the hip - that the great metaphysical systems designed the universe as a kind of prison for art. After the End of Art is intended to separate art from philosophical oppression, and leave the task of finding definitions to a practice designed to provide them. That is as much as philosophy can do for art to get it to realize its freedom. The joint narrative of philosophy and art is then a *Freiheitsroman* - the story of freedom gained or regained - as in *The Tempest*, when Ariel is set free at last.”

ano de 2012, em que o filósofo da arte faz duas considerações importantes acerca da proposta de Danto.

Para Carroll, o conceito de obra de arte de Danto é muito restritivo ao determinar que as obras de arte sejam conectadas às teorias da arte reveladas na história. Tal fato acabaria por excluir diversas obras de arte do mundo da arte. Para exemplificar o seu argumento, Carroll (2012, p. 141, tradução nossa) afirma que:

[...] o sublime sapateado de Bill ‘Bojangles’ Robinson e John Bubbles é, em qualquer visão sem preconceitos, arte, mas é difícil de acreditar que qualquer coisa como uma teoria, mesmo sob uma interpretação generosa desse termo, poderia ser pensada como condição para a existência desta dança. Não haviam teorias para sapatear – na verdade, provavelmente não existem realmente agora. Mas mesmo que haja uma teoria de sapateado agora, não era algo que Robinson e Bubbles acessassem e, portanto, não poderia ser atribuído a eles, dadas as restrições de interpretação de Danto.⁶⁰

Para Carroll, a impossibilidade de se interpretar uma obra de arte de acordo com as teorias da arte que estejam estabelecidas na história da arte acarretaria na desconsideração da possível obra de arte, logo, inexistiria inovação das teorias da arte propostas por Danto.

Além dessa crítica, Carroll (2012, p. 141, tradução nossa) formula uma segunda crítica relacionada à história e à ética da teoria da arte nos seguintes termos:

[...] como discurso racista, esses manifestos parecem satisfazer todas as condições de Danto. E, ao contrário da tirada racista, também se pode dizer que dependem de um histórico de teorias artísticas e de um conhecimento da história da arte. Mas alguns manifestos artísticos não são arte”.⁶¹

O que Carroll busca demonstrar é que não há um limite ético para a arte de Danto, nem mesmo na história.

Em resposta ao primeiro argumento, Danto sustenta que a obra de arte não precisa estar diretamente vinculada a uma teoria da arte específica, podendo ela inovar e causar efeitos em relação às demais teorias da arte na história. Voltando ao exemplo do sapateado como dança, o que se vislumbra é que o sapateado teve que ser analisado com relação às demais teorias da dança para alcançar o seu status de obra de arte. Assim, pode-se concluir que não se vislumbra

⁶⁰ No original: “The sublime tap-dancing of Bill ‘Bonjangles’ Robinson and John Bubbles is, on any unprejudiced view, art, but it strains credulity to think that anything like a theory, even under generous construal of that term, could be thought of as a condition for the existence of this dancing. There were no theories of tap-dancing then – indeed there probably aren’t really any now. But even if there is a theory of tap-dancing now, it was not something that Robinson and Bubbles has access to and, therefore, it could not be attributed to them given Danto’s own constraints on interpretation.”

⁶¹ No original: “Like this racist tirade, these manifestos seem to meet all of Danto’s conditions. And, unlike the racist tirade, they also may be said to depend upon a background of art theories and a knowledge of the history of art. But some artistic manifestos are not art.”

a mencionada obscuridade aludida por Carroll acerca da possibilidade de inovação nas teorias da arte.

A segunda arguição de Carroll não é tratada por Danto no ensaio “Replies to essays”, entretanto esse argumento foi analisado no livro *O abuso da beleza* no ano de 2003. Diante disso, é importante passar a analisar o mencionado livro não só para responder à crítica promovida por Carroll, mas, também, para verificar se a beleza se constitui como elemento do conceito de obra de arte.

4.3. O LUGAR DA BELEZA E DA MORAL NA FILOSOFIA DA ARTE DE DANTO

No livro *O abuso da beleza*, Danto se propõe a verificar o lugar da beleza no conceito de obra de arte, uma vez que na modernidade a beleza era um dos elementos essenciais do conceito de obra de arte, o que parece ter se modificado com o passar dos séculos. No início do seu livro, Danto estabelece que a arte chegou ao seu fim e que os ídolos do novo e do belo deixaram de serem as principais diretrizes norteadoras das teorias das artes, o que acarretou em diversas mudanças nas formas e nos conteúdos das obras originadas no período pós fim da arte. Até o século XIX, as obras de arte eram reconhecidas através dos materiais tradicionais utilizados que tinham como diretrizes a representação mimética da realidade e da beleza do objeto artístico. Assim, mesmo quando esses elementos não se apresentavam mais como norteadores das teorias artísticas, esses se mostravam como assinaturas implícitas desta definição. Com efeito, Danto afirma que nas últimas décadas do século XX, os aspectos sensoriais deixaram de ser os principais orientadores do reconhecimento de uma obra de arte que passou a dar espaço para a análise histórica das teorias que buscam transfigurar um objeto do lugar comum para o mundo da arte, apresentando a nova diretriz da teoria da arte conceitual ao invés da teoria da arte sensorial.

Dessa forma, verifica-se que o conceito de obra de arte proposto por Danto segue a quebra com a tradição desenvolvida pelos movimentos artísticos do século XIX, tornando o objeto um catalizador da ideia e o espectador um receptor que deixa de ser o indivíduo passivamente afetado pela sensação para adquirir o papel ativo de compreensão histórica e conhecimento conceitual da obra de arte. Com efeito, Danto perceberá que o movimento da *pop art* busca apresentar a ideia de que a arte é um conceito demonstrado sensivelmente, sendo que a parte sensível que a constitui pode ser qualquer coisa, independentemente da sua beleza. Segundo Danto, no livro *O abuso da beleza*, a beleza não faz parte de uma definição de obra de arte porque as definições filosóficas da arte têm pretensões atemporais, isto é, de valer para

todas as épocas históricas, de cingir todas as obras de arte e apenas elas. Destarte, a definição filosófica de obra de arte deve ser constituída apenas de propriedades necessariamente presentes em todas as obras de arte de todos os tempos e a beleza certamente não é uma delas. No caso, a beleza seria apenas um predicado das obras de arte que não pertence ao conceito do objeto artístico, pois nem toda obra de arte é bela e a beleza, por si só, não transfigura um objeto do lugar comum para o mundo da arte.

A partir desta nova perspectiva, Danto (2015, p. 30) sustenta que há um abuso da beleza que surge no Iluminismo e prossegue na história da arte até o início do século XX, pois “a conexão entre arte e beleza foi tomada como tendo o poder de uma necessidade a priori”. Em seguida, o filósofo norte-americano prossegue, em consonância com Moore, argumentando que a beleza sensorial e o bem se justificam pelo predicado do belo estético, pois “a beleza pode, com efeito, ser subjetiva, mas ela é universal, como insistiu Kant. E essa deve ser a intuição que subjaz ao pensamento de Moore que conecta a beleza com a bondade e conecta a beleza com a felicidade para Proust”. (DANTO, 2015, p. 33) Nesse passo, Danto entende que a beleza, na arte, pode ser pensada na obra de duas formas, quais sejam: (i) beleza externa; e (ii) beleza interna. A beleza externa se apresenta como um acontecimento acidental aparente na forma física da obra de arte que não possui conexão com a teoria significativa da obra. A título de exemplificação, Danto afirma que a brancura da *Fonte*, de Duchamp, é externamente bela. Já a beleza interna depende do conteúdo semântico da obra de arte. A título de exemplificação, pode-se dizer que o *Memorial dos Veteranos do Vietnam*, de Maya Lin e as *Elegias para a República Espanhola*, de Motherwell são exemplos de obras de arte que possuem beleza interior, posto que a proposição de beleza se encontra contida na proposição teórica do objeto de arte. Para melhor esclarecer a alusão, pode-se dizer que as caixas Brillo das prateleiras dos supermercados são representações de objetos comuns produzidos em massa que não revelam a beleza como proposição semântica da *Caixa Brillo* produzida por Warhol. Nesse diapasão, observa-se que a beleza como significado de uma obra de arte depende da criação intelectual semântica que o artista busca conceder à obra de arte. Em razão dessa delimitação do conceito de beleza nas obras de arte, Danto sustenta que muito embora o conceito de beleza seja universal, ele não é necessário para o conceito de obra de arte, mas, apenas, para a vida humana, posto que a beleza é aquilo que arrebatava os sentidos e promove no sujeito que esteja em contato com a obra de arte a consciência de si perante o belo, redescobrimo a vida e seus valores. Diante de tais considerações, Danto (2015, p. 160) conclui que “[...] a beleza é uma opção para a arte e não uma condição necessária. Mas ela não é uma opção para a vida. É uma condição necessária para a vida tal como gostaríamos de vivê-la”.

Figura 7 – *Fonte*

Fonte: Pessoa (2017).

Da mesma forma que Danto reconheceu que a beleza estaria vinculada à forma de vida e não ao conceito de obra de arte, o filósofo estadunidense reconhece que a moral, também, está vinculada à vida e não à ontologia da obra de arte.

Com efeito, tendo em vista que tanto a beleza quanto a moral não fazem parte do conceito de obra de arte de Danto, posto que esses são elementos constitutivos das formas de vida, torna-se desnecessário prosseguir com a análise do conceito de beleza relacionada à definição da obra de arte.

5. CONCLUSÃO

Partindo da investigação acerca da definição que distingue as “obras de arte” das “meras coisas reais”, o presente trabalho se encaminhou no sentido de expor a discussão em torno das dificuldades de se estabelecer um conceito de obra de arte que combinasse, no pensamento de Danto, uma espécie de definição essencial da obra de arte (essencialismo) e a admissão de seu caráter histórico (historicismo).

O primeiro elemento analisado no presente trabalho foi o mundo da arte em que se investigou o seu conceito e a sua aplicabilidade com o objetivo de se promover a diferenciação entre os objetos comuns e as obras de arte. Em uma primeira análise, observa-se que Danto apresenta um primeiro conceito de mundo da arte que, após as diversas críticas, foi modificado, mas manteve o seu caráter essencial para a formação do conceito de obra de arte.

Em seguida, foi-se analisado o assunto, a metáfora e o estilo da obra de arte como oriundos da intenção do artista, tendo como finalidade se investigar o caráter ontológico destes elementos que restaram comprovadamente essenciais para a formação do conceito de obra de arte.

Além disso, observa-se, no terceiro capítulo, que Danto também forneceu os elementos necessários para a interpretação da arte. Em particular, ao levar em consideração as restrições históricas da interpretação, ele evitou adotar uma visão muito restrita sobre as obras de arte. Cada obra exige uma avaliação particular e apenas prestando atenção ao tipo de intenções e aos aspectos relevantes em sua produção, podemos aspirar a capturar adequadamente seu núcleo. Nesse sentido, as definições da arte podem ignorar aspectos não estéticos sob os quais a arte também foi produzida.

Neste aspecto em particular, é importante frisar que a ênfase proposta por Danto na necessidade de uma apreciação histórica da arte pela filosofia da arte é uma das maiores conquistas da estética filosófica na segunda metade do século XX. Ele reorientou a filosofia da arte em novas direções excitantes. Já influenciou profundamente várias gerações.

Quanto à beleza e à moral, restou verificado que nem um nem outro fazem parte do conceito de obra de arte proposto por Danto, posto que a sua vinculação não é com a essência da arte, mas com as formas de vida dos indivíduos, sendo, portanto, dispensáveis das obras de arte.

Portanto, a conclusão a que se chega é a de que Danto consegue formular um conceito capaz de distinguir as meras coisas das obras de arte nos seguintes termos: algo é uma obra de arte se e somente se (i) tem um assunto; (ii) que é projetado por alguma atitude intencional ou

ponto de vista (tem um estilo, maneira ou moda); (iii) por meio de expressões retóricas (geralmente metafóricas); e (iv) onde a obra em questão e suas interpretações exigem um contexto histórico da arte fazendo transfigurar o objeto comum para o mundo da arte. É através desse conceito que as obras de arte podem ser distinguidas dos meros objetos, salvaguardando, assim, a arte e a filosofia da arte.

Não obstante se alcance essa definição de conceito de obra de arte na filosofia hodierna, essa não se presta a encerrar as discussões acerca do conceito de obra de arte, mas, na verdade, ela se propõe a buscar novos debates acerca da sua definição tendo em consideração os novos rumos da arte.

REFERÊNCIAS

ANDINA, Tiziana. *Arthur Danto: philosopher of Pop*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BRAND, Myles; BRAND, Peg. Surface and deep interpretation. In: ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012. p. 71-83.

CARRIER, David. Indiscernibles and the essence of art: the hegelian turn in Arthur Danto's aesthetic theory. In: AUXIER, Randall E.; HAHN, Lewis Edwin. (ed.). *The philosophy of Arthur Danto*. Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013. P. 366-381.

CARROLL, Noël. Danto, style and intention. *The journal of aesthetics and art criticism*, Madison, v. 53, n. 3, p. 251-257, Summer, 1995.

_____. Danto's new definition of art and the problem of art theories. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012a. p. 146-152.

_____. Essence, expression, and history: Arthur Danto's philosophy of art. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. Second edition. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012b. p. 118-145.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHATEAU, Dominic. Arthur Danto: philosophy on art, philosophy in art. In: AUXIER, Randall E.; HAHN, Lewis Edwin. *The philosophy of Arthur Danto*. (ed.). Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013, p. 329-339.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COPI, Irving M. *Introdução à lógica*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005a.

_____. *Analytical philosophy of action*. Cambridge University Press, 1968a.

_____. *Analytical philosophy of knowledge*. Cambridge: University Press, 1968b.

- _____. *Andy Warhol*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- _____. *As ideias de Sartre*. Tradução de James Amado. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar Straus Giroux, 1992.
- _____. *Connections to the world: the basic concepts of philosophy*. New York: Harper and Row, 1989.
- _____. Crítica de arte após o fim da arte. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, v. VII, n. 14 jul./dez. 2013.
- _____. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 2007a.
- _____. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.
- _____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. O mundo da arte. In: D'OREY, Carmo (org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007b. p. 79-99.
- _____. *Philosophizing art: selected essays*. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles: 1999.
- _____. Replies to essays. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012b, p. 285-311.
- _____. Seeing and Showing. *The journal of aesthetics and art criticism*, [s.l.], v. 59, n. 1, Winter, 2001.
- _____. *The poetry of meaning and loss: the glass dresses of Karen LaMonte*. Tacoma: Museum of glass: international center of contemporary art, 2005b.
- _____. The end of art: a philosophical defense. *History and theory*, Middletown, v. 37, n. 4, Dec. 1998.
- _____. *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life*. New York: Farrar, Straus and Giroux: 2005c.
- _____. *What art is*. Yale: New Haven & London, 2013.
- DICKIE, George. A tale of two artworlds. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012. p. 111-117.

_____. Art and ontology. In: AUXIER, Randall E; HAHN, Lewis Edwin. (ed.). *The philosophy of Arthur Danto*. Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013. p. 313-323.

_____. Defining art. *American Philosophical Quarterly*, Oxford, v. 6, n. 3, jul. 1969.

_____. *The art circle*. New York: Haven Publications, 1984.

DUARTE, Rodrigo. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte & sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

DUCHAMP, Marcel. *Ducham du signe: écrits*. Paris: Flammarion, 1994.

DUTTON, Denis. Danto, landscapc, and art. In: AUXIER, Randall E.; HAHN, Lewis Edwin. (ed.). *The philosophy of Arthur Danto*. Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013, p. 255-271.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ENSAIOS. Tradução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOSCOLO, Guilherme. Greenberg, Danto e a crítica: problemas de um triângulo. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 4 jan./jun. 2008.

FODOR, Jerry A. Déjà vu all over again: how Danto`s aesthetics recapitulates the philosophy of mind. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012. p. 55-68.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Londres: The University of Chicago Press, 1998.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2002.

GOMES, Helder. *Relativismo axiológico e arte contemporânea*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. Arthur Danto, a interpretação e a história no fim da arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 out. 2015a.

_____. A arte conceitual e o fim da estética. In: CARVALHO, Marcelo; GUIMARÃES, Bruno (org.). *Estética e arte*. São Paulo: ANPOF, 2015b. p. 24-32.

_____. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. *Cultura Visual*, Salvador, n. 19, jul. 2013.

GOODMAN, Henry Nelson. Quando há arte. In: D'OREY, Carmo (org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 119-133.

GUASCH, Anna Maria. *La crítica discrepante: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2012.

GURGEL, Diogo. A metáfora na obra de arte: estudo I. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, v. VI, n. 12, jul./dez. 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. v. 1.

HIGGINS, Kathleen M.; SOLOMON, Robert C. Atomism, art, and Arthur Danto: Danto's hegelian turn. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012. p. 172-196.

KANGUSSU, Imaculada. O problema da matriz: a herança hegeliana no fim da arte proposto por Arthur Danto. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, v. X, n. 19 jul./dez. 2016.

KELLY, Michael. Essentialism and historicism in Danto's philosophy of art. *History and theory*, Middletown, v. 37, n. 4, Dec. 1998.

KIVY, Peter. *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Tradução de Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

LACERTOSA, Massimiliano. The artworld and the institucional theory of art: an analytic confrontation. *SOAS Journal of Postgraduate Research*, London, v. 8, 2015.

LAGE, Mariana. Tudo sendo dado: sobre imagens readymades, espelhos e triangulações. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, v. X, n. 19, jul./dez. 2016.

LEONEL, Wesley de Faria. *O papel da estética na teoria: estatuto da estética filosófica após o fim da arte*. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Minas Gerais.

LEVINSON, Jerrold. Defining art historically. In: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein Haugom. *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*. Massachusetts: Malden, 2004, p. 200-222.

LIMA, Eduardo Coutinho Lourenço de. A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008.

LYPP, Bernhard. The mind and the boxes: reflections on Danto's philosophy of art. In: AUXIER, Randall E; HAHN, Lewis Edwin. (ed.). *The philosophy of Arthur Danto*. Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013, p. 235-249.

MORRIS, Katherine J. *Sartre*. Tradução de Edgar da Rocha Marques. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MUSEE DES BEAUX ARTS BRUEGHEL. Piscwe, [S.l.], [20-?]. Disponível em: <https://www.picswe.com/pics/musee-des-beaux-arts-brueghel-df.html>. Acesso em: 08 mar. 2019

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PAZETTO, Débora. Arthur Danto e a representação como limite da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.

_____. Destino e liberdade: um ensaio sobre a teleologia latente na filosofia da arte de Arthur Danto. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 16, jan./ jul. 2015.

_____. Quem, afinal a arte espelha. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, v. X, n. 19, jul./dez. 2016.

PESSOA, Juliana. Duchamp e a doutrina da arte contemporânea. *Pessoa y Pessoa*, [s.l.], 7 abr. 2017. Disponível em: <http://pessoaypessoa.blogspot.com/2017/04/duchamp-e-doutrina-da-arte-contemporanea.html>. Acesso em: 21 maio 2019.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PORTRAIT of Madame Cézanne (Roy Lichtenstein). *Wikipedia*, [s.l.], [20-?]. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_Cézanne_\(Roy_Lichtenstein\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_Cézanne_(Roy_Lichtenstein)). acesso em: 05 abr. 2019

RAMME, Noéli. A estética na filosofia da arte de Arthur Danto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008.

_____. A teoria institucional e a definição da arte. *Revista Poiésis*, Florianópolis, n. 17, jul. 2011.

_____. É possível definir arte?. *Revista Analytica*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jan. 2009.

REICHER, Maria E. *Introdução à estética filosófica*. Tradução de Monika Ottermann. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

ROLLINS, Mark. The invisible content of visual art. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012, p. 43-54.

RUSH, Fred. Danto, Hegel, and the work of art. In: AUXIER, Randall E.; HAHN, Lewis Edwin. (ed.). *The philosophy of Arthur Danto*. Chicago: Southern Illinois University Carbondale, 2013, p. 459-477.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

SHAPIRO, Meyer. Style. In: KROEBER, A. L. *Anthropology today: an encyclopedic inventory*. Chicago: University of Chicago Press, 1954.

SHUSTERMAN, Richard. Art as religion: transfigurations of Danto's Dao. In: ROLLINS, Mark. (ed.). *Danto and his critics*. 2. ed. New Jersey: Willey-Blackwell, 2012, p. 251-266.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. *ARS*, São Paulo, v. 12, n. 23, jan. 2014.

SNYDER, Stephen. The imperceability of style in Danto`s theory of art: metaphor and the artist`s knowledge. *Edinburgh university press journals*, Edinburgh, v. 1, n. 3, Dec. 2015.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SÜSSEKIND, Pedro. Arte como espelho. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 19 jul./dez. 2016.

_____. Greenberg, Danto e o fim da arte. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, jan./jun. 2014.

THE EMBARKATION for Cythera. *Wikipedia*, [s.l.], [20-?]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Embarkation_for_Cythera. Acesso em: 05 maio 2019.