

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS GUIMARÃES

Após o fim da arte: a narrativa pluralista de Arthur Danto

Versão Corrigida

São Paulo
2020

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS GUIMARÃES

Versão Corrigida

Após o fim da arte: a narrativa pluralista de Arthur Danto

Texto de tese apresentado ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo como requisito parcial para aprovação. Área de concentração: Estética e Filosofia da arte.

Orientador: Prof. Dr. Oliver Tolle

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G963a Guimarães , Gustavo Henrique dos Santos
 Após o fim da arte: a narrativa pluralista de
 Arthur Danto / Gustavo Henrique dos Santos
 Guimarães ; orientador Oliver Tolle. - São Paulo,
 2020.
 125 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. FILOSOFIA DA ARTE. 2. NARRATIVA. 3.
REPRESENTAÇÃO (FILOSOFIA). I. Tolle, Oliver, orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

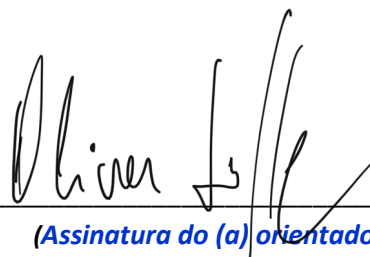
Nome do (a) aluno (a): Gustavo Henrique dos Santos Guimarães

Data da defesa: 15/07/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Oliver Tolle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/09/2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Oliver Tolle pela paciência e dedicação com que me orientou ao longo do presente trabalho.

Aos membros da banca de qualificação, professores Marco Aurélio Werle e Pedro Fernandes Galé, pelos valiosos comentários que definiram um caminho mais seguro à pesquisa.

A todos os funcionários da secretaria do Departamento de Filosofia da USP pela competência e solicitude com que me atenderam.

À Capes pela bolsa concedida.

A impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios.
(BORGES, J. L. Outras inquisições)

There's the bit where you say it and then
there's the bit where you take it back.
(DANTO, A. The philosophy of Arthur C. Danto)

GUIMARÃES, Gustavo H. S. **Após o fim da arte: a narrativa pluralista de Arthur Danto**. 2020. 112 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo. No presente trabalho, pretendemos defender a seguinte tese: a filosofia da arte de Arthur Danto resulta numa tentativa de estabelecer uma nova “narrativa mestra” que deve legitimar as artes de vanguarda, sobretudo, aquelas realizadas nas décadas de 1960 e 1970. Tal narrativa, a que chamaremos de *pluralista*, ou *pós-histórica*, daria sequência a outras narrativas do passado, e junto às quais integrariam um relato maior, ou mesmo épico, da arte. A princípio, pode ser considerada uma narrativa escrita para garantir a liberdade do artista, em um momento da história em que valores como o da beleza cedem lugar a outros mais afinados à cultura *Pop*, ou ao período pós-histórico, como a liberdade e a igualdade. Entretanto, veremos que essa liberdade não é tão ampla quanto Danto faz parecer.

Palavras-chave: Danto; filosofia da arte; fim da arte; narrativas legitimadoras; narrativas ideológicas, representação.

GUIMARÃES, Gustavo H. S. **After the end of art: Arthur Danto's pluralist narrative.** Doctoral thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Abstract. In the present work, we intend to advocate the following thesis: Arthur Danto's philosophy of art results in an attempt to establish a new “master narrative” that should legitimize the avant-garde arts, especially those carried out in the 1960s and 1970s. What we will call pluralist, or post-historical, would follow other narratives from the past, and together with it they would integrate a larger, or even epic, narrative of art. At first, it can be considered a narrative written to guarantee the artist's freedom, at a time in history when values such as beauty give way to others more in tune with Pop culture, or the post-historic period, such as freedom and equality. However, we will see that this freedom is not as broad as Danto makes it seem.

Keywords: Danto; end of art; philosophy of art; legitimizing narratives; ideological narratives, representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 SISTEMA FILOSÓFICO REPRESENTACIONAL.....	21
1.1 Problemas genuinamente filosóficos.....	22
1.2 Conhecimento e realidade.....	23
1.3 A dúvida e a distinção mente-corpo.....	24
1.4 Realismo indireto (representacional).....	27
1.5 Conexões com o mundo.....	31
1.6 Representações.....	34
2 A FILOSOFIA (CONTEMPORÂNEA) DA ARTE.....	41
2.1 Tema ontológico: em busca da essência da arte.....	42
2.1.1 O método dos indiscerníveis.....	43
2.1 A filosofia da história da arte.....	45
2.2.1 O fim da arte a partir de Hegel.....	47
2.2.2 Uma épica da arte.....	50
2.2.3 Narrativas mestras.....	53
2.2.4 O fim da arte.....	58
2.2.5 Ainda algumas considerações sobre o fim da arte.....	61
2.2.6 Hegel e a <i>Brillo Box</i>	63
2.2.7 Uma teoria do gosto, ou a teoria da equivalência moral do belo.....	65
3 A NARRATIVA PLURALISTA DA ARTE.....	73
3.1 A narrativa de Greenberg como obstáculo à liberdade artística.....	79
3.2 O que faz do pluralismo na arte uma (nova) narrativa.....	83
3.3 Uma ideologia.....	85
3.4 Uma utopia.....	91

3.4.1 A América de Warhol/Danto.....	99
3.5 Filosofia como estilo.....	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	113
APÊNDICE.....	119

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, pretendemos defender a seguinte tese: a filosofia da arte de Arthur Danto resulta numa tentativa de estabelecer uma nova “narrativa mestra” que deve legitimar as artes de vanguarda, sobretudo, aquelas realizadas nas décadas de 1960 e 1970.

Tal narrativa, a que chamaremos de *pluralista* ou *pós-histórica*, para utilizarmos conceitos trabalhados pelo filósofo norte-americano, daria sequência a outras narrativas do passado, e junto às quais integrariam um relato maior, ou mesmo épico, da arte. Lidamos, portanto, com uma filosofia baseada na história da arte que, em certa medida, confunde-se com a própria essência da arte.

Mas, antes de continuarmos por esse caminho, que na verdade conduz a um segundo momento da “filosofia da arte contemporânea” de Danto¹, convém retrocedermos àquele que pode ser demarcado como início de suas especulações filosóficas, cujas ambições convergem à criação de um sistema filosófico.

Pois bem, as primeiras informações que precisamos ter sempre à mão no estudo da filosofia de Danto são as seguintes: *i*) que ela (sua filosofia) almeja ser um sistema filosófico “total”, *ii*) em que a filosofia da arte seria apenas uma de suas preocupações.

Uma vez cientes do sistema, sabemos, de antemão, que a filosofia para Danto deveria não apenas descrever, mas também resolver o problema da confusão entre aparência e realidade, ou ainda, entre representação e mundo real.

Os problemas “genuinamente filosóficos”, assim caracterizados pelo mencionado estado de confusão entre aparência (representação) e realidade, são tratados em seus primeiros livros, que lidam com temas como história, ação, conhecimento, e que de certa forma conectam-se entre si mediante o conceito de *indiscernibilidade*. Dessa feita, para Danto, um problema que valha o esforço filosófico (pode e) deve ser submetido ao princípio ou “método dos indiscerníveis”. Este, por sua vez, pressupõe: *i*) a existência de dois (ou mais) objetos ou eventos que são objetivamente indistinguíveis uns dos outros, embora sejam ontologicamente diversos; *ii*) a consideração desses dois objetos ou eventos numa perspectiva a princípio meramente objetiva (perceptiva); *iii*) a

¹ Poderíamos estabelecer dois momentos distintos na filosofia da arte de Danto. O primeiro corresponde ao retorno de uma discussão no plano ontológico acerca da arte, ao retorno da questão “o que é arte?”, e que tem como principal obra *A transfiguração do lugar-comum* (1981). Já o segundo momento é aquele dedicado à uma filosofia da história da arte, e dessa vez apresentada de forma mais específica em *Após o fim da arte* (1997). Há ainda um terceiro momento que trata, em *O abuso da beleza* (2003), sobre a legitimidade da Beleza na arte contemporânea.

consideração posterior, agora cognitiva (interpretativa), dirigida não mais às características físicas ou externas, mas ao sentido do que é observado; *iv*) a solução do problema com a distinção, após análise, do que inicialmente era indiscernível.

Assim, sob a aplicação do método dos indiscerníveis, é que são exploradas, nas obras de filosofia analítica sobre história, conhecimento e ação, questões como: qual a diferença entre história e narração, entre conhecimento e crença, entre ação e movimento (ou mero gesto), respectivamente.

Tendo em vista o estado de confusão ou de indiscernibilidade que caracteriza o problema filosófico, Danto só pode incluir a arte ao seu sistema quando percebeu que também poderia aplicar o método dos indiscerníveis a obras como *Brillo Box* (1964). Dito de outro modo, Danto encontra a oportunidade de incluir a arte em seu sistema filosófico – considerando suas premissas –, quando se depara com as obras realizadas pelas vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970, sobretudo os *ready-mades*. A *Brillo Box*, por exemplo, passa a servir à filosofia porque, a princípio, não poderia ser distinguida de sua contraparte comum, empilhada em algum depósito de supermercado.

Por outro lado, a condição de indiscernibilidade da obra de arte implicava que, a partir de então, o que determinava o que seria ou não uma obra de arte passava a ser o sentido ou *significado* por ela incorporado. Uma abordagem mais adequada, que sobreviria a essa mudança de perspectiva, procura descartar o formalismo como essência da arte.

Assim, demonstrada a indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns, e estabelecido o conceito de arte como um “significado incorporado” – mas acima de tudo um significado –, o próximo passo de Danto foi garantir que o mencionado estado de indiscernibilidade se confundisse com a própria condição da arte que seria realizada a partir de então.

Essa atual (e que se pretende perene) condição da arte envolve o paroxismo dos meios materiais de sua realização. Todos os meios foram utilizados para a criação da obra de arte, até já não importarem mais, ao menos na medida em que o artista passa a utilizar objetos comuns os quais decide também chamar de arte. Entretanto, o ponto máximo do fazer artístico não coincide apenas com o esgotamento de possibilidades materiais de realização da obra, pois também observamos o fim da narrativa que sustentava aqueles meios de realização artística então superados.

A narrativa modernista, no caso, e cujo maior representante teria sido, na opinião de Danto, Clement Greenberg, descrevia um percurso evolutivo (dirigido a uma pureza

da arte) em que os meios de criação artística, isto é, sua dimensão formal (superfície, pinceladas, cores, etc.), são cada vez mais destacados em detrimento de suas qualidades figurativas, ou representativas.

Com o surgimento das já mencionadas obras das vanguardas de 1960 e 1970, o paradigma artístico baseado na narrativa desenvolvimentista (com relação à dimensão formal da obra) não poderia ser mais sustentado. Não, quando o que determina o que seja ou não uma obra de arte é agora o sentido, o significado que ela incorpora, não suas características ou elementos meramente externos ou objetivos.

Alguém poderia ainda cogitar uma espécie de reviravolta e retomada da narrativa do tipo greenberguiana, ainda que dirigida a outro sentido; ou mesmo o surgimento de uma narrativa diversa, mas que ainda descrevesse e determinasse como a arte deveria ser realizada. E é, provavelmente, com o propósito de neutralizar essa ameaça àquele tipo de arte (pluralista) a serviço da filosofia, que Danto recorre ao conceito de *fim da arte*.

Em suma: as antigas narrativas legitimadoras descreviam e estabeleciam normas sobre a arte a partir de sua dimensão externa, ou de seus atributos objetivos. No entanto, com o surgimento de obras como a *Billo Box* de Warhol, as características externas, ou formais, da obra passam para segundo plano, na medida em que o que vai determinar a natureza artística de um objeto aparentemente comum será o sentido que o artista lhe atribuiu.

O que acontece agora é uma “virada cognitiva” ou interpretativa na arte, isto é, para apreciarmos uma obra, deveremos recorrer não mais (ou tão somente) a uma estrita intuição sensível (perceptiva), ou ainda à mera observação, mas ao trabalho intelectual presente no ato interpretativo. O momento agora era de “pluralismo artístico”, em que tudo (qualquer objeto, ato ou evento) poderia vir a ser arte. Esta, por assim dizer, era a descrição do estado da arte que dava ensejo para que esta última fosse finalmente incluída no sistema filosófico de Danto.

Mas para manter e garantir a integridade do sistema se fazia também necessário garantir a estabilidade de seus componentes. No caso da arte, a estabilidade seria garantida com a noção de pluralismo artístico, isto é, se tudo pode vir a ser arte, desde que o artista assim o deseje, não há de se falar mais em narrativas legitimadoras. É claro, isso com o propósito de que o estado de indiscernibilidade entre a obra e o objeto comum permaneça para sempre como o problema-chave – a questão ontológica – da

filosofia da arte. Declarar o fim da arte nesses termos é afirmar que não existe possibilidade de manutenção ou surgimento de qualquer outra narrativa legitimadora.

Nesse momento, chamaremos a atenção para a narrativa que precede o fim da arte, qual seja, a narrativa modernista elaborada por Greenberg. E isso porque não apenas *i)* ela é a narrativa em que estão inseridos os eventos da década de 1960 que marcam o início das primeiras considerações de Danto acerca do mundo da arte, mas também porque *ii)* era a narrativa que impedia ou atrapalhava o coroamento ou legitimação da arte de vanguarda, cuja precedência do sentido da obra com relação à forma se impõe como o mais novo e então definitivo paradigma da arte.

Por outro lado, uma vez superada a narrativa greenberguiana, as portas estavam abertas para a introdução de uma nova narrativa – a verdade é que nada poderia impedir o surgimento de outra narrativa –; de modo que nossa hipótese central é que Danto, de fato, ainda que aparentemente sem o perceber, ou pelo menos admitir, desenvolve uma nova narrativa legitimadora que tenta assumir o lugar da narrativa de Greenberg.

Nesse passo, analisaremos os elementos que constituem a narrativa: *i)* a descrição do estado da arte, *ii)* a prescrição de como a arte deve ser. Em seguida, identificaremos tais elementos na filosofia da arte de Danto.

Serão ainda abordadas questões fundamentais sobre a narrativa pós-histórica.

FUNDAMENTOS DA FILOSOFIA DANTIANA²

Esboço de uma biografia intelectual

Para dar início ao estudo da filosofia desenvolvida por Danto, sugerimos uma breve biografia intelectual do filósofo, a que insistimos oportuna, seja por não ser um autor amplamente conhecido pela comunidade acadêmica brasileira – cujo maior indício é o reduzido volume de trabalhos realizados sobre o filósofo e sua obra nas universidades nacionais –, seja por dar oportunidade a uma apreciação mais enfronhada das ideias e dos conceitos que serão aqui abordados, de tal modo, subscrevendo o que defende Marco Aurélio Werle (2011, p. 11), consideraremos aqui os “contextos conceituais”³ de fundamental importância à compreensão da filosofia da arte dantiana.

Pouco se comentou, é bem verdade, a respeito do passado anterior ao ingresso de Danto na Universidade de Colúmbia. Com efeito, o nascimento na pequena cidade norte-americana de *Ann Arbor*, no Estado de Michigan, em 1º de janeiro de 1924; a mudança para Detroit onde passou a adolescência; e mesmo a sua aventura dirigindo caminhões no norte da África e na Itália, quando serviu ao exército na Segunda Guerra Mundial, convertem-se em recordações supérfluas ante a carreira intelectual que teve lá algo de prodigioso. Bem assim, é conhecida a notável habilidade reflexiva com que, à sorte de uma espécie de enciclopedismo filosófico, Danto investe em áreas diversas do conhecimento, estendendo-se do terreno da moral à filosofia da história, da epistemologia à estética (BORRADORI, 1998, p. 124). E, claro, Nova York teve um papel imprescindível ao filósofo que viria a se tornar. Nesse sentido, é comum o comentário entre amigos e colegas que conviveram com Danto em Nova York, a respeito de seu “renascimento” quando passa a viver naquela cidade em plena efervescência cultural, onde a vanguarda artística impetuosa e bem informada ostentava notável frescor produtivo⁴. Foi, aliás, com decidido propósito de consolidar a carreira artística que Danto, após o serviço militar, seguiu para Nova York, dedicando-se

² Tanto o esboço biográfico quanto o filosófico apresentado na introdução constam, embora com alterações importantes, em nossa Dissertação de Mestrado: GUIMARÃES, G. H. **Da obra ao conceito: a narrativa da desmaterialização da arte em Arthur Danto**. 2015. 114p. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

³ Cf. WERLE, 2011, p. 11: “Ora, em filosofia é, sobretudo, importante atentar para os contextos conceituais, muito mais do que para aquilo que dizem as ‘doutrinas’ de maneira direta ou pelas supostas consequências que trazem a ‘realidade’”.

⁴ Cf. BILGRAMI, Akeel. <http://philosophy.columbia.edu/files/philosophy/content/Danto_tribute.pdf>, acesso em 20 de dezembro de 2013.

especialmente a produzir gravuras em madeira, imagens ao modo do Expressionismo alemão com seus característicos traços vigorosos e de não rara e caótica intensidade. Graduado em Arte e História pela Universidade de Wayne, em 1948, ele divide a atividade artística com um crescente interesse nas questões filosóficas, obtendo o título de Mestre em Filosofia pela Universidade de Colúmbia, em 1949. Logo após, no período de 1949 a 1950, estuda na Universidade de Paris graças a uma bolsa *Fulbright*. Em 1950, ocupa seu primeiro cargo na Universidade do Colorado onde, no cenário das Montanhas Rochosas, trava o primeiro e indelével contato com a filosofia analítica. No ano seguinte, atendendo a uma convocação, assume um cargo similar no departamento de filosofia da Universidade de Colúmbia, onde também completará o Doutorado em 1952, com uma tese sobre Filosofia da História. Em 1954 é promovido a professor assistente, associado em 1959 e titular em 1966.

É nesse período, mais precisamente no ano de 1960, que Danto decide abandonar a carreira artística para se dedicar integralmente aos estudos filosóficos. Ele acreditava que seu trabalho artístico não se encaixava naquele novo contexto cultural, naquele *Zeitgeist* de onde surgiram a arte *pop* e o minimalismo, dentre outros movimentos: “A verdade é que as condições do mundo da arte da década de 60 não me permitiriam obter sucesso sem mudar radicalmente a concepção um pouco romântica da pintura que eu compartilhara com a maioria dos artistas dos anos 50” (DANTO, 2010, p. 15). Por outro lado, as novas concepções artísticas empreendidas por artistas como Roy Lichtenstein (1923-97) e Claes Oldenburg, sem esquecer, é claro, da figura icônica de Andy Warhol (1928-87), ofereciam um novo e atraente campo para a filosofia. Se Danto não tinha interesse em produzir arte *pop*, de outra parte não podia desprezar o inegável potencial filosófico daquelas obras “revolucionárias”. Lydia Goehr, colega e confessa apreciadora não apenas da obra, mas sobretudo da personalidade do filósofo – que optou por “viver os caminhos da arte” –, faz menção, em memorial dedicado ao Emérito professor então falecido, ao episódio não menos significativo para o entendimento de sua filosofia da arte quanto, como ela mesma admite, repetitivo. O fato é que, ao terminar seu último livro *O que é arte?* (2013), o filósofo norte-americano a interpela para afirmar em seguida o que a todos parecia evidente desde seu primeiro trabalho⁵ sobre filosofia da arte, nada obstante o tom francamente revelador com o qual, mais uma vez, dizia-se dar conta da inolvidável importância de Andy Warhol e suas

⁵ Trata-se do ensaio *O mundo da arte* (1964), então escrito há 49 anos.

caixas *Brillo* que nada menos lhe permitiram, como filósofo, saber o que é essencialmente a arte.

Ora, tal recalcitrante entusiasmo não era por menos, pois aqui nos deparamos com dois elementos tão presentes na filosofia da arte dantiana: *i)* Warhol com sua obra decisiva para que Danto investisse numa filosofia dedicada ao tema artístico, e *ii)* a ideia de uma *essência* a que o filósofo se empenha em perseguir ao longo de, ao menos, uma parte de sua filosofia da arte.

O filósofo norte-americano ainda seguiu uma longa e profícua carreira de crítico de arte e colunista, escrevendo regularmente para o jornal *The Nation*, pelos anos de 1984 a 2009; trabalho que lhe rendeu duas coletâneas, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, de 1990, e *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, de 1992, recebendo pela primeira publicação o *National Book Critics Circle Prize for Criticism*.

Filosofia

Inicialmente ligada à tradição analítica que remonta a Russell, e, em muitos momentos, mais propriamente a Wittgenstein, a filosofia dantiana se aproxima, ou se aproximava⁶, em suas incursões investigativas, dos métodos aplicados à análise lógica da linguagem. Para os adeptos desse modo de se fazer filosofia, que surge no início do século XX em território anglo-saxão, como resposta à corrente então dominante do idealismo alemão, chegara o momento de reparar os erros e as confusões que resultavam de sistemas filosóficos despreocupados com a verificação de seus postulados, indiferentes a um método mediante o que é possível confrontar cada proposição com a realidade a que se refere.

Autor de 30 livros e dezenas de artigos e ensaios sobre filosofia, Danto produziu uma obra de fôlego incomum para uma época e um círculo acadêmico em que

⁶ Ainda na introdução de *A transfiguração*, Danto indica certa insatisfação quanto a filosofia analítica aplicada à arte: “No entanto, embora eu ainda me considerasse um filósofo analítico na época em que o escrevi, minhas simpatias pelo que se publicava então como filosofia analítica vinham diminuindo a passos largos, e eu tampouco tinha a menor afinidade com o que se andava publicando como filosofia analítica da arte. [...] A filosofia analítica da arte que se fazia então me parecia demasiado abstrata e muito distante da arte em si. E eu estava muito mais interessado em ser lido por artistas do que por profissionais da estética, visto que minhas ideias haviam se originado do confronto direto com os acontecimentos, particularmente os da arte nova-iorquina da década de 60, que me pareciam ter suscitado questões nunca antes levantadas na filosofia”. Cf. DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar-comum: Uma Filosofia da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 13.

predominavam os artigos especializados; obra que, pelo menos boa parte, está situada na tradição da filosofia analítica anglo-americana, como indicam os títulos de seus livros: *Analytical philosophy of history* (1965), *Analytical philosophy of knowledge* (1968), *Analytical philosophy of action* (1973).

Por outro lado, também verificamos em Danto certa tendência a retomar velhas doutrinas então desprezadas pela maioria dos filósofos analíticos. É o caso de sua aproximação da filosofia de Nietzsche, o que lhe renderia seu primeiro livro, para o qual deu o título algo remissório de *Nietzsche as philosopher* (1965). Outro exemplo foi seu contato com a filosofia sartriana, cujo resultado mais evidente foi o livro *Sartre* (1975), publicado uma década mais tarde.

Essa convergência entre as tradições analítica e continental acompanhará de alguma forma, em maior ou menor grau, seus trabalhos posteriores. Sobretudo seus escritos sobre arte, dentre os quais destacamos o fundamental artigo *O fim da arte*, de 1984, como também aquela considerada pelo próprio Danto sua obra maior sobre filosofia da arte, isto é, *A transfiguração do lugar-comum*, publicada em 1981 e que, segundo peculiar vaticínio, seria provavelmente a mais lida depois de sua morte (DANTO, 2010, p.14).

É nesse mesmo livro, em que são expostos os principais conceitos e ideias de sua filosofia da arte, que o autor, mais uma vez, reitera – talvez para suprimir eventuais dúvidas ante a aparente incongruência – os alicerces sobre os quais se empenha erigir sua “arquitetura filosófica”, dentre os quais destacamos a indeclinável condição de filósofo analítico que se vale da clareza aliada ao rigor lógico com que desenvolve os argumentos, bem como a concepção de filosofia como “sistema total” e, portanto, “capaz de abrigar a totalidade das coisas” (DANTO, 2010, p. 12).

Semelhante projeto de pretensões “totalizantes”, pode parecer estranho quando concebido por alguém que se autoproclama um filósofo analítico; conquanto Danto permaneça irredutível: “Para mim a filosofia analítica é a língua que falo, em que escrevo, o meu modo de pensar” (BORRADORI, 2003, p. 128).

Seja como for, e não obstante o projeto filosófico voltado à construção de um sistema, percebemos em seus trabalhos consagrados à arte um autor muito próximo da tradição que surge com a “virada linguística”⁷ – sobretudo, em alguns aspectos, devedor

⁷ A “virada linguística” é o momento na Filosofia praticada principalmente entre aqueles filósofos de língua inglesa no início do século XX em que as preocupações sobre questões epistemológicas, sobre o conhecimento do ser, são substituídas por questões lógico-linguísticas, e isso na medida em que o

da filosofia wittgensteiniana –, muito embora ele mesmo considere o quadro geral de seu pensamento como uma forma de “fundacionalismo”⁸ (BORRADORI, 2003, p. 138). E nessa perspectiva (fundacionalista), em grande medida tributária do método russelliano, mas também presente no primeiro Wittgenstein, ou, antes, em Descartes, interessa a Danto a análise do corpo conceitual, que em linhas gerais compreende o trabalho de redução do ente em suas partes constitutivas, decompondo estas últimas até seus elementos essenciais a partir dos quais todo o resto é construído (BORRADORI, 2003, p. 138).

Resta ao filósofo, de tal modo, e orientado por um profundo senso de harmonia com o que contempla as estruturas conceituais à maneira de um grande organismo (predisposto ao equilíbrio), trabalhar sobre essas peças tão profundamente interconexas, desordenando-as a fim de escutar a intimidade do problema, para finalmente recompor a estrutura desse mesmo problema, quando não reordená-la. Tal reordenação, a propósito, é atividade (metodológica) bastante reveladora de um projeto voltado a uma “estetização”, que envolve a busca por certa “beleza” que deve não apenas orientar, mas efetivamente restaurar o equilíbrio, a harmonia.

Ao mesmo tempo, surpreendemos em Danto a astuciosa retomada de uma historicidade declaradamente hegeliana, às expensas da qual pretende livrar sua teoria da arte da indefinibilidade, então diagnosticada entre analíticos como Morris Weitz (1916-81) ou ainda Nelson Goodman (1906-98). Bem assim, a busca por uma essência da obra artística resultou por lançar o *Ann Arborite*, dessa vez, nos braços do filósofo de Jena.

Danto, portanto, segundo ao menos o que vimos até aqui, não é um filósofo de fácil classificação. De tal modo, se as suas próprias declarações sobre a sua obra não oferecem uma ideia unívoca a respeito do que estamos lidando, tampouco o frequente intercâmbio entre o método analítico e temas característicos da tradição continental, que encontramos em sua obra, está longe de afastar certa confusão. A não ser, talvez, que o

conhecimento não mais pode ser entendido independentemente de sua formulação e expressão em linguagem. A questão primordial, portanto, passa a ser a análise da linguagem, da qual dependerá todo o desenvolvimento posterior da filosofia. Cf. MARCONDES, Danilo. **Filosofia analítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 10.

⁸ Danto traz aqui um sentido peculiar ao termo *fundacionalismo*: “O fundacionalismo significa para mim a redução do ente às suas partes constitutivas. Estou certo de que a mente é construída de maneira fundacionalista: existem alguns elementos essenciais e todo o resto é construído com base nestes últimos”. Cf. BORRADORI, G. **A filosofia americana**: Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 138.

associemos ao movimento mais ou menos recente daqueles filósofos que alguns denominam de pós-analíticos (*post-analytics*)⁹.

⁹ Sobre a corrente pós-analítica, duas publicações são paradigmáticas. A primeira surge em meados da década de 1980, e pretende reunir alguns dos nomes mais célebres do cenário filosófico norte-americano, então sob o título de *Post-analytic philosophy* (1985). Publicada poucos anos depois, a segunda também traz o elenco de filósofos norte-americanos eminentes como Quine, Davidson, Rorty, Kuhn, etc., muito embora, diversamente da primeira, suas ideias sejam expostas não na forma de artigos, mas de diálogos, ou mais propriamente entrevistas, como o título *Conversazioni americane* (1991) sugere. Porém, o certo é que essa diferença marcante na maneira de se apresentar as concepções filosóficas não deve interferir nas semelhanças que afinal remanescem entre as duas obras, a começar, é claro, pela presença comum e esperado consenso com relação a alguns daqueles nomes ali presentes. Mais ainda quando encontramos tanto em uma quanto em outra a inadiável constatação do fim daquele estilo, daquela maneira de se fazer filosofia introduzida na América pelos emigrantes austríacos e alemães que ali chegavam refugiados das perseguições políticas e raciais do nazismo. Se o positivismo lógico e a análise dos conceitos por muito tempo dominaram os debates travados nos recessos das universidades norte-americanas, entre “profissionais” altamente especializados, agora eram postos em xeque pelos herdeiros e dissidentes da mesma tradição analítica que remonta a autores da estirpe de Carnap, Riechenbach, ou Hempel. Presenciamos, assim, o surgimento de uma nova geração de pensadores – dessa vez inspirados pelas ideias mais recentes que partiam principalmente do território (pós-moderno) francês e alemão –; filósofos que começaram a se queixar do perigoso estado de isolamento dos departamentos de filosofia, não apenas em relação a outras correntes de pensamento como também, numa perspectiva mais ampla, em relação a outras disciplinas do universo científico, ou mesmo ao debate público. Todos aqueles filósofos, de alguma forma, se rebelavam contra o que havia se tornado a principal corrente norte-americana, isto é: uma profissão especializada com problemas formais prévios, que evita o debate público, renuncia a necessidade da erudição literária ou histórica, rejeita o pensamento fenomenológico e existencialista, e acha pouco científico e nada filosófico tanto a psicanálise quanto o marxismo (RAJCHMAN, 1985, p. ix).

1. SISTEMA FILOSÓFICO REPRESENTACIONAL

“Não sabemos onde estamos na filosofia da arte, ou para onde devemos ir, sem levarmos em conta a obra de Danto sobre o assunto” (KIVY, 1997, p. 38). De fato, esta declaração de Peter Kivy parece se confirmar em grande parte das publicações (antologias, teses, artigos, ensaios, etc.) que tratam da arte realizada principalmente por artistas do *pop*, *minimalistas*, *performers*, etc; mas também, de modo geral, naqueles trabalhos que discutem filosoficamente a arte moderna e contemporânea, em que teses desenvolvidas pelo filósofo norte-americano como as do princípio dos indiscerníveis, do fim da arte, do mundo da arte, etc., constituem passagem obrigatória para a compreensão dos debates mais recentes sobre o tema.

Por outro lado, o sucesso da filosofia da arte desenvolvida por Arthur Danto, ao passo que lhe rendeu notável reconhecimento, até mesmo fora e além dos debates especializados da estética analítica, também parece ter projetado uma sombra obliterante sobre seus trabalhos anteriores, sobre obras que permanecem ausentes nos debates, como se irrelevantes, ou mesmo inexistentes. São escritos que em sua maior parte integram aquele primeiro momento da filosofia dantiana, então ainda muito ligada à tradição analítica.

Não que interesse a esta pesquisa esclarecer os reais motivos que levaram o filósofo ser mais conhecido por essa ou aquela obra, ainda que seja admissível a validade e a pertinência de uma pesquisa com esse teor. Principalmente se a obra preterida ou celebrada diz respeito não a uma única tese ou ideia, mas a uma filosofia inteira. Por que a filosofia da ação concebida por Danto não teve a mesma sorte que aquela devotada à arte é uma dessas questões cuja resposta não encontramos com facilidade entre os estudiosos de sua obra, se é que em algum momento tal questão já foi levantada.

Por hora, ao chamar a atenção para o sucesso quase exclusivo da obra dantiana voltada à arte, em detrimento de outros temas que também tenham sido abordados pelo filósofo norte-americano, pretendemos deixar claro que sua filosofia da arte constitui apenas parte de uma “experiência intelectual” que, conforme Danto mesmo admitia, aspirava a construção de um “sistema filosófico total”.

Nesse caso, a ideia de um sistema filosófico, um tanto antiquada para um ambiente dominado por livros e artigos especializados – conforme normalmente encontramos no universo da tradição analítica –, pode ser reconhecida como

consequência de uma distinção que o autor faz entre ciência e filosofia. Assim, diria ele, enquanto a primeira lida com fatos e elementos de maneira isolada, podendo divergir de outras ciências não apenas quanto a “matéria de interesse”, mas também quanto a “ordem dos fatos”, a segunda não deve favorecer ou dar exclusividade a tal ou qual assunto, conforme essa ou aquela ordem dos fatos, senão ao todo. Na filosofia, “nada menos que todo o universo é a ordem dos fatos” (DANTO, 1997, p. 11). De tal modo, o que diferenciaria as ciências da filosofia é a capacidade de abarcar o todo desta última, em contraste à extrema especialização daquela.

O que segue é que “fazer filosofia em qualquer nível que seja é fazer toda a filosofia ao mesmo tempo”, de modo que “os filósofos não podem ser especialistas” (DANTO, 2010, p. 11). Em suma, toda filosofia que se quisesse respeitada, para Danto, deveria abarcar o todo, isto é, o mundo, com todas as coisas e eventos que nele possam existir, ao mesmo tempo. O que também significa dizer que toda filosofia deve necessariamente ser apresentada como um sistema, ou conforme mencionado acima, como um sistema filosófico total. Mas, além dessa “visão da totalidade das coisas” (DANTO, 1997, p. xv), que deveria se confundir com a própria natureza da filosofia, o autor ainda indica outra característica com a qual toda atividade filosófica também estaria comprometida, isto é, com a solução de um tipo específico de problema.

1.1 Problemas genuinamente filosóficos

Em *Conexões*, Danto aponta uma questão específica que remonta às origens das grandes tradições filosóficas: tanto na Grécia quanto na Índia, a filosofia teria surgido “porque uma distinção entre aparência e realidade parecia urgente” (DANTO, 1997, p. 14). Na Índia, a título de exemplo, “parecia muito importante insistir que o mundo não era realmente como parecia ser, que todas as distinções que ordinariamente fazíamos, todas as coisas que acreditávamos existir, tudo o que nos importa ou do que sentimos medo, são apenas ilusões, na medida em que a realidade tem uma característica bem diferente de qualquer coisa que conhecemos”. (DANTO, 1997, p. 14). Já aos pensadores gregos, ainda segundo o autor, ocorria “que o mundo tal qual se fazia presente aos nossos sentidos deveria ser radicalmente diferente daquele conhecido por meio da razão, e que o primeiro, por conta de sua discrepância, deveria ser ilusório e, conseqüentemente, não real” (DANTO, 1997, p. 14).

Para Danto, tal necessidade de distinguir entre realidade e aparência, que remonta às origens da própria filosofia, deixa evidente o forte compromisso desta com uma teoria do conhecimento. Nesse sentido, o autor procura demonstrar, em sua obra dedicada ao assunto, como a distinção entre realidade e aparência nunca deixou de estar presente entre os interesses da filosofia ao longo de sua história, e com tal intensidade que não seria equivocado afirmar tratar-se o problema epistemológico de um “problema genuinamente filosófico”.

Com efeito, encontraremos, a título de exemplo, o mesmo tipo de problema agora nas filosofias que nos foram legadas por pensadores como Descartes, Kant, Hume, Turing, Berkeley, etc., as quais assumiriam respectivamente o desafio de estabelecer “a diferença entre sonho e vigília, entre conduta moral e conduta (...) moralmente neutra, entre determinismo e acaso, entre seres pensantes e meras máquinas, (...) ou entre universos em que Deus está presente e em que não está”; confusões cuja solução, e fundamental tarefa dos filósofos, constitui em “mostrar como a aparência tem sido tomada por realidade” (DANTO, 1997, 6).

1.2 Conhecimento e realidade

Em *A transfiguração*, Danto nos revela o que julga ser uma das maiores contribuições oferecidas pela arte no campo da filosofia:

[...] assim como é impossível imaginar um mundo constituído unicamente de sombras, não se pode imaginar um mundo que comporte tão somente obras de arte. É possível imaginar um mundo sem obras de arte, ou pelo menos nada a que seus habitantes pudessem se referir como obras de arte, pois esse mundo seria simplesmente aquele em que ainda não se formou o conceito de realidade. O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade (DANTO, 2010, p. 136).

Essa capacidade distintiva e reveladora atribuída à arte, conquanto não nos proporcione ainda uma definição dela mesma, seria, por si só, mais do que indício de que o fenômeno artístico é uma questão filosófica. E isso porque, para Danto, revelar a realidade, ou melhor, saber distinguir entre o que seja real e o que seja mera aparência, ou ilusão, constitui a atividade filosófica *par excellence*.

A arte, com efeito, só passa a ser filosoficamente considerada pelo autor, segundo ele mesmo admitiu (DANTO, 2010, p. 128-30), quando a sua relação com a realidade se torna um problema que ultrapassa a competência da atividade meramente

crítica ou da teórica artística – o que só vem a ocorrer com as experiências artísticas das vanguardas, como os *ready-mades*, o *happening*, etc. Com o surgimento de obras que aparentemente eram indiscerníveis de qualquer objeto ordinário e mesmo do evento mais trivial, a arte, isto é, a atividade artística, ultrapassa a fronteira que demarcava o limite entre aquelas obras e o mundo real.

Nesse passo, podemos adiantar que a filosofia de Danto estava, de alguma forma, ainda ligada a certa corrente de pensamento em que a questão da realidade, ou antes o problema do conhecimento, era o ponto de partida de suas incursões filosóficas. E por isso mesmo não nos referimos àquela perspectiva ingênua, ou *dogmática*, em que a inabalável confiança na percepção humana não deixava espaço para qualquer dúvida acerca da possibilidade do sujeito apreender, de forma direta e instantânea, a realidade. Mas retornamos àquela desconfiança obstinada – quanto à capacidade humana de conhecer – que marcaria profundamente o pensamento moderno.

1.3 A dúvida e a distinção mente-corpo

E aqui pretendemos nos voltar principalmente ao filósofo francês René Descartes (1596-1650), a quem Danto, sobretudo em suas obras que abordam a filosofia do conhecimento¹⁰, dirige especial atenção.

O interesse aqui deve recair sobre a questão da possibilidade de um conhecimento certo e incontestável, de um conhecimento científico. De antemão, sabemos que para Descartes existe um fator desfavorável à capacidade humana de conhecer: os meios físicos de percepção do mundo – os sentidos, de que os seres humanos dispõem para percebê-lo – não são confiáveis, mas “falazes”. Tomemos, por exemplo, os casos das miragens, do fogo-fátuo sobrenatural, do caniço que embora íntegro, percebemos partido na água translúcida; enfim, da falibilidade perceptiva a serviço do *trompe l'oeil*, da sonoplastia, etc. Mas as dificuldades do conhecimento sensorial, ou da *experiência* sensível, não estavam limitadas ao “argumento da ilusão”. Havia ainda um fato embaraçoso descrito por Descartes em suas *Meditações*, a que chamaremos de “argumento do sonho”¹¹.

¹⁰ Cf. *Filosofia analítica do conhecimento* (1968), *Conexões com o mundo* (1997), *O corpo/o problema do corpo* (1999).

¹¹ Tratava-se de um relato de revelação, de um *insight* como diria um analítico, semelhante ao caso do pomo newtoniano, ou antes, do banho de Arquimedes. Dessa vez entramos num quarto, o mesmo aposento em que o filósofo francês dormia e meditava. Ele estava, dizia, metido em seu roupão, sentado perto do fogo – de uma lareira, ou de um aquecedor à lenha, se descartarmos o expediente hermético –,

O filósofo francês estava convencido de que os sentidos corpóreos por si só não poderiam nos fornecer o conhecimento certo e incontestável. Ou por outra: que as nossas experiências de natureza sensível não poderiam decidir de modo categórico se de fato estamos em vigília ou apenas sonhando que estamos acordados e fazemos o que fazemos. A depender de nossos sentidos, estranho admitir, estaríamos condenados a um perene e irrecorrível estado esquizofrênico¹².

Mas também não era o caso. Descartes não estava disposto a ser comparado com um daqueles “dementes”, que “imaginam ser vasos ou possuir um corpo de vidro” (DESCARTES, 1999, p. 250). Tampouco admitiria o radicalismo cético que negava ao sujeito qualquer certeza de uma realidade exterior ao pensamento. De fato, ele esperava encontrar algo de que não pudesse duvidar, porque evidente. Foi quando lhe ocorreu o *Cogito*. Ora, sonhando ou acordado, era fato incontestado que ele pensava; com ou sem corpo, isto lhe parecia claro e nítido: “quando eu duvido, *eu* penso essa dúvida; e esse eu (ego) existe na medida em que pensa” (RODIS-LEWIS, 1996, p. 97). Logo, “se faz necessário concluir e ter por inalterável que esta proposição, *eu sou, eu existo*, é obrigatoriamente verdadeira todas as vezes que a anuncio ou que a concebo em meu espírito” (DESCARTES, 1999, p. 258).

Eis, portanto, a evidência, o “ponto fixo e certo” arquimédico que o filósofo precisava (DESCARTES, 1999, p. 257); a essência que pertencia ao espírito e a partir da qual poderia deduzir todo o resto, desde a existência do mundo e de todas as coisas que nele encontramos – a realidade –, a imortalidade da alma, e finalmente a existência de Deus.

junto a uma escrivãzinha, provavelmente. Fosse como fosse, de onde estava podia ver seu leito, onde também costumava sonhar. Mas a cama, ao invés de respostas ao problema culto, trazia a Descartes (1999, p. 251) a dúvida assombrosa: o que lhe garantia que aquelas considerações, bem como o corpo vestido junto ao fogo, não fossem representações de um sonho de quem, na realidade, encontrava-se dormindo no agora, naquele mesmo leito? De que modo poderia certificar-se, em suma, de que estava mesmo acordado, e não sonhando? Por certo, a dúvida não era nova. Já havia ocorrido a Chuang Tzu¹¹ no século IV a.C.; se bem que de modo anedótico, e, portanto, sem a carga existencial e barroca do mundo cartesiano. Nesse sentido, Shakespeare teria sido melhor intérprete desse mundo cambiante: real e ilusório a um só tempo. Mundo o qual, ademais, Calderón de La Barca soube representar de modo emblemático com sua *A vida é sonho* (1635). Descartes, porém, alçou a dúvida ao *status* de pressuposto lógico (metafísico) que não só caracterizaria toda uma época, e assim boa parte da filosofia produzida ao menos pelos próximos duzentos anos, como também seria, essa mesma dúvida, a base de um método e, por fim, da nova disciplina exclusivamente dedicada aos problemas do conhecimento, a que posteriormente chamariam epistemologia.

¹² Curioso notar que o próprio Descartes sugere a natureza patológica que a *dúvida* pode apresentar: “E como eu poderia negar que estas mãos e este corpo sejam meus? Exceto, talvez, que eu me compare a esses dementes, cujo cérebro está de tal maneira perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bile que amiúde garantem que são reis, enquanto são bastante pobres; que estão trajados de ouro ou púrpura, enquanto estão totalmente nus; ou imaginam ser vasos ou possuir um corpo de vidro” (DESCARTES, 1999, p. 250).

É claro que a evidência do *Cogito* por si só não garantiria a existência de uma realidade objetiva. A simples evidência de ideias e conceitos inatos, dos quais derivariam o verdadeiro conhecimento, isto é, o conhecimento necessário e de validade universal, ainda não poderia certificar a existência de uma realidade exterior – não obstante a crença em coisas “fora de si mesmo” partisse, segundo Descartes, de um impulso natural (DESCARTES, 2005, p. 4). Por outro lado, a separação entre corpo e mente sugerida pelo que ficou conhecido como dualismo cartesiano, também refletiria no distanciamento entre a mente e o mundo.

Era necessário, portanto, oferecer uma solução para superar esse hiato. É então que Descartes recorre à intervenção de um Deus bondoso – após descartar o *gênio maligno*¹³ –, numa tentativa de não apenas certificar a validade de nossas experiências sensíveis, mediante a pura e simples bondade divina – que por isso mesmo não nos deixaria presos no solipsismo insuperável –, como também reconciliar em alguma medida a tradição metafísica com a nova ciência.

Mas, por agora, importa destacarmos alguns elementos já presentes nesse breve relato. Tratam-se de ao menos três ideias que Descartes legou não só à filosofia mas também de algum modo à mentalidade moderna. A primeira delas é a de uma *mente* separada do corpo. É dizer, existe uma substância, a mente, que está identificada com a alma e que, por conseguinte, é distinta e independente daquela outra (substância) a que chamamos corpo, ou *res extensa*, segundo a nomenclatura cartesiana.

A mente – onde brilha a “luz da razão” – é, com efeito, das duas substâncias que compõem o homem, a única capaz de assegurar o conhecimento certo e irrefutável. E isso porque é nela, e não nos (ou mediante os) sentidos – ou simplesmente no corpo –, que encontramos as coisas “simples e universais”, os princípios – dos quais mais tarde serão deduzidas as leis das ciências –, cuja natureza inata e abstrata, análoga àquela da matemática e da geometria, garantem ao conhecimento a necessidade lógica e a validade universal.

E aqui passamos para essa outra noção também presente no pensamento de Descartes, qual seja, a exigência de um *princípio* a partir, ou sobre o qual, poder-se-ia

¹³ O hiato entre a mente e o mundo ainda permaneceria aberto, ao menos até a solução oferecida por Kant. Para Descartes, no entanto, ainda tínhamos pela frente a ameaça de um *gênio maligno* que, tão poderoso quanto o próprio Deus, poderia nos manter enredados numa rotina insuspeitável de enganos. De modo que não apenas o que perceberíamos pelos sentidos, mas até mesmo o que tínhamos como certo e incontestável – como o resultado de uma simples operação matemática do tipo dois mais três –, poderiam sofrer sua influência enganadora (DESCARTES, 1999, p. 253). Ameaça que, por fim, seria neutralizada com a substituição da entidade malfeitora pelo Deus de bondade, segundo a famosa solução cartesiana.

construir todo o edifício do conhecimento. É o *fundacionismo*¹⁴ que também se presume no método científico, ou na atividade científica experimental – mesmo porque, naquela época, nos idos do século XVII, ainda não havia clara distinção entre o que hoje identificamos como atividade científica e a filosofia. Nesse sentido, convém ainda lembrarmos que Descartes era um matemático, e vívido interessado nas questões da física, para a qual, aliás, teria formulado de maneira clara o princípio ou lei da inércia (RODIS-LEWIS, 1996, p. 45). De qualquer modo, o fato era que, tanto uma quanto a outra – tanto a ciência física (natural), quanto a filosofia – fariam parte de uma ciência única ligada não a esta ou aquela especialidade, senão ao estudo da sabedoria humana (COPLESTON, 1994, p. 67). O que nos conduz à ideia do *sistema*, no qual todas as partes que lhe integram estabelecem entre si uma conexão orgânica, para então formar a “árvore do conhecimento”. É sob esta que os princípios estão localizados e atuam à maneira de raízes mais ou menos profundas, e que darão sustento tanto ao caule, isto é, à ciência física, quanto aos seus galhos, então representando as ciências morais e utilitárias (KENNY, 2014, pp. 57-58).

E finalmente encontramos também em Descartes a noção de uma *realidade*, não só exterior à mente, como também percebida de maneira indireta, e a que reservaremos – dada a importância dessa noção ao presente trabalho – um comentário mais extenso na próxima seção.

1.4 Realismo indireto (representacional)

Para falarmos sobre a realidade (epistêmica) – mundo da experiência, realidade exterior, mundo sensível, ou simplesmente *mundo*, segundo a noção geral mais tarde empregada por Danto –, convém antes nos voltarmos para um dado fundamental acerca do conhecimento, isto é: conhecer envolve uma relação entre o sujeito (cognoscente) e o objeto; para o que poderíamos ainda acrescentar, dirigindo-nos agora à formulação epistemológica: que o problema do conhecimento coincide com a questão sobre a relação entre o sujeito e o objeto.

¹⁴ Danto chegou a admitir que sua filosofia tinha características do fundacionalismo ou fundacionismo: “O fundacionismo significa para mim a redução do ente às suas partes constitutivas. Estou certo de que a mente é construída de maneira fundacionalista: existem alguns elementos essenciais e todo o resto é construído com base nestes últimos. Agrada-me a ideia de poder decompor, desordenar e recompor. Escrutar como os diversos elementos se interconectam e funcionam”. Cf. BORRADORI, G. **A filosofia americana: Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn.** São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 138.

Ora, sabemos que tal relação não chega a ser discutida entre os primeiros filósofos gregos, para os quais “a possibilidade e a realidade do contato entre sujeito e objeto são pura e simplesmente pressupostas” (HESSEN, 1970, p. 37). No entanto, o conhecimento se tornará um problema no momento em que a relação entre sujeito e objeto passa a ser considerada. Nesse caso, o breve exame da palavra *relação* (do latim *relatio*, relatar, referir) é elucidativo: a relação, ao passo que descreve uma ligação entre duas ou mais coisas, também supõe o discernimento e, por fim, o distanciamento daquelas mesmas coisas entre si. Assim, todo objeto que é considerado “em relação” ao sujeito, também passa a se manter a certa distância deste último. Ou dito de outro modo: todo objeto, na perspectiva epistemológica, apresenta certa “transcendência” com relação à mente, ao sujeito cognoscente (HESSEN, 1970, p. 28).

Vejamos os objetos. *Grosso modo*, podemos classificá-los entre ideais e reais¹⁵. Sendo que os primeiros surgem como irrealis, ou meramente pensados. Enquanto aqueles últimos “nos são dados na experiência externa ou interna ou são inferidos a partir dela” (HESSEN, 1970, p. 28). Seja como for, ideais ou reais, os objetos mantêm certo distanciamento em relação à mente. Mesmo no caso dos objetos ideais, como as estruturas matemáticas, as figuras geométricas, etc., esse distanciamento, ou transcendência, é observado na medida em que leis numéricas, ou relações existentes entre os ângulos de um quadrado, por exemplo, apresentam uma independência de nosso próprio pensamento – é dizer: “Apesar de sua irrealidade, defrontam-se com nosso pensamento como algo em si mesmo determinado e independente” (HESSEN, 1970, p. 28).

Mas temos esse distanciamento, essa independência, certamente mais evidente com os objetos reais, que ao fim e ao cabo são aqueles objetos percebidos, ou ainda, concebidos segundo a perspectiva do realismo. Dessa feita, segundo R. J. Hirst, realismo é

A perspectiva de que os objetos materiais existem externamente a nós e independente de nossa experiência sensível. O realismo é, portanto, oposto ao idealismo, que defende que tais objetos materiais ou realidades externas não existem independentemente do conhecimento ou da consciência que temos deles, o universo inteiro como sendo, portanto, dependente da mente ou de algum juízo mental (DEVITT, 1997, p.13).

¹⁵ Conforme encontramos não apenas em Hessen, mas em Condillac, temos o objeto como “Todo o que se apresenta aos sentidos e à mente. Todo corpo que vemos é um objeto que cai sob os sentidos; toda ideia que temos, um objeto que se apresenta à mente” (Cf. FOULQUIÉ, 1967, p. 704).

Se voltarmos ao problema epistemológico criado por Descartes, percebemos que o filósofo, ao infligir a dúvida sistemática a tudo que era passível de conhecimento, não negava a existência objetiva e independente de um mundo exterior ao nosso pensamento, como fariam idealistas como Berkeley¹⁶. De modo que, seguindo seu argumento da ilusão, Descartes chega apenas ao fato de que não é possível confiar nos sentidos se quisesse ter o conhecimento verdadeiro e incontestável das coisas. Com efeito, podemos afirmar que Descartes é um realista, se bem que não daquele tipo ingênuo, adepto do realismo “direto” comentado acima, mas precursor moderno do chamado realismo indireto ou ainda representacionista.

Ora, para Descartes sempre existe a possibilidade de nos enganarmos quanto àquilo que percebemos, de modo que nem tudo é de fato tal qual o percebemos. Entrementes, sempre percebemos algo; e, portanto, algo distinto da coisa ou do objeto real que julgamos conhecer. Em Descartes esse “algo” ainda incerto (cuja veracidade ou falsidade pode ser ou não certificada) é a “ideia”. É a ideia, e não a impressão imediatamente sensível, que se apresenta à razão. O problema agora é saber se essa ideia corresponde ou não à realidade externa a que ela diria respeito – o que implicará a verificação da veracidade ou da falsidade de certo conhecimento. Surge, pois, a necessidade de se verificar essa correspondência entre a ideia, a representação (*avant la lettre*), e o objeto real a que ela se refere.

Pois bem, como sabemos, para Descartes essa verificação não pode ser realizada “indo ao mundo” apenas – o que, ao contrário, recomendará Danto –, haja vista as dificuldades apresentadas no argumento da ilusão. Essa verificação, por outro lado, deve ser realizada internamente, isto é, “segundo as estruturas e funções meramente internas do sujeito” (GRECO, 2008, p. 30). Apenas a partir dos princípios, das coisas “simples e universais”, das ideias inatas localizadas na mente e com as quais Deus teria munido cada uma de suas criaturas é que é possível chegar ao conhecimento verdadeiro¹⁷.

¹⁶ Em Descartes encontramos dois sentidos à noção de *ideia*: ela tanto pode ser “modo de pensamento”, ou seja, algo de natureza mental, quanto pode ser representação de algo objetivamente real. Tanto em um quanto em outro observamos a passagem da coisa ou objeto que se converte em ideia. Em Berkeley, por outro lado, a ideia é a coisa mesma, enquanto percebida pela mente. Aqui não há, portanto uma realidade externa que se converte em ideia, mas esta é a própria realidade. Cf. YOLTON, J. W. **A history from Descartes to Kant**. New York: Cornell University Press, 1996. pp. 4, 9, 60-62.

¹⁷ Este aliás seria, em última análise, o mesmo raciocínio encontrado na célebre passagem do *Discurso do método* (1637): “O bom senso é a coisa do mundo melhor partilhada, pois cada qual pensa estar tão bem provido dele, que mesmo os que são mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa, não costumam desejar tê-lo mais do que têm. E não é verosímil que todos se enganem a tal respeito; mas isso antes testemunha que o poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se denomina o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens; e, destarte, que a

Em seu livro *Arthur Danto: philosopher of pop* (2011), Tiziana Andina defende que a filosofia dantiana constitui um “contra-programa” à epistemologia criada por Descartes (ANDINA, 2011, p. 10). Ela chega a essa conclusão ao notar, entre outras coisas, que Danto, ao contrário do filósofo francês, propõe “irmos ao mundo” – ou voltarmos ao mundo – se quisermos nos certificar acerca da veracidade de nossas representações. Por isso mesmo Danto pode ser identificado como um *externalista*, para quem não apenas a existência de uma realidade externa é suposta, como também, essa mesma realidade, é passível de conhecimento. De fato, o que Danto propõe, e esse parece ser o principal mote de sua filosofia, é reparar os efeitos supostamente daninhos – quanto à possibilidade do conhecimento – que para ele perduram desde ao menos a epistemologia cartesiana, a qual, dentre outras coisas, havia separado a mente do corpo e, por consequência, o *ens cogitans* do mundo exterior. Se para Danto a filosofia deveria se ocupar fundamentalmente das nossas relações com o mundo e com os outros homens, a primeira medida para formulá-la deveria se dirigir justamente à supressão do hiato cartesiano.

Nesse ponto, Danto segue fiel à tradição analítica, na medida em que também investe contra o idealismo e a metafísica. Isto é, para restaurar as mencionadas relações e colocá-las numa perspectiva realista, fazia-se necessário reverter o solipsismo resultante do *Cogito*, e, sobretudo, eliminar a solução concebida por Descartes, para a qual Deus seria a garantia última da existência de um mundo exterior. Como veremos, Danto tentará levar a cabo essa “restauração” dispensando o argumento ontológico para então adotar o materialismo eliminativo, a que chamou “materialismo representacional”.

Entrementes, notemos que Danto não recusa a *ideia* cartesiana, cuja propriedade representacional, de estar sempre no lugar de algo a que se refere, torna-se base à sua própria filosofia. Muito embora a ideia – que na nomenclatura dantiana constituirá apenas em mais um tipo de representação – não esteja de modo algum confinada ao escrutínio de uma consciência interna e incomunicável com uma realidade exterior. Isso quer dizer que na filosofia proposta por Danto os sentidos físicos estão [re]habilitados para perceberem o mundo em sua volta. Nesse caso, se em nosso próprio aposento ou escritório ouvíssemos de um noticiário meteorológico a previsão de tempestade, bastaria olharmos pela janela para confirmarmos ou não o que fora enunciado.

diversidade de nossas opiniões não provém do fato de serem uns mais racionais do que outros, mas somente de conduzirmos os nossos pensamentos por vias diversas e de não considerarmos as mesmas coisas”. Cf. DESCARTES. R.. **Discurso do Método**, I Parte, 1962, p. 41.

O problema é que, segundo o autor, essas representações ocorrem em nossas vidas sem que na maior parte do tempo as percebamos (DANTO, 1997, p. xxii). Com efeito, só a alguém com alguma obsessão neurótica poderia ocorrer a necessidade de verificar cada informação ou juízo que lhe chegassem aos sentidos. E aqui retornamos a esse fato trivial de nossas vidas, ainda segundo Danto, que é o de percebermos o mundo, sempre, mediante uma representação que pode ou não corresponder a uma realidade exterior.

1.5 Conexões com o mundo

Em sua obra *Connections to the world (Conexões com o mundo)*, publicada em 1989, o filósofo norte-americano apresenta as bases do que chamou de sistema filosófico *representacional*, expondo de forma um tanto quanto sumária as principais ideias que vinham sendo elaboradas e apresentadas ao longo de diversos outros escritos – sobretudo naquelas primeiras obras de filosofia analítica da história, da ação e do conhecimento –, e que de certa forma ali se coligavam numa única filosofia, ou melhor, num único sistema filosófico. Como o próprio título sugere, o livro retoma a questão que se torna célebre na epistemologia tradicional, e aqui mais precisamente em Descartes¹⁸, no que diz respeito às nossas relações ou conexões com o mundo; questão essa subjacente à filosofia dantiana de um modo geral.

Nesse sentido, segundo Danto, quando o autor de *Meditações* questiona se a crença na correspondência entre as suas representações e as respectivas causas (exteriores a si mesmas) estaria justificada, ele passa a duvidar de suas próprias conexões com o mundo. Assim, no início das meditações, tudo o que Descartes sentia realmente saber era que ele mesmo era um ser dotado de representações, as quais seriam exatamente como eram havendo ou não um mundo que as desse causa ou as fizesse verdadeiras (DANTO, 1997, p. xxii).

Tal perspectiva *racionalista*, que marcaria profundamente a modernidade, também teria provocado a desconexão do sujeito pensante com relação ao mundo, ficando ele, o *ens cogitans*, com a certeza apenas de suas representações mentais. Ao menos é o que também podemos observar, e talvez ainda de modo mais grave, em

¹⁸ “Descartes agiganta-se neste livro e, de fato, meu esquema sobre o episódio básico cognitivo deve muito a ele”. Cf. DANTO, A. *Connections to the world*. LA: University of California Press, 1997, p. xxiii.

filósofos como Berkeley, que preferiam um mundo composto somente de representações (ou dados dos sentidos), onde não haveria – ou não seriam necessárias – relações outras senão aquelas realizadas entre essas mesmas representações, estados ou eventos mentais, renunciando até mesmo ao expediente teológico proposto por Descartes para reverter o solipsismo do *Cogito*.

Danto, porém, ao contrário do que encontramos na epistemologia cartesiana, não buscará o conhecimento na consciência – entre seus pressupostos ou esquemas conceituais –, mas no mundo, propriamente (DANTO, 1997, p. 153). Nesse sentido, ele estava certo de que as relações entre o sujeito e o mundo também eram reais, isto é, também aconteciam no plano objetivo, independente das nossas representações.

A ideia era a de que, como seres cognitivos, somos conectados ao mundo externo mediante relações básicas, que envolvem três componentes: o *sujeito*, as *representações*, e o *mundo*. Estes componentes, por sua vez, relacionam-se entre si de três maneiras: entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e suas representações, e entre as representações e o mundo.

A primeira relação, que subsiste entre o mundo e o sujeito, é a de *causalidade*, enquanto a terceira, que conecta as representações com o mundo, é a de *verdade*, em que são considerados valores de verdade e falsidade, conforme as representações correspondam ou não ao real, nessa ordem. Dito de outra forma, o que importa notar nesse esquema ou modelo relacional – denominado por Danto de *episódio cognitivo básico* (DANTO, 1997, p. xxii-xxiii) – é que estamos conectados ao mundo em termos de causalidade, e assim “dentro do mundo”, sujeitos à causalidade do mundo; e em termos de verdade, e, então, “fora do mundo”, em que nossas relações com este último se dão por meio de representações.

É claro, existe ainda a relação entre o sujeito e suas representações, ou melhor, entre o sujeito e ele mesmo. Porém, ficaremos apenas, neste trabalho, com a relação observada entre o mundo e as representações, descrito no segundo episódio. E isso porque é nela que Danto introduz e articula de maneira mais clara os conceitos de *verdade* e de *realidade* os quais, segundo ainda o autor, estão intimamente ligados à atividade filosófica, e, finalmente, ao papel do filósofo.

Em *What philosophy is (O que é filosofia)*, de 1968, obra que constitui a primeira tentativa do autor norte-americano de esboçar uma metafilosofia – que será mais tarde retomada e ampliada em *Conexões com o mundo* –, Danto é categórico: “O conhecimento (...) trata do mundo” (DANTO, 1968, p. 193). Esta afirmação tem

implicações aqui importantes, por mais excessivamente singela que ela possa parecer. A primeira consiste, segundo brevemente já mencionado, no fato (ou pressuposto) de que existe um mundo no qual e para o qual também existimos. Um mundo externo às nossas representações que tanto nos afeta quanto também é afetado por nossas ações; um mundo que, a um só tempo, está diante de nossas considerações e do qual fazemos parte. Outra implicação é que tudo o que conhecemos diz respeito, em última análise, ao próprio mundo – “O mundo é tudo o que há” (DANTO, 1968, p. 195). Daí a necessidade de se superar o solipsismo cartesiano, e, por consequência, de nos reconectarmos ao mundo, ou seja, à realidade.

A questão que segue recai sobre os termos dessa (re)conexão. Conforme mencionado, a relação (cognitiva) entre o homem e o mundo, não se dá de uma forma direta, mas só é possível mediante representações; ou dito de outra maneira: é por meio da produção e da articulação de representações que os seres humanos, na qualidade de *ens representans*, conhecem a si mesmos e ao mundo. Nesse caso, as representações têm caráter eminentemente **descritivo**. Fazemos uso delas para de alguma forma descrever o mundo e a nós mesmos. Logo, o grande desafio é saber se a descrição que fazemos, ou a representação que produzimos, corresponde ou não à realidade que a teria dado causa; o que ao fim e ao cabo também determina o nosso conhecimento do que no mundo é representado.

O conhecimento de algo, de tal modo, e ainda segundo Danto, está subordinado à conformidade (veracidade) entre a descrição, ou representação, e a realidade, ou seja: “temos conhecimento quando, e somente quando, nossas representações se tornam verdadeiras por meio do que nos faz tê-las” (DANTO, 1997, p. 251).

De outro modo, quando as representações que fazemos não encontram correspondência com a realidade que as teria dado causa, nos deparamos com a *ilusão*. E é justamente, como já mencionado, a tarefa do filósofo dissipar esse “subproduto da arquitetura cognitiva”, irmã da falsidade e “companheira sinistra da verdade, como a morte é da vida” (DANTO, 1997, p. xxii). Em linhas gerais, para Danto, o filósofo é aquele que avoca para si a tarefa de analisar as relações das representações criadas pelos homens (*ens representans*) com a realidade a que se refere, a fim de não apenas estudar e estabelecer meios para verificar se aquelas representações estão de acordo com o que é representado, isto é, se existe ou não uma relação de correspondência (verdade) entre elas e a realidade, mas, principalmente, reconhecer como se dão nossas conexões com o mundo.

1.6 Representações

Vimos até aqui que a filosofia para Danto tem um forte compromisso com a epistemologia. De tal modo, em sua obra, nos deparamos com questões que de uma forma ou de outra também estiveram presentes entre filósofos preocupados com a possibilidade de distinção entre realidade e ilusão (aparência, representação): como podemos ter certeza de que a realidade com que lidamos diariamente não se trata, afinal, de mera ilusão? Como podemos ter certeza, por exemplo, que a água que cai das nuvens é chuva, ou que os raios luminosos que entram pela janela de nossas casas é aquela mesma energia radiante emitida pelo sol?

Nesse sentido, o ponto crucial de seu sistema filosófico diz respeito, conforme já mencionado, à definição das relações que ligam o homem ao mundo, ou mais precisamente à identificação da dinâmica das maneiras pelas quais conhecemos o mundo, representada pelo episódio cognitivo básico (DANTO, 1997, p. xxii).

Em *Connections*, Danto apresenta ao menos dois esquemas a partir dos quais se poderiam dividir as teorias que tratam das formas de conhecimento humano. Um dos esquemas segue uma estrutura triádica, em cujos exemplos paradigmáticos encontramos as filosofias de Platão, de Descartes e de Wittgenstein. O outro corresponde a uma estrutura diádica, observada no idealismo de Berkeley, ou no realismo direto. No primeiro, as teorias preveem a existência de três elementos que devem compor as nossas conexões com o mundo, quais sejam, o sujeito, o mundo e as entidades mediadoras, ou de representação (DANTO, 1997, p. 253). Uma vez que, nesse esquema, os objetos são aquelas entidades externas ao sujeito e presentes no mundo, poderíamos concluir que entre o sujeito e o mundo se interpõem as entidades representacionais – sejam elas ideias, conforme encontramos em Platão, ou em Descartes, sejam elas linguagem, segundo Wittgenstein, ou simplesmente representações, conforme a nomenclatura adotada por Danto –, e é por meio delas, das representações, que temos acesso ao mundo (exterior).

No segundo esquema, o qual é exemplificado pelo autor com a exposição da teoria idealista de Berkeley, percebemos a ausência de um daqueles elementos. Trata-se do objeto externo, e, por consequência, do mundo exterior, com o que o filósofo irlandês reduz o que existe a apenas o sujeito e suas ideias (representações), as quais, por sua vez, coincidem com as percepções:

A percepção mesma consiste em ter uma representação do objeto X. Agora, nós vamos comparar a percepção – chamemos de R – com o próprio X. Mas certamente devemos perceber X para fazer isso. O que significa que devemos ter uma representação; chamemo-la de R'. Tudo o que então podemos fazer é comparar R com R'. As ideias, escreveu Berkeley, só podem ser comparadas com outras ideias. E na medida em que X não é uma ideia, a referência a ele não tem sentido. Ele é uma carga filosófica inútil. O que quer que seja significativo pode ser expresso em termos de ideias. Mas X é algo completamente fora das nossas ideias, destinado a explicar o fato de tê-las. Com isso, X é absorvido em nossos conjuntos de ideias e, como não há nada lá fora com o que se preocupar, o problema do mundo externo está resolvido. Não existe mundo externo, nem, aliás, um mundo interno. Existem apenas ideias e nós que as temos (DANTO, 1997, p. 171).

Na visão idealista, portanto, o sujeito acaba por lidar exclusivamente com suas próprias ideias, ou representações, tendo ele, na melhor das hipóteses, a possibilidade de comparar entre uma ou outra representação. O que também significa dizer que tudo, ao fim e ao cabo, está reduzido ao sujeito.

Importa ainda frisar a gama de termos utilizados pelos filósofos para designarem o que em Danto acaba por significar a mesma coisa, isto é: todas são, em última análise, entidades representativas, ou, *in brief*, representações. É o caso do conceito de “ideia” que o autor utiliza para explicar a epistemologia berkeleniana, num primeiro momento, para numa outra oportunidade achar mais adequado o uso do conceito de “aparência” – “Mas em Berkeley, o melhor termo deve ter sido *aparência*” –, ainda aplicado ao mesmo contexto da atividade perceptiva, conforme podemos observar abaixo:

Perceber uma maçã¹⁹, por exemplo, é exatamente como a maçã aparece a alguém, e para Berkeley, uma maçã não é nada além da soma de suas aparências conforme os vários sentidos. A obsessão de Descartes era se existia uma maçã além e ulteriormente ao que aparece para a mente – e isso era o além, esse X, como nós vimos, que Berkeley estigmatizou como uma noção sem sentido. Sem sentido porque tudo o que nós sabemos sobre a maçã é o que aparece, e se existe alguma coisa, um X que não aparece por si só – bem, isso poderia ser simplesmente uma superstição vazia. O que há é que percebemos, e para além disso – nada. Então o objeto desaparece no conjunto de suas aparências (DANTO, 1997, pp. 171-172).

De modo análogo, o realismo direto, que Danto designa por “realismo do senso comum”, também é caracterizado pela eliminação de um dos elementos que a princípio compõem o episódio cognitivo básico, nesse caso recaindo a ausência agora sobre a **aparência**, ou sobre o objeto que faz mediação entre o sujeito e o mundo. No realismo do senso comum, “nossa relação com o objeto é direta e não mediada por uma representação” (DANTO, 1997, p. 177). Bem assim, o sujeito percebe o mundo diretamente porque é próprio do mundo agir casualmente sobre ele.

¹⁹ Cf. Berkeley, *Principles*, § 1º.

Mas, diversamente da visão do realismo direto, que segue o esquema diádico acima mencionado, Danto defende uma teoria do conhecimento representacionista. Segundo sua teoria, o mundo é o que é independentemente do sujeito e seus esquemas mentais ou suas teses elaboradas para conhecê-lo (o mundo) (DANTO, 1997, p. 220). E é por meio da representação que podemos conhecer o mundo e os objetos nele presentes, e sobre eles agir. Mas o que é, afinal, uma representação para Danto?

Em *Conexões*, o filósofo norte-americano introduz o conceito de “veículos compreensão” para designar toda uma classe de expressões, tais quais proposições, figuras, nomes, signos, ideias, aparências, impressões, conceitos, imagens, etc. – “Talvez não esteja esgotada a lista dos casos” (DANTO, 1997, p. 50-51). Em seguida, o autor opta por uma forma mais clássica, ao decidir que “o que quer que ele tenha chamado de veículo de compreensão, deverá agora ser designado por representação” (DANTO, 1997, p. 51).

As representações se caracterizam por possuírem sempre um conteúdo semântico, ou seja, elas são sempre representações de algo. Normalmente lidamos com representações e a todo o tempo esperamos que elas correspondam verdadeiramente com o que estejam representando. Não apenas é assim que acontece, mas é também o que, de certa forma, nos garante a sobrevivência no mundo.

Explicamos. Segundo Danto, “um evento comum nas vidas dos seres cognitivos – de nós mesmos, dos animais, talvez de algumas máquinas e, possivelmente, de deuses e anjos, se existirem – consiste em que o mundo nos faz representá-lo de modo que seja verdadeiro”. Tal evento, ainda segundo o autor, acontece de forma rotineira e incessante, como o simples ato de respirar ou de digerir, e que “a evolução, que nos deu nossa cognição como também nos deu nossas estruturas metabólicas, deve subscrever – mediante nossa sobrevivência como indivíduos e como espécie – a veracidade de nossos sistemas representacionais”. E segue o autor, para afirmar que “a vida de um ser cognitivo não consiste apenas em uma série de episódios cognitivos básicos – não somos instrumentos passivos em que o mundo executa melodias representacionais –, e a representação é sistemática e suavemente traduzida em ações, de cujo êxito nossa permanência depende”. Nesse contexto, a ilusão é apenas um “subproduto de nossa arquitetura cognitiva”, um equívoco passível de reparo ou esclarecimento, se considerarmos, ademais, com que frequência estatística “a preponderância da verdade sobre as representações falsas deve ser espantosamente grande” (DANTO, 1997, p. xxi).

Conforme acompanhamos acima, o que Danto pretende com sua teoria representacional é defender que a produção de representações pelos *ens representans*²⁰, bem como a ação dessas mesmas representações que entrementes os afetam, em suas relações com o mundo – relações esquematizadas no episódio cognitivo básico – são eventos ordinários de suas (nossas) vidas, uma “herança biológica”, sobre a qual, mais das vezes, não exercemos qualquer controle. Mas que, por outro lado, tem como garantia de sua validade, de sua eficácia para a própria sobrevivência da espécie humana, um mais ou menos longo tempo de evolução de suas estruturas cognitivas e metabólicas. Com efeito, para Danto está claro que é questão de vida ou morte ao ser humano – ao longo de sua existência na terra –, que este tenha aprendido a não se equivocar na identificação entre um cogumelo venenoso e sua representação – seja esta verbal, pictórica, etc. –, de modo a não confundi-lo com a sua contraparte comestível, ou compreendê-lo agora não mais como um fungo eventualmente venenoso, mas como uma hortaliça qualquer pronta para o consumo. A sobrevivência da espécie humana, ou dos *ens representans* de modo geral, é também resultado da relação de veracidade entre as nossas representações e as coisas que são representadas, presentes no mundo real. Temos, portanto, que a representação não apenas constitui uma atividade natural ao *ens representans* – é de sua natureza produzir representações, da mesma forma que pensar é da natureza do *ens cogitans* –, mas é também uma condição que o define.

Descartes, a seu modo, também reconhece esse “impulso da natureza”²¹, isto é, a crença presente entre os homens de que suas representações correspondem verdadeiramente ao que as teriam dado causa. No entanto, para o filósofo francês os seres humanos não possuem meios de garantir tal correspondência, uma vez que seus sentidos físicos, mediante os quais percebem o mundo, estão irremediavelmente sujeitos a erros, a produzir ilusões. De tal modo, o que nos salva do ceticismo a princípio inescapável é a presença do próprio Deus, que, sendo bom e perfeito, deve garantir que, para além de nossas representações, exista um mundo externo que não apenas as dê causa, como também a elas verdadeiramente correspondam²².

²⁰ O conceito, claramente inspirado na nomenclatura cartesiana, é utilizado em *Conexões com o mundo* para designar uma propriedade presente nos seres humanos e que consiste na capacidade de produzir representações e de lidar com elas. Assim, na condição *ens representans*, conhecemos a nós mesmos e o mundo por meio da produção e da manipulação de representações.

²¹ Cf. DESCARTES, 1999, p. 273. Cf. DANTO, 1997, p. xxii.

²² Argumento ontológico: “Argumentos ontológicos são argumentos que concluem que Deus existe, a partir de premissas que supostamente derivam de alguma outra fonte além da observação do mundo - por exemplo, apenas da razão. Em outras palavras, argumentos ontológicos são argumentos que partem de

Danto, por seu turno, faz o caminho inverso do trilhado por Descartes, na medida em que devolve aos sentidos a capacidade de ter percepções fidedignas à realidade. Não que o filósofo norte-americano ignore os equívocos aos quais, vez por outra, nossos sentidos conduzem as nossas percepções. Nesse caso, Danto nos oferece um exemplo paradigmático: “Tendo inferido que está chovendo, nos levantamos para fechar a janela e, vendo a lua brilhante, lembramos que havíamos esquecido de desligar o sistema de irrigação do gramado antes de nos recolhermos. Deixamos a janela aberta e saímos [*go out*] para fechar a válvula necessária. E a vida segue” (DANTO, 1997, p. 255). Notemos que, no exemplo, Danto sugere a possibilidade de irmos ao mundo para nos certificarmos se a nossa crença inicial está ou não justificada. É claro, não fazemos isso a todo o momento, pois na maior parte do tempo acreditamos serem verdadeiras as representações com as quais, afinal, lidamos. Tal automação de nossos processos cognitivos, digamos assim, seria o resultado de um longo processo evolutivo pelo qual passou nosso sistema nervoso, e cuja atual eficiência nos permite seguirmos nossas vidas sem precisarmos tomar consciência dos íntimos mecanismos implicados no funcionamento de todo e qualquer ato ou evento que executemos ou que nos afete, nessa ordem – “pense em quão pouco tempo nos restaria se nos ocupássemos com o que acontece com o a comida a partir do momento que a colocamos na boca” (DANTO, 1997, p. xxii).

Seja como for, retornando agora ao início do parágrafo anterior, se é certo que nossos sentidos nos levam a cometer erros de percepção, por outro lado devemos reconhecer que tais erros não são regra, mas exceções, caso contrário, nós, ou ainda, a espécie humana, não teríamos chegado tão longe; ou nas palavras do próprio Danto: “Tivesse a natureza nos permitido começar nossa experiência na maneira em que Descartes começou suas *Meditações*, teríamos figurado entre seus experimentos mais efêmeros” (DANTO, 1997, p. xxii).

O que Danto, de fato, propõe aqui é o que alhures denominou de “materialismo representacional”. Ora, vimos que, para o filósofo norte-americano, a epistemologia cartesiana falha na medida em que, uma vez adotada, nos faria cair em total ceticismo (DANTO, 1997, p. 142). A não ser, é claro, que estivéssemos dispostos a concordar com a saída metafísica proposta por Descartes, isto é, com a intervenção de Deus a nos garantir a percepção verdadeira de uma realidade exterior às nossas ideias ou

premissas analíticas, a priori ou necessárias para concluir que Deus existe”. Cf. <<https://plato.stanford.edu/entries/ontological-arguments/>>, acesso em 03/03/2018.

representações. Seja como for, Danto, como um típico analítico, rejeita o argumento ontológico para propor uma teoria de jaez eminentemente materialista. A essa teoria chamou de materialismo representacional que consiste, basicamente, numa tentativa de superar o problema mente-corpo criado por Descartes.

Para o filósofo francês, o ser humano era composto de, pelo menos, duas substâncias distintas entre si: a *res cogitans*, ou a mente, e a *res extensa*, ou o corpo. A mente é realidade não extensa, ao passo que o corpo é extenso. São, portanto, duas realidades que não têm nada em comum. Por outro lado, como nos ensina Reale, “a experiência nos atesta uma interferência constante entre esses dois lados, como resulta do fato de que os nossos atos voluntários que movem o corpo e as sensações, provenientes do mundo externo, se refletem na alma [ou na mente²³] modificando-a” (REALE, 2018, p. 301). Estamos, portanto, diante de uma dificuldade concernente ao “interacionismo”²⁴, na medida em que se “ignora todas as questões de como as perturbações corpóreas cruzam as fronteiras entre a mente e o corpo para causar representações na mente, ou como perturbações mentais devem atravessar em direção reversa para mover o corpo dessa ou daquela maneira” (DANTO, 1997, p. 243).

No materialismo representacional de Danto, o hiato entre a mente e o corpo é superado na medida em que localiza o que antes se tratavam de substâncias distintas agora numa mesma substância, então denominada de *ens representans*. O que há, portanto, é uma espécie de “materialismo eliminativo” segundo o qual tudo o que antes seria de ordem espiritual, ou imaterial, é simplesmente transferido para o plano estritamente material.

Vejamos o que o próprio Danto tem a dizer sobre a teoria do materialismo representacional: “Ela sustenta que quando alguém acredita que P, por exemplo, então ele é um estado sentencial que sustenta P da mesma forma, em grande medida, que uma

²³ Danto prefere utilizar a palavra mente (*mind*) em vez de espírito, ou alma: “Espírito” [spirit] não é uma palavra para a qual o espírito da língua Inglesa é especialmente acolhedor, corrompida como a palavra foi pelas preocupações ocultistas e metafísicas New Age”. Cf. DANTO, A. Hegel's End-of-Art Thesis,” in **A new history of German literature**, David W. Wellbery, Editor-in-Chief, Judith Ryan, General Editor, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, Copyright © 2004 by the President and Fellows of Harvard College, pp. 535-40.

²⁴ Acerca do problema do interacionismo no pensamento cartesiano, há uma célebre questão proposta por uma das interlocutoras mais assíduas do filósofo francês, Elisabeth do Palatinato: “Como é possível que a alma do homem possa determinar os espíritos do corpo a realizar as ações voluntárias, se ela não é senão uma substância pensante e, portanto, não tem um ponto de agarramento para imprimir o movimento? [...] Eu observo que os sentidos me mostram que a alma move o corpo, mas não me provam de que forma isso acontece. E, portanto, eu penso que haja algumas propriedades da alma que vos são desconhecidas e talvez possam abater aquilo que as vossas *Meditações metafísicas* me persuadiram, com tão boas razões, para a não extensão da alma”. Cf. ANTISERI, D.; REALE, G. **Filosofia: idade moderna**. São Paulo: Paulus, 2018, p. 301.

proposição de P sustenta uma inscrição de P. Trata-se da mesma proposição, seja escrita ou falada ou acreditada, seja feita pelos sons das ondas, camadas de tinta, ou tecido nervoso. Para além do problema mente-corpo, a visão que estou defendendo é a de que o corpo é ele mesmo sentencialmente estruturado” (DANTO, 1997, p. 243).

A ideia desenvolvida pelo filósofo norte americano, portanto, é a de que nós, como *ens representans* que somos, não apenas produzimos representações, mas estas também são “inscritas” não em uma mente imaterial, e, portanto, separada do corpo, mas neste mesmo corpo, nos tecidos nervosos, nos circuitos neuronais, etc. Por isso mesmo, a tarefa de mostrar como nós representamos, isto é, como os tecidos nervosos representam algo, passa a ser tarefa dos neurocientistas, de modo que “aprender a ler o sistema nervoso terá de ser tão complexo quanto aprender a ler os manuscritos de muitas pessoas diferentes, dominando diferentes caracteres tipográficos, aprendendo a ouvir a mesma sentença falada em incontáveis vozes diferentes” (DANTO, 1997, p. 248).

Dito isso, antes de passarmos à exposição da filosofia da arte desenvolvida por Danto, cabe ainda mencionarmos esse tipo de representação em que, diversamente dos outros (imagens, conceitos, ideias, gestos, crenças, sentimentos, etc.) anteriormente elencados, o problema da correspondência com a realidade não se aplica. Em outras palavras, enquanto as representações de um modo geral possuem valor semântico vinculado com a realidade representada, as obras de arte são independentes, prescindindo assim a correspondência em termos de verdade ou falsidade com relação ao mundo.

2. A FILOSOFIA (CONTEMPORÂNEA) DA ARTE²⁵

Para falarmos sobre a filosofia da arte desenvolvida por Danto, é fundamental mencionarmos ao menos dois eventos na história da arte. O primeiro aconteceu no início do século XX, quando presenciamos, em meio a uma atmosfera de desolação e revolta deixada pelos destroços da Primeira Guerra Mundial, o surgimento dos *ready-mades* “criados” por Marcel Duchamp. Esses objetos comuns, alçados pelo artista ao *status* de arte, teriam sido o ponto culminante de um movimento iniciado pelos dadaístas e que procurava subverter o que até então se pensava condicionar a produção artística, como os valores ali representados, ou as técnicas e as formas consagradas. Tomados de indignação e de descrença, para esses artistas era impossível fazer outra coisa senão obras que desacatassem a classe dominante patrocinadora da arte em geral, a mesma classe que eles responsabilizavam pelas mortes de milhões de jovens e pela devastação das populações civis (DANTO, 2012, p. 53).

Obras como *Fountain* (1917) ou *The Gift* (1921)²⁶, dentre outras, eram, de tal sorte, mais do que uma reação a todas aquelas regras e regulamentos em que havia se convertido o mundo da arte²⁷. Entretanto, o que era para ser um insulto, uma franca e desafiadora anti-arte²⁸, acabou reconhecido mais tarde como uma das mais audaciosas e revolucionárias realizações artísticas.

A estratégia é retomada na década de 1960, quando um número crescente de obras encontra sua contraparte perceptualmente indiscernível entre objetos comuns. Contudo, se o que em 1913 poderia ter parecido uma travessura quase ingênua, em 1964 tal prática surge, agora após duas guerras mundiais e o acentuado esgotamento da ideia de progresso artístico, como uma instituição performática e carregada de poder (AZÚA, 2005, p. 114). É dizer, se havia qualquer dúvida sobre a condição de obra de arte

²⁵ Cf. DANTO, 2015, p. 15.

²⁶ *Ready-made* assistido, ou seja, modificado com adição de elementos (nesse caso, pregos), realizado pelo pintor, cineasta e fotógrafo norte-americano Man Ray (1890-1976), um dos expoentes do movimento Dada em Nova York.

²⁷ Esse foi, pelo menos, e segundo a perspectiva de Danto (2012, 53), o intento daqueles artistas então dispostos a combater (provocar) o *stablishment* que, não obstante todas as suas razões e lógica, não pôde evitar o sacrifício extremo de uma guerra.

²⁸ Conta-se que um desse entusiastas foi Walter Arensberg que intercedeu em favor de Duchamp (Mr. Mutt) na reunião que decidiria se o urinol seria ou não aceito na exposição, segundo ainda teria argumentado que aquela “obra” teria revelado uma forma encantadora, liberada agora de sua finalidade funcional, de tal modo o artista francês claramente realizou uma contribuição estética (DANTO, 2013, p. 24).

atribuída a *Fountain*, o mesmo não poderia acontecer com a *Brillo Box* (1964) que foi prontamente acolhida pelo mundo da arte (DANTO, 2010, p. 17).

Os *ready-mades* de Duchamp, bem assim, abrem caminho a essa nova possibilidade teórica segundo a qual um objeto artístico pode ser idêntico, em sua forma, a um objeto comum. Mas é com o advento de obras como as caixas de Warhol, criadas nos idos de 1960, que a questão se consolida e se torna tão fundamental para a então inescapável busca por uma definição da arte (DANTO, 2010, p. 17). Nesses termos, a questão “o que é um objeto artístico?” pode ser reformulada da seguinte maneira: “o que faz com que, entre dois objetos aparentemente idênticos, um seja considerado arte e o outro não?”

O novo panorama artístico assim se configurava: com os *ready-mades* a arte ultrapassa a fronteira que a separava da “vida real”; e saber o que exatamente podemos entender por arte não apenas se torna imprescindível à fruição da obra artística, principalmente daquela produzida pelas vanguardas (históricas), mas também passa a ser fundamental para confirmar sua própria existência, na medida em que, segundo Danto (2010, p. 129), só há arte a partir do momento em que ela se contrapõe à realidade.

2.1 Tema ontológico: em busca da essência da arte

Danto divide a sua “filosofia contemporânea da arte” em três temas fundamentais, ou em “três volumes”, uma vez que cada tema será tratado em respectivo livro. O primeiro tema consiste numa ontologia da arte, cujo esforço de elaboração podemos conferir em *A transfiguração do lugar-comum*. O segundo diz respeito a uma filosofia da história da arte desenvolvida na obra *Após o fim da arte*. E, finalmente, o terceiro tema é a beleza, ou mais precisamente o papel da beleza e a possibilidade de seu resgate na arte contemporânea, abordado em *O abuso da beleza* (2015).

No primeiro capítulo de *A transfiguração*, o autor dá início a uma busca conceitual da arte, ao longo da qual pretende explorar os limites entre a realidade e a ilusão, ou mais precisamente, entre a vida e a arte, e cujo problema se torna evidente com a questão dos “indiscerníveis” nas obras artísticas das décadas de 1960 e de 1970. Movimentos como a *pop art* e o minimalismo, ou ainda o *Fluxus*, trouxeram à tona uma nova maneira de fazer arte, uma arte que desafiava os limites que a distingue da vida ordinária. Danto, que, antes de se deparar com as obras de Lichtenstein e de Warhol,

não encontrava espaço em sua filosofia para o fenômeno artístico, pôs-se em grande entusiasmo quando percebeu em obras visualmente indistinguíveis das coisas comuns o problema que finalmente retirava o fazer artístico do ostracismo filosófico.

Apesar de ligado a uma tradição analítica que remonta a Wittgenstein, Danto não concordará com a ideia de que a arte seja indefinível. Por outro lado, também é taxativo quando discorda da teoria institucional²⁹, para a qual, aliás, e ainda que de modo involuntário, teria contribuído, bem como rejeita a tese da arte qual expressão. Tais teses eram por demais exclusivas e mesmo incompatíveis com o método analítico clarificante e propenso ao universal. Restaria, com efeito, descobrir os caminhos para uma filosofia da arte verdadeira em todos os tempos e em todos os lugares, imune aos subjetivismos e particularismos ociosos ao conhecimento filosófico (DANTO, 2010, p. 15).

Em *A transfiguração*, Danto deixa claro sua intenção de contribuir para uma ontologia da obra de arte, o que também implica a busca por uma definição, motivada, sobretudo, pelo surgimento de obras como a *Brillo Box*, e aspectos de uma arte até então ignorados pelas teorias precedentes (DANTO, 2010, p. 20). Com a escultura de Warhol, como veremos mais adiante (próximo capítulo), a arte havia chegado ao seu grau máximo, isto é, havia chegado, em termos de um progresso à maneira hegeliana, à sua autoconsciência, com o que a questão sobre si mesma – autorreflexão – torna-se inevitável.

2.1.1 O método dos indiscerníveis

O problema central abordado por Danto em *A transfiguração* diz respeito ao mesmo fenômeno já observado em suas obras anteriores que integram o seu projeto de sistema filosófico representacional, qual seja: o estado de confusão perceptual entre a representação e o mundo real. Nesse caso, na mencionada obra, o tipo de representação investigada será a arte, ou o objeto artístico, enquanto o mundo real, ou simplesmente a realidade, será o universo dos objetos ou eventos comuns.

²⁹ A *teoria institucional da arte* foi desenvolvida nos anos 60 pelo filósofo George Dickie e, de certa forma superou a teoria de Weitz. Em respostas às diversas críticas, Dickie tem desenvolvido várias versões do institucionalismo, se bem que todas apontam para o Mundo da Arte que, em última instância, determina o que é arte. De tal modo, para Dickie, o Mundo da Arte é uma espécie de rede social formada por curadores, colecionadores, críticos de arte, artistas, além de outros cuja vida está de alguma forma conectada com a arte. Logo, algo se converte em obra artística só e tão somente se o mundo da arte assim estabelece. O problema, segundo Danto (2013, p. 28), é saber qual a razão para que os membros do mundo da arte julguem algo como arte.

Mais uma vez, portanto, nos deparamos com o estado de indiscernibilidade para cuja abordagem e solução requer um método específico, que, recordemos, pode ser descrito conforme as seguintes etapas: *i*) a constatação da existência de dois (ou mais) objetos ou eventos que são objetivamente indistinguíveis um do outros, embora sejam ontologicamente diversos; *ii*) a consideração desses dois objetos ou eventos numa perspectiva a princípio meramente objetiva (percepção sensível); *iii*) a consideração posterior agora cognitiva (interpretativa), não mais restrita às características físicas ou externas, mas dirigida ao sentido do que é observado; *iv*) a solução do problema com a distinção, após análise, do que inicialmente era indiscernível.

Com efeito, a indiscernibilidade observada entre as obras de arte e suas contrapartes comuns é tratada por Danto como dado que se apresenta diante de nossos sentidos. Olhamos para uma caixa de esponjas de aço expostas em uma galeria de arte e não conseguimos diferenciá-la daquela que provavelmente está armazenada em um depósito de supermercado.

A solução para dirimir a aparente confusão é transferida da esfera da percepção pura e simples para o plano da cognição (razão); ou, em termos dantianos, transferimos a solução do problema da mera percepção objetiva para a *interpretação*.

É por meio da interpretação que extrairemos, por assim dizer, o significado ainda oculto da obra, e por meio do qual o crítico pode “mostrar como o objeto em que o significado está incorporado efetivamente o incorpora” (DANTO, 2010, p. 19). Ter um significado, portanto, é o que distingue uma obra de arte de um objeto comum. Um pedaço de lona, por exemplo, é um pedaço de lona. Sua essência está intimamente identificada com sua forma e esta com alguma função (intrínseca). Já uma obra de arte que parece um pedaço de lona não é apenas um pedaço de lona, isto é, não está restrita à forma captada por nossos sentidos, mas é isso e mais alguma coisa, mais um significado.

Em suma, e conforme encontramos em *A transfiguração*: “A obra é o objeto mais o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta” (DANTO, 2010, p. 19). A *Fonte* de Duchamp é um mictório (modelo *Bedfordshire*) mais um significado – um objeto transfigurado –, entendendo este significado como o elemento que explica a obra não a quem apenas a observa, mas, finalmente, àquele que a interpreta.

Bem assim, ter um significado passa a constituir a primeira condição para que algo seja considerado arte, seguido de outra também necessária, qual seja, a de que a obra incorpora o seu significado. Ser um *significado incorporado*, portanto, foi a definição elaborada por Danto em *A transfiguração*, da qual ainda derivariam algumas implicações que merecem nossa atenção: *i*) a dimensão formal da obra perde sua importância, uma vez que não é mais o que caracteriza essencialmente uma obra de arte; *ii*) como consequência, o formalismo perde espaço para a análise semântica, ou para a interpretação; *iii*) por outro lado, a análise da obra que não está mais restrita à estética da obra, à forma, às cores, à composição, etc., expande-se para considerar informações de contexto, sejam históricas, teóricas, biográficas, ou socioculturais, que de algum modo podem auxiliar na explicação da obra.

Mas, certamente, a informação mais importante e que devemos guardar do que fora elaborado por Danto, em *A transfiguração*, diz respeito à tentativa de desenvolver um argumento que justificasse a precedência do sentido da obra sobre a sua forma.

Como veremos em seus escritos sobre a filosofia da história da arte, essa precedência ou prioridade do conteúdo em detrimento da forma é percebida pelo autor como algo positivo. E isso por um motivo que vai se tornando cada vez mais claro a medida que avançamos na leitura de *Após o fim da arte*: a evidência de uma liberdade (ao menos de estilo) na arte. É chegado um momento da história da arte em que o artista está livre para utilizar o que bem entender em termos de técnica (inclusive não empregar nenhuma), de materiais (que agora também podem ser dispensados), ou de estilo. A tal estado de liberdade Danto denominará *pluralismo*.

2.2 A filosofia da história da arte

Em *Após o fim da arte*, Danto dirige o foco de sua investigação não mais a questões restritas ao tema ontológico, mas à história, ao desenvolvimento de uma filosofia da história da arte.

A princípio, poderíamos supor uma descontinuidade entre as obras *A transfiguração* e *Após o fim da arte*, sobretudo quando consideramos certa decepção do autor quanto à sua tentativa de formular uma definição da arte, em termos de condições necessárias e suficientes. Sabemos que ele chegou a apenas duas condições necessárias para que algo fosse considerado uma obra de arte – quais sejam, *i*) ser sobre algo, ter um significado e *ii*) incorporar o significado –, e que esse resultado não o teria deixado

muito satisfeito, de modo a ele mesmo haver considerado o resultado uma “formulação provisória” (DANTO, 2005, p. 581). Diante dessa suposta decepção, desistir da busca por uma definição da arte e partir para outro empreendimento filosófico, dessa vez comprometido com a história da arte, seria uma medida plausível.

Entretanto, podemos afirmar que a filosofia da história da arte de Danto não teria surgido sem alguns conceitos, e mesmo princípios, anteriormente trabalhados e estabelecidos em *A transfiguração*, os quais, a propósito, seguem presentes e indissociáveis em *Após o fim da arte*.

Talvez a primeira informação a ser recapitulada é a de que a obra *A transfiguração* foi uma tentativa de descrever como se deu o ingresso da arte no sistema filosófico representacional dantiano; o que teria ocorrido no momento em que a arte passou a ser confundida com a realidade. Tal confusão, expressa numa aparente indiscernibilidade entre a obra de arte e um objeto ou evento comum, só teria sido possível quando o artista – ou o mundo da arte em termos gerais – passou a gozar de uma liberdade que lhe permitia utilizar o que bem entendesse em suas obras, como até mesmo objetos ordinários já “prontos”, do dia a dia, que estavam ali, à mão.

E aqui insistimos nos dois conceitos fundamentais: *i*) o de **estado de indiscernibilidade** entre o objeto de análise – que em Danto mais das vezes é uma representação – e a realidade, e *ii*) o de **liberdade**, que, embora não abordado de forma direta e ostensiva ao longo de *A transfiguração*, resulta em corolário posteriormente revelado na filosofia da história da arte.

O estado de indiscernibilidade descrito acima apresenta-se como um dos princípios centrais da filosofia de Danto, se entendemos por *princípio* a sentença ou afirmação que deve permanecer válida ao longo de toda a investigação. Enquanto a liberdade, como veremos, funciona como um mote propulsor, por assim dizer, ou melhor, uma direção que orientará, qual um *telos*, sua filosofia da história da arte.

De fato, a nosso ver, a história da arte desenvolvida por Danto em *Após o fim da arte*, mas que já se iniciara em *O fim da arte* (1984), pretende estabelecer uma narrativa da conquista dessa *liberdade* finalmente atingida com obras como os *ready-mades*. E para contar a história da arte, Danto parte do fim, com o seu famoso artigo *O fim da arte*. Como sabemos, a tese central neste artigo é a de que a arte teria chegado ao fim – nem tanto no sentido de termo, mas no sentido da finalidade a que se destinava a arte –, isto é, ao estado de autoconsciência. O que nos leva à curiosa conclusão de que o fim da arte resulta em um tipo de conhecimento específico, qual seja, o conhecimento

filosófico de sua própria essência (v. DANTO, 2006, p. 33-35), e que redundará na criação de uma filosofia da arte. Ao mesmo tempo, também podemos observar que o conhecimento filosófico da arte será finalmente conquistado ao longo de uma trajetória (histórica), marcada pelo esforço (dialético) de emancipação com relação às prescrições meramente formais (às formas previamente estabelecidas) a que a arte estivera submetida ao longo da história. A arte, portanto, teria cumprido o seu fim, ou o seu destino, ao atingir o autoconhecimento, ao se tornar a sua própria filosofia.

Por isso mesmo, segundo nos parece, o que Danto fará em *Após o fim da arte* é tentar descrever como se deu, ao longo da história, o processo emancipatório que, agora sim, culminaria no autoconhecimento da arte. Desta feita, convém, desde já, esclarecer o que exatamente queremos dizer quando falamos em processo emancipatório.

Conforme já mencionado, com o advento dos *ready-mades*, as propriedades estéticas de uma obra passam a não ser mais perceptualmente distinguíveis de um evento ou objeto ordinário. Como consequência, temos que as propriedades estéticas ou formais deixariam de caracterizar, ou ainda, determinar, o que seja uma obra de arte. Entrementes, porquanto as propriedades estéticas não constituam mais o critério que determinará o que seja ou não uma obra de arte, de agora em diante esta pode ter (exibir) qualquer aparência, até mesmo a de algo que ordinariamente não seja arte.

Para Danto, isso tem um significado poderoso, pois, esse estado de “pluralismo” formal, ou “estilístico”, segundo sua nomenclatura, teria o sentido de emancipação da arte, de libertação da arte com relação a uma mais ou menos longa história de sujeição a preceitos que determinavam, ou predeterminavam, como uma obra deveria ser realizada ou parecer. Nesse contexto, o termo “pluralismo” surge como representação do atual estado de liberdade estilística experimentada pela arte, ao menos desde a década de 1960, mas que aparentemente segue até nossos dias: “A idade do pluralismo está conosco” (DANTO, 2006, p. 148).

2.2.1 O fim da arte a partir de Hegel

Em seu artigo *Hegel's end-of-art thesis* (2004), Danto deixa claro qual teria sido o modelo para desenvolver a sua própria tese do fim da arte. Esta, com efeito, não deixava de ser uma espécie de atualização e mesmo adaptação da história do Espírito (*Geist*) proposta por Hegel, que descreve um itinerário progressivo – ao menos segundo a interpretação de Kojève à qual Danto adere – ao longo do qual o Espírito supera

alguns obstáculos, cujo grau (progressivo) de dificuldade é ali representado por “fases históricas”. Superadas as fases históricas e as dificuldades que lhes são inerentes, o Espírito alcançaria o autoconhecimento.

Na narrativa descrita por Hegel, a arte constitui uma dessas fases, ou mais precisamente a primeira fase histórica. Nela, o Espírito – chamado por Danto de *mind*, ou de “pensamento” – ainda precisa de meios sensíveis para expressar ou manifestar seu conteúdo, o que faz da arte um veículo menos evoluído para a manifestação deste mesmo conteúdo.

Nesse passo, Hegel teria distinguido três modos de manifestação do Espírito, quais sejam, o *subjetivo*, o *objetivo* e o absoluto. O primeiro correspondendo às operações cognitivas da mente. O segundo, por outro lado, é o Espírito objetivado, como o é nas obras de arte, nas instituições políticas, nos códigos morais, etc. Aqui, a arte pode se tornar uma questão de Espírito Absoluto, ao oferecer, como a religião e a filosofia, “um meio de trazer às nossas mentes e expressar o Divino, os interesses mais profundos da humanidade e as mais abrangentes verdades do espírito” (DANTO, 2004, p. 536). Entretanto, a arte encontra-se irremediavelmente superada, haja vista sua inerente dificuldade “de mostrar o espírito a si mesmo como espírito” (DANTO, 2004, p. 536).

Passada a tarefa à religião, esta também havia falhado em alcançar o Absoluto, na medida em que se mostrou “ainda limitada à externalidade sensível”, pois empregava a arte “como uma maneira de criar imagens vívidas e gráficas de suas ideias” (DANTO, 2004, p. 536). Restava, pois, à filosofia, o meio apropriado de manifestação do “espírito do mundo atual”, nesse caso, o mundo de Hegel:

(...) o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte (HEGEL, 2001, p. 34).

Ainda no estágio da arte, encontramos o mesmo esforço de libertação do espírito com relação aos meios sensíveis mediante os quais ele é manifestado. Hegel teria aqui estabelecido outros três estágios, que “envolvem diferentes tipos de relação entre o veículo da arte e seu significado”. Bem assim, o *simbólico*, quando existe entre os dois apenas uma “afinidade”; o *clássico*, quando há na relação uma “identidade”; e o

romântico, quando a melhor explicação acerca da aparência da arte envolve uma referência a estados espirituais (DANTO, 2004, p. 538). Nesses termos, o fim da arte “significa a liberação do artista de qualquer desses conjuntos de restrições”, ou, melhor expresso nas palavras de Hegel, para quem, referindo-se ao seu momento histórico, “A subordinação a uma determinada matéria e a um modo de representação (...) são para os artistas hoje algo do passado, e a arte tornou-se, portanto, um instrumento **livre** que o artista pode manejar (...) em relação a qualquer material” (HEGEL, 1988, p. 605).

Dessa feita, Hegel seria o precursor da ideia de estado de liberdade artística, conquistado após a superação de obstáculos que, antes, impediam a sua realização [efetivação/consumação]; realização esta finalmente anunciada com o que se convencionou chamar de tese do fim da arte. Ainda segundo Danto, o filósofo alemão já teria, assim, compreendido o “profundo pluralismo da arte”, ao afirmar, dentre outras coisas, que “toda forma e cada material está agora a serviço e comando do artista cujo talento e gênio estão explicitamente livres da limitação anterior, de uma forma específica de arte” (HEGEL, 1988, p. 605).

É claro, o pluralismo de Hegel limitava-se apenas aos meios materiais com que a arte seria realizada, estando esta, porém, ainda subordinada à “lei formal” e ao conceito de beleza. O pluralismo de Danto, por outro lado, apresenta-se mais radical, na medida em que festeja e reforça a total subversão de toda e qualquer lei formal, subversão esta que pode ser traduzida no rompimento com a ideia de propriedades estéticas prefixadas na prática artística. Nesse passo, o filósofo norte-americano afasta-se de Hegel para se aproximar de outros ilustres alemães, como podemos observar na seguinte alusão à célebre passagem de *A ideologia alemã* (1867), de Marx, em que, mais uma vez, a ideia de liberdade artística é destacada, *in verbis*: “O artista (...) pode fazer arte simbólica, pela manhã, arte clássica ao meio-dia, arte romântica à tarde – e filosofia da arte à noite. Toda a lógica interna da história da arte culmina em absoluta liberdade artística”³⁰.

Por hora, a informação que devemos trazer conosco sobre a tese do fim da arte é a de que o “fim” aqui declarado não envolve o termo da prática artística, isto é, não quer dizer que a arte não será mais realizada, mas está ligado, por outro lado, à conclusão de

³⁰ Trata-se, na verdade, de paráfrase a uma das raras passagens em que Marx descreve como seria a sociedade comunista: “onde cada um não tem um campo de atividade exclusivo, mas pode aperfeiçoar-se em todos os ramos que lhe agradam, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com a minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico” (MARX, 2015, p. 38).

uma narrativa ou de um relato³¹ – talvez um tanto mais restrito do que Danto gostaria de admitir³². A estrutura narrativa, conforme vimos, é inspirada em Hegel, e o relato propriamente dito – que na versão dantiana compreende o percurso de desenvolvimento e conquista da autoconsciência não de *Geist*, mas da Arte –, também supõe um processo de liberação, se bem que agora com sentido ligeiramente diverso daquele encontrado na obra hegeliana. Como veremos mais adiante, a liberação em Danto não apenas extrapola a noção de “meios materiais de manifestação” encontrada naquela, mas acaba por se converter em princípio concorrente ao da indiscernibilidade.

2.2.2 Uma épica da arte

Na filosofia ocidental, acompanhamos desde os antigos a busca de uma definição da arte, embora em nenhum outro momento, ao menos segundo Danto, tal aspiração foi perseguida com tanta urgência quanto no século XX. De um lado, temos a corrente analítica que prescreve nova prática filosófica cujo método envolve tanto a análise dos conceitos quanto a formulação de definições. De outro, os filósofos se defrontam com uma imensa variedade de tipos inéditos de obras que desafiam qualquer teoria até então estabelecida. As fronteiras que demarcavam específicas qualidades à obra de arte surgem então borradas pelas práticas empreendidas pelas vanguardas artísticas, tendo como ponto máximo o aparente desaparecimento de qualquer barreira entre arte e vida “real” com trabalhos como os *ready-mades*. Para alguns filósofos a tentativa de se definir arte passava a ser tarefa inútil. Dentre estes, Morris Weitz se destaca e seu artigo *O papel da teoria na estética*, de 1954, exerce grande influência para o argumento antidefinicionista. Ora, nenhuma teoria foi capaz de fornecer uma

³¹ Danto esclarece esse ponto ao tentar explicar que seu texto sobre o fim da arte, embora houvesse sido publicado em uma coletânea de artigos intitulada *The death of art*, não falava sobre a morte da arte, conforme acompanhamos em suas próprias palavras: “(...) eu estava escrevendo sobre uma forma narrativa que, assim eu pensava, havia sido objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me, que havia chegado a um fim. Uma história havia acabado” (DANTO, 2006, p. 5).

³² Não se trata da história de toda a arte ou, pelo menos, da arte Ocidental, sobretudo se considerarmos o ponto de partida que exclui, por exemplo, as obras realizadas na Idade Média, ou antes, na Antiguidade. De modo que acreditamos tratar-se aqui de um relato que procura abarcar um tipo específico de arte, uma arte cuja representação já não diga respeito a questões místicas ou de natureza religiosa, ou mesmo de ordem espiritual ou metafísica. Nesse sentido, Danto se valerá, juntamente com uma estrutura narrativa inspirada em Hegel, da baliza cronológica sugerida pelo historiador de arte alemão Hans Belting, para quem a história da arte – como a entendemos hoje – só teria se iniciado por volta do ano 1400 d.C. Portanto, será neste momento que a arte iniciará sua “descida” do papel de representar o sagrado, ou o divino, para chegar ao patamar do cotidiano, do ordinário e, finalmente, da intimidade humana. Cf. BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. University of Chicago Press, 1994.

descrição completa das características definidoras da arte. E mesmo que o fizesse em dado momento, o caráter expansivo e empreendedor da arte torna impossível garantir o conjunto fechado dessas propriedades. A solução, portanto, é substituir a pergunta “o que é arte?” pela “que uso fazemos da palavra arte?”, onde temos a arte como conceito aberto, da mesma forma que o fez Wittgenstein ao analisar o conceito de jogo: “Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos ‘arte’ em virtude de certas similaridades” (WEITZ, 1956, p. 31).

Danto, porém, seguirá com a busca de uma definição da arte. De tal modo, e não obstante a sua autoproclamada condição de filósofo analítico, ele soube contornar a rigidez com que mais das vezes seus correligionários distinguiam o que era e o que não era filosofia, ao conseguir lidar com os dois universos que lhe eram tão caros. Assim, o filósofo analítico e o artista haveriam, finalmente, de lograr uma conciliação.

Ainda em *A transfiguração*, Danto tenta fornecer uma definição essencialista, mas não com relação a propriedades objetivamente perceptíveis – segundo o critério então preferido pelos analíticos –, senão em função de propriedades relacionais. Para isso, inicialmente ele procura neutralizar a tendência expansiva e inovadora que, para os analíticos, fazia parte da natureza mesma do fazer artístico, declarando o fim da arte, ou, o que é a mesma coisa, a impossibilidade de seu progresso histórico.

De fato, não parece equivocado supor esse movimento progressivo que conduziu as conquistas técnicas empreendidas desde Cimabue (1240-1302) até aquelas desenvolvidas por Bouguereau (1825-1905), por exemplo; basta observar as diferenças entre respectivamente a *Maestà*, pintada pelo preceptor de Giotto na Basílica de São Francisco de Assis por volta de 1280, e *La Vierge au lys*, executada pelo mestre da pintura acadêmica francesa nos idos de 1900, para se admitir a existência de um progresso que envolve, pelo menos, a expansão e desenvolvimento das técnicas representacionais, ou figurativas, ou do que Gombrich chamou de “conquista gradual das aparências naturais” (DANTO, 2014, p. 124).

Mas se por um lado não podemos desconsiderar um progresso representacional sem o qual, segundo o filósofo norte-americano, não seria logicamente possível se falar em futuro da arte (DANTO, 2014, p. 135), por outro não existe nenhuma razão interna para se pensar que a arte, ou que o processo progressivo a que supostamente está submetida, deve ser perene.

A propósito, encontramos nos *Cursos de estética*:

A arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que a época dos povos do passado nela procuravam e nela encontraram [...]; 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 [...] (HEGEL, I, p. 35).

Aqui temos o prognóstico do fim da arte, enunciado não de modo explícito por Hegel, e que deve ser compreendido, na própria narrativa do desenvolvimento da arte relatada no interior de seu sistema filosófico. Ao longo dessa narrativa a arte é superada pela religião revelada e, finalmente, pela filosofia, conforme um percurso realizado pelo próprio Espírito (*Geist*) que se torna menos dependente do sensível e do material, na superação de um “grande discurso”, ou relato, pelo seguinte na esteira das realizações do “espírito absoluto” (WERLE, p. 30-31).

Partindo da tese de Hegel, portanto, Danto toma para si o modelo do *Bildungsroman*³³, o relato clássico que acompanha a trajetória do protagonista ou herói quem, ao longo das experiências e desafios sucessivos, logra alcançar a consciência de si mesmo. É claro, estamos falando aqui do *Bildungsroman* que é a *Fenomenologia do espírito* segundo a interpretação de Alexandre Kojève, e que será acolhida por Danto. Contudo, no caso da narrativa apresentada pelo filósofo norte-americano, o herói não é mais o Espírito (*Geist*), senão a própria Arte que deixa de ser técnica para ser tornar filósofa (AZÚA, 2005, p. 110). Se bem que, nesse passo, ele se apropria não do círculo teleológico completado pelo Espírito quando alcança o Saber Absoluto, mas da própria narrativa que também faz parte do sistema hegeliano, para então anunciar a arte como atividade consumada (AZÚA, 2005, p. 109).

Bem assim, além do contextualismo³⁴, para o que o fenômeno só pode ser compreendido na totalidade de suas relações, Danto se apropriará dessa outra característica do hegelianismo, e que diz respeito à historicidade ou narratividade, segundo a qual só se pode conhecer um fenômeno em termos de sua história.

³³ “Usei, ‘fim’, em um sentido narrativo, e queria declarar o final de uma certa história [...]. Uma busca épica, que havia começado em algum momento da última parte do século XIX, havia alcançado seu término [...]. Não se tratava de uma questão de prática artística, mas de certa ideia sobre a pintura, vigente desde 1.300 mais ou menos, que havia chegado ao seu fim” (DANTO, 1998, p. 119).

³⁴ Hegel, assim como o segundo Wittgenstein, afirma que a noção de “referência” é, em última instância, vazio, a menos que sub-repticiamente apele para certas características contextuais, particularmente espaço e tempo, o que só então faz um objeto distinguível e verificável. Cf. SOLOMON, Robert C., HIGGINS, Kathleen M. Atomism, art, and Arthur: Danto’s Hegelian turn, in: *Danto and his critics*, p. 110.

2.2.3 Narrativas mestras

No mencionado *Bildungsroman* traçado por Danto, o percurso formativo, ou de desenvolvimento, da arte seria dividido em três períodos ou etapas, os quais o autor também denomina de “narrativas mestras”.

A primeira, a “era da imitação”, ou mimética, teria seu início no *quattrocento* italiano, quando aquela atividade gremial que era a pintura, tratou de se liberar das amarras mecânicas para ingressar às artes liberais (AZÚA, 2005, p. 111). E foi o historiador de arte alemão Hans Belting quem estabeleceu em sua obra *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst [Aparência e presença: a imagem antes da era da arte]* (1990) essa data inicial, ao defender a tese de que a “era da arte” se inicia por volta de 1.400 d.C. e que, embora o que era produzido antes pudesse perfeitamente ser considerado obra artística, as imagens realizadas não eram concebidas como tal, e o conceito de arte não desempenhava nenhum papel em sua criação (DANTO, 2010, p. 4).

A era da imitação é marcada por certa orientação conduzida por um “modelo narrativo” específico, cuja origem nos remete ao teórico italiano Giorgio Vasari (1511-1574), que, no seminal *As Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos* (1550), estabelece a ideia de progresso no mundo da arte, no sentido de uma conquista crescente e paulatina das aparências visuais. Danto esclarece que “O progresso em questão dizia respeito principalmente à duplicação óptica – o pintor dominava cada vez mais tecnologias refinadas para fornecer experiências visuais efetivamente equivalentes às aquelas fornecidas pelos objetos e pelas cenas reais” (DANTO, 2010, p. 124).

Com efeito, se examinarmos a sequência de obras figurativas realizadas desde Cimabue até Michelangelo, a título de exemplo, é forçoso reconhecer que os artistas foram ficando cada vez melhores na prática mimética, e que, por conseguinte, “há um inequívoco progresso na conquista das aparências visuais” (DANTO, 2014, p. 238).

Com a ideia de uma arte que evolui no decorrer de sua história, conforme o aprimoramento das técnicas dirigidas à realização de “equivalências perceptuais”, Vasari prescreve um modelo – denominado pelo filósofo norte-americano “narrativa mestra” ou “narrativa legitimadora”, na medida em que toda obra, se se almejasse o status de arte, deveria seguir sua orientação – que será por um longo tempo adotado e seguido pelos artistas, críticos e teóricos: tanto melhor a obra quanto mais próxima de nossa atual percepção da realidade.

Entretanto, o processo em que as técnicas empregadas para a progressiva fidelidade ótica entre as obras figurativas e a realidade representada encontra um limite, ou melhor, um ponto de inflexão, na medida em que surgem novas tecnologias como a fotografia, o cinema e, mais recentemente, a holografia.

O advento da fotografia foi certamente um golpe poderoso para a atividade mimética artística cujo maior intento – o da mais perfeita equivalência perceptual – é finalmente alcançado por um produtor de imagens tão excitante quanto barato. Mais tarde a equivalência perceptual teria sido mais uma vez alcançada, se bem que de modo mais amplo – contemplando agora os objetos moventes –, com o advento do cinema. Para muitos praticantes das artes figurativas não restava fazer outra coisa senão partir para outras experiências artísticas, diversas do modelo mimético.

Com efeito, a confirmação da tese histórica progressiva desenvolvida por Danto “se encontra no fato de que pintores e escultores começaram visualmente a abandonar essa meta – de produzir equivalências perceptivas – no momento exato em que todas as estratégias básicas para o cinema narrativo já tinham o seu lugar (DANTO, 2014, p. 137). Nesse passo, o autor estabelece um momento, por volta de 1905, em que os pintores e escultores só podiam justificar suas atividades trabalhando a arte de maneira que resultavam chocantes àqueles que ainda esperavam que a atividade figurativa permanecesse seguindo o paradigma progressivo (DANTO, 2014, p. 137). Danto chama a atenção para os *Fauves*, especialmente para Matisse que, em 1906, havia realizado um bom exemplo dessa subversão ao modelo progressivo.

Falamos aqui do quadro conhecido como *Retrato com risca verde* (1905), no qual a mulher do pintor é apresentada com uma inexplicável faixa verde ao longo do rosto. Como bem observa Pedro Sússekind (2017, p. 75), nos termos da teoria vasariana esse quadro seria um caso de arte malsucedida, defeituosa, admitindo-se que não se tratava afinal de um registro pictórico de alguma enfermidade que acometia o nariz de Madame Matisse. De fato, como sabemos, Matisse não havia realizado o quadro com a intenção de criar uma equivalência com o que encontramos no mundo real, mas estava fazendo outra coisa que o modelo mimético já não podia explicar. A partir de então, fazia-se necessário um novo modelo teórico mais apropriado àquele tipo de arte fauvista, cuja característica fundamental diria respeito à “expressão”, tratada na obra *Estética como ciência e expressão*, publicada por Croce, em 1902 (DANTO, 2014, p. 131).

Em linhas gerais, essa nova teoria passa a considerar uma comunicação dos sentimentos que o artista, ao realizar suas obras, deseja expressar, mediante o uso de certas cores, pinceladas, de certas formas e técnicas, etc. A partir daqui, o critério embasado na fidelidade ótica cederá cada vez mais espaço ao conceito de arte como expressão, até o momento em que, finalmente, haverá o total rompimento com a figuração, nas décadas de 1940 e 1950, com o surgimento do expressionismo abstrato.

Mas havia um problema nesse novo modelo, pois, segundo Danto, essa perspectiva de arte como expressão não permitia que fosse aplicado o modelo progressivo da história da arte; e isso porque entre uma e outra obra haveria um hiato incomensurável, conforme os modos singulares de expressão de cada artista. Fazia-se necessário, de tal sorte, uma teoria que mantivesse uma continuidade histórica mais geral, mas sem se basear no modelo vasariano de equivalência figurativa, então superada.

Para o filósofo norte-americano, será justamente a teoria de Hegel que satisfará essa exigência, porquanto, ainda que mantivesse a noção de progresso em sua dinâmica, ela estaria baseada não em aspectos meramente formais, mas num tipo de progresso cognitivo (SÜSSEKIND, 2017, p. 76). Trata-se, pois, de um modelo narrativo cujo fim implica a conquista de certo tipo de conhecimento, e que, na versão dantiana, diz respeito ao autoconhecimento da arte, ou por outra, ao conhecimento filosófico da arte.

Essa história da conquista da autoconsciência da arte, ou ainda, de como a arte se tornaria sua própria filosofia, é a mesma história da arte ocidental, que se dividiria ao menos em dois episódios (ou subnarrativas) principais, sendo a primeira a já mencionada *era da imitação*, ou “episódio Vasari”, nos termos de Sússekind, e o segundo, conforme veremos, a “era dos manifestos”, ou o “episódio Greenberg”.

Como já visto acima, o modelo mimético caracteriza um período da história “em que a compreensão da arte estava fundada na noção mimética de verdade visual. Portanto, na capacidade que a pintura tinha de representar com exatidão as formas do mundo” (SÜSSEKIND, 2017, p. 77). Porém, em meados do século XIX, o modelo teórico mimético (ilusionista) já não conseguia explicar o que alguns artistas estavam produzindo, como, por exemplo, Matisse com seu *Retrato com risca verde* mencionado acima. Aliás, para Danto, teria sido Matisse – e não Manet, como defendia Greenberg³⁵

³⁵ “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Cf. FERREIRA, Glória et al (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 102.

– o responsável pela primeira ruptura com o modelo vasariano. Com ele, e com o movimento impressionista de modo geral, deu-se o início de outra narrativa histórica, movida por um forte desejo de eliminar nas obras de arte as características ainda ligadas à tradição representativa, ou figurativa, ao que se passaria a considerar, no lugar daquelas, “procedimentos nos quais se destaca a explicação dos recursos artísticos empregados” (SÜSSEKIND, 2017, p. 77).

Adentramos agora no que Danto chamará de “era dos manifestos” ou “narrativa ideológica”. O momento decerto era decisivo para a arte representativa. Se a pintura e a escultura quisessem sobreviver à fotografia e ao cinema, deveriam definir sua natureza. Trata-se da grande crise apontada pelo filósofo em que aquelas modalidades artísticas tornam-se objeto de reflexão para si mesmas, quando, enfim, “a evolução ulterior da arte pôde acontecer apenas no nível da filosofia” (DANTO, 2014, p. 246).

Em outras palavras, o grande passo evolutivo que a arte realiza no momento do modernismo é dado quando as questões que até então se referiam ao que se era mostrado (representado) dentro dos limites da pintura e da escultura, ultrapassam estes mesmos limites para, enfim, voltarem-se sobre eles, sobre o *medium* que até então havia permanecido como se invisível.

Para Danto, ninguém narrou tão bem esse momento da arte quanto o crítico e teórico norte-americano mais influente do século XX Clement Greenberg (1909-1994). Em seu famoso ensaio *A pintura moderna*, escrito em 1960, Greenberg identifica o moderno com “a intensificação [...] da tendência autocrítica que se iniciou com Kant” (GREENBERG, 1995, p. 85). Segundo o teórico, Kant teria sido o primeiro a “criticar os próprios meios da crítica”, o que o tornaria “o primeiro moderno verdadeiro” (GREENBERG, 2013, p. 111); enquanto Manet assumiria na arte o posto de primeiro modernista: “os quadros de Manet são as primeiras pinturas modernas em virtude da franqueza com que mostram a superfície plana em que foram pintados” (GREENBERG, 1995, p. 86).

E assim Greenberg desenvolveu uma narrativa do modernismo para, na concepção de Danto, substituir a narrativa da pintura representacional evolucionista definida por Vasari, por outra em que as características representativas tornam-se secundárias. Com efeito, o modernismo, nas palavras do filósofo,

“é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se refere na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante

do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação (DANTO, 2010, p. 10).

Essa tendência que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960 é, portanto, marcada por uma autorreflexão do próprio fazer artístico que se inauguraria a partir de discussões acerca não mais das representações produzidas – segundo critérios alicerçados na conquista gradativa da equivalência perceptual entre a representação e a realidade representada –, senão dos próprios métodos e meios mediante os quais serão aquelas representações realizadas.

Não por acaso, será também um período caracterizado por uma surpreendente sucessão de movimentos artísticos, como o Fauvismo, os Cubismos, o Futurismo, o Abstracionismo, Surrealismo, Dada, Expressionismo, Expressionismo Abstrato, para ficarmos nos mais conhecidos, cada qual com sua própria teoria, com seu próprio “manifesto”, que invariavelmente contestava o do movimento anterior, quando não simplesmente o ignorava.

O manifesto, desse modo, era responsável por definir certo tipo de movimento, bem como o estilo que era a este inerente, proclamando-o, enfim, como o único tipo de arte digna de consideração (DANTO, 2010, p. 32). Ainda segundo Danto, “Todos os movimentos eram direcionados por uma percepção de verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente *x* e que todo o resto exceto *x* não é – ou não é essencialmente – arte” (DANTO, 2010, p. 32). Mas, na medida em que cada um desses manifestos procurava fornecer uma nova definição filosófica da arte que lhe era peculiar, o resultado foi uma profusão de definições muito particulares e, por isso, divergentes entre si, proclamadas não sem certo dogmatismo e intolerância (DANTO, 2010, p. 51).

Mas a história da arte traria em seu curso um paroxismo de tipos artísticos sem precedentes e que exigiria a superação dessa abordagem (filosófica) demasiadamente local e excessivamente materialista com que o modernismo dirigia quase que exclusiva atenção à forma, à superfície, ao pigmento e coisas afins, segundo o que pretendia definir a arte, e, mais precisamente, a pintura, em sua pretensa pureza. Conforme o filósofo norte-americano, a arte estava se dirigindo a outro nível de percepção de sua própria natureza, em que finalmente se encontrará com a filosofia, na medida em que se

liberta das contingências tão caras à narrativa modernista³⁶ e se aproxima da verdade filosófica presente em todas as formas possíveis e em todos os tempos.

2.2.4 O fim da arte

Duas décadas haviam passado desde aquele encontro de Danto com as caixas *Brillo* na *Stable Galery*, em Nova York, quando da publicação do artigo *O fim da arte*, em 1984. O “fim”, nesse caso, não foi um evento dramático, amplamente divulgado e acompanhado por quase o mundo inteiro como foi a queda do muro que marcou o fim do Comunismo; mas, diversamente, resultou num episódio invisível àqueles que o vivenciaram, inclusive para o próprio autor (DANTO, 2010, p. 26).

Se bem que esse tipo de indiferença a certos acontecimentos, observado naqueles que os presenciam, por mais reconhecidamente importantes que venham a ser tais acontecimentos, é algo característico da percepção histórica: “Quem, em visita à *Stable Galery* [...], para ver as obras de Warhol, poderia saber que a arte havia chegado a um fim?” (DANTO, 2010, p. 27). Só conhecemos o termo quando o consideramos em retrospectiva, afirmará o filósofo norte-americano então ciente do impacto daqueles *ready-mades* no mundo da arte.

Conforme visto, Danto parte da tese do fim da arte depreendida dos *Cursos de estética* de Hegel e passa a reconstruir a história do desenvolvimento da arte, mostrando, assim, como se deu a superação tanto do paradigma representacional, ou da narrativa vasariana, quanto do programa formalista do modernismo e seus manifestos, até finalmente chegar à arte produzida na contemporaneidade, isto é, a arte após o fim da arte.

O momento que seguirá a esse termo, ou fim, o qual o filósofo norte-americano denominou de “pós-histórico”, será marcado pela total ausência de direção e limites que pudessem ser estabelecidos às produções artísticas a partir de então, conforme ainda encontramos em sua obra *Após o fim da arte*, de 1997, em que a famosa tese não apenas passa por uma revisão como também é ampliada:

Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte. E em razão da situação presente ser

³⁶ Segundo Danto, “o que Greenberg fizera foi identificar certo estilo local de abstração com a verdade filosófica da arte, quando a verdade filosófica, uma vez encontrada, teria de ser consistente com a arte aparecendo em todas as formas possíveis” (DANTO, 2010, p. 18).

essencialmente desestruturada, ela não pode mais se adequar a uma narrativa mestra (DANTO, 2010, p. 126).

Ora, talvez não seja equivocado afirmar que a tese do fim da arte proposta por Danto, muito embora só venha à luz em 1984, teve um mais ou menos longo período de gestação, de vinte anos precisamente; de tal modo sua concepção por assim dizer, ainda que em meio a mais despreocupada inconsciência como sói ocorrer àqueles que a vivenciam, remonta ao inolvidável episódio na *Stable Galery*, no início da década de 1960. À célebre questão sintetizada no princípio dos indiscerníveis – o que faz com que, entre dois objetos aparentemente idênticos, um seja considerado obra de arte enquanto o outro permaneça em sua condição vulgar? –, suscitada, segundo o autor, à sombra de certa incredulidade ante não apenas as famosas caixas de Warhol, como também a todos aqueles objetos e temas de uma frivolidade estranha ao mundo da arte, então trabalhados pela *pop art*, seguiram outros movimentos cujo desenvolvimento indicava certa tendência comum. Tendência esta, aliás, que Danto insere como um dos principais capítulos, senão o mais decisivo, da narrativa da arte, isto é, o epílogo.

O filósofo norte-americano não esconde sua profunda impressão no que concerne aos movimentos de vanguarda que surgiram principalmente entre as décadas de 1960 e de 1970, e que irão influenciar profundamente sua filosofia da arte. Assim, partindo dos *ready-mades* de Warhol, e da extrema liberdade e ironia com que os artistas *pop* retratavam o modo de vida da sociedade entregue à obsessão consumista; artistas como Roy Lichtenstein (1923-97) com suas obras cujas ideias parecem sobrepor a um estilo, quando sequer apresentavam em suas “reproduções” qualquer vestígio do próprio autor. Ausência que também verificamos nas obras discretas do minimalismo; naquelas formas implacavelmente austeras feitas muitas vezes a partir de materiais industriais, talvez mais propícias à contemplação reflexiva que a conversa frívola e o despertar de emoções. “Tudo podia ser arte”, concluirá Danto ao perceber a diversidade de materiais que a esta altura já havia superado a antiga hegemonia da superfície plana – “planaridade” – dos modernistas. Compensado, trapos velhos, estopa, gordura animal, feltro, excremento, qualquer coisa era passível de alçar o *status* de obra de arte, até mesmo o que aparentemente não tem sequer forma, ou, ao menos, o que esta não constituía a parte mais importante³⁷.

³⁷ Como acontece no conceitualismo, ou arte conceitual, que lida menos com a criação de objetos físicos do que com ideias, segundo ainda observou o artista norte-americano Sol LeWitt, em 1967: “A arte conceitual só é boa quando a ideia é boa” (GOMPertz, 2013, p. 330).

Assim, em face daqueles acontecimentos que marcaram um período tão impiedosamente prolífico e audacioso na arte norte-americana como foram aqueles anos que se estenderam ao longo das décadas de 1960 e de 1970, Danto se dá conta da ausência de direção, de uma narrativa que regulasse a produção artística, e finalmente a legitimasse. De fato, o que se presenciava era uma liberdade sem precedentes para o mundo da arte, cuja serena agressividade contrastava agora com o ímpeto quase belicoso das primeiras vanguardas que investiram contra os que julgaram responsáveis pela grande primeira guerra.

De qualquer forma, se é certo que a revolução no mundo da arte foi precedida pela atuação dos dadaístas, e em especial Duchamp com seu escandaloso mictório, ainda nas primeiras décadas do século vinte, para o filósofo norte-americano é somente com a *Brillo Box* de Warhol que a arte atingiria a “maioridade autorreflexiva”, na medida em que passa a se perguntar, superadas as narrativas que prescreviam como a arte deveria ser feita, não mais sobre em qual conceito ela deve se enquadrar, senão sobre sua própria natureza.

O fim da arte, portanto, compreendido na própria narrativa de desenvolvimento da arte no interior do sistema filosófico dantiano, encerra um percurso que descreve a liberação dos entraves da pura técnica em direção a algo mais mental, em direção a uma atividade cada vez mais intelectual e, finalmente, filosófica, quando enfim a questão sobre a natureza mesma da arte é trazida à consciência (DANTO, 2010, p. 40). Saber qual a distinção entre ação e mero reflexo, o evento trivial e o *happening*, música e barulho, entre dança e movimento, literatura e o mero ato de escrever, é tarefa eminentemente filosófica, que deverá, de tal modo, ser desempenhada pelos filósofos.

Com efeito, a partir do momento histórico em que a plena liberdade e o pluralismo de estilos, técnicas e materiais se fizeram presentes nas realizações artísticas, em que não há mais uma aparência específica a ser assumida pela obra, já não cabe à própria arte a responsabilidade por sua definição filosófica, tarefa que agora é transferida para os filósofos. A arte, sentenciou Danto, “exauriu sua missão conceitual”, e dirigiu-se “a um novo estágio de pensamento essencialmente *fora* da história, no qual finalmente podemos contemplar a possibilidade de uma definição universal da arte e evocar, com isso, a aspiração filosófica das eras: uma definição que não será ameaçada pela derrota histórica” (DANTO, 2014, p. 249).

2.2.5 Ainda algumas considerações sobre o fim da arte

Do que abordamos até aqui, acerca da tese do fim da arte proposta por Danto, teceremos ainda algumas considerações a, pelo menos, três pontos que importam ser destacados, nesse momento. O primeiro diz respeito ao que, para nós, resultaria numa função, ou razão, da mencionada tese, na lógica interna da filosofia da arte dantiana, enquanto os outros pontos se referem a duas implicações (consequências lógicas) que, aparentemente, revelam-se contraditórias entre si.

Conforme vimos anteriormente, o sistema filosófico de Danto tem como princípio lidar com o estado de confusão que vez por outra se instaura entre as representações e a realidade representada; de modo que cada tema ou objeto abordado por sua filosofia representacional apresentava justamente essa indistinção, ao menos inicial, diante da simples percepção objetiva.

Com efeito, Danto só pode incluir a arte em sua filosofia quando sobrevieram, em dado momento da história, obras que se caracterizavam pelo aspecto aparentemente indiscernível com relação ao mundo real. Elas, as obras, ainda faziam parte do universo da ilusão, em termos ontológicos, mas sua aparência não apresentava nada que possibilitasse a imediata distinção com relação a um objeto ou evento comum.

Eis por que se tornava urgente, ainda segundo o autor, a busca de uma definição não mais limitada a características exteriores ou estéticas, mas comprometidas com ao que é essencial a toda e qualquer obra de arte, de todos os tempos e lugares. Entrementes, para alguns filósofos analíticos, entre os quais se destacou Morris Weitz, essa busca por uma definição essencialista da arte resultaria num esforço inútil, na medida em que a permanente possibilidade de inovação e de originalidade, que tão bem caracterizavam o fazer artístico ao longo da história, faziam da arte um conceito aberto. Em outras palavras, numa síntese de Noël Carroll, “tratar a arte como um conceito fechado – suscetível à análise em termos de condições suficientes e necessárias – é incompatível com a sua característica inovadora” (CARROL, 1993, p. 90).

Mas Danto estava convencido de que não havia mais o que se fazer na arte para além do que já fora realizado, isto é, toda a possibilidade de inovação técnica, ou estilística, havia se esgotado. Assim, diante de tal constatação, o filósofo decide mobilizar a teoria do fim da arte sugerida por Hegel, agora com o propósito de suspender, por assim dizer, eventual proposta inovadora, segundo um raciocínio levantado por Carroll:

Se a história da arte encerrou, então não existirá mais contraexemplos vindos do futuro. Toda a evidência está encerrada agora; a teoria essencialista pode seguir sem ansiedade sobre futuros contraexemplos. Se a história da arte tem acabado, então estamos em posição de determinar que nenhum desenvolvimento histórico-artístico venha a contrariar o resto da teoria da arte (CARROL, 1993, p. 91).

Em suma, a tese do fim da arte defendida por Danto não passaria de uma versão daquela sugerida por Hegel, mas que agora serviria ao propósito de neutralizar futuros contraexemplos, ou ainda, de tornar sem sentido a perspectiva de futuras inovações ou de profundas mudanças que certamente comprometeriam a condição de indiscernibilidade então observada na arte, colocando em risco, por conseguinte, a própria estabilidade de seu sistema filosófico.

Ainda quanto à tese do fim da arte defendida por Danto, podemos apontar ao menos duas implicações que, no presente estudo, fazem-se relevantes. A primeira já está a esta altura mais ou menos definida: o fim da arte diz respeito a uma narrativa que supõe uma liberdade progressiva dos meios de realização, ou ainda, para utilizarmos a nomenclatura dantiana, dos meios de incorporação do conteúdo da obra. Em síntese, o fim da arte implica uma liberdade progressiva do estilo até o estado da mais completa pluralidade estilística.

A segunda implicação nos diz que, embora a tese do fim da arte esteja apoiada na total liberdade da prática artística, esta mesma prática está irremediavelmente ligada a um tipo específico de arte, isto é, a arte realizada pelas “vanguardas intratáveis”. E aqui nos perguntamos se identificar a era pluralista, caracterizada pela total liberdade de estilos, a um determinado movimento artístico não seria incorrer numa espécie de paradoxo. Ora, aparentemente, sugerir que o fim da arte, ou seja, que o total estado de liberdade artística se consolida com a arte de vanguarda, com a arte de Warhol e seus herdeiros, a quem chamamos arte contemporânea, Danto estaria, de fato, afirmando que a arte de vanguarda seria essa arte de total liberdade, quando ela mesma não acolhe todas as possibilidades possíveis de arte, senão um modo de se fazer arte, com suas regras e métodos. Em outras palavras, e agora sob a forma de questão: a arte realizada pelas vanguardas é uma arte totalmente livre, como nos faria supor a tese do fim da arte dantiana?

Segundo nos parece, a arte de vanguarda não se identifica com a condição pura e simples de liberdade artística, mas, por outro lado, é um movimento com suas próprias regras e métodos e, portanto, também excludente, em última análise. Assim, ao defender

a arte pós-histórica – leia-se, a arte de vanguarda –, Danto parece não perceber que a arte realizada pelas vanguardas não seria, afinal, totalmente livre, no sentido de que seus adeptos estariam totalmente livres para fazer o que bem entenderem, quando sabemos que, ao contrário, aqueles demonstram seguir um tipo de procedimento ou método bem delimitado, a ponto de, como veremos adiante, ser possível cogitar uma teoria do gosto da arte pós-histórica ou pluralista (sic).

2.2.6 Hegel e *Brillo Box*

Na presente seção, cujo título faz clara referência ao sétimo capítulo da obra *Teoria do fim da arte* (2017), avançaremos mais um pouco na compreensão do que culminará, segundo nos parece, na narrativa (legitimadora) desenvolvida por Danto, tomando agora como base algumas ponderações de Pedro Sússekind, que nos chamam a atenção para o uso que o filósofo norte-americano faz da teoria hegeliana do fim da arte.

Pois bem, ainda no prefácio de *TLC*, encontramos o que provavelmente seja a primeira elaboração do que mais tarde viria a se tornar a tese defendida em *O fim da arte* (1984). Ali, o autor apresenta ligeiramente a conclusão lógica que seguiria ao advento das *Brillo Boxes* de Warhol, isto é, a de que “a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim”. Em seguida Danto não apenas procura explicar o que quer dizer com “fim da arte”, como também revela sua inspiração, ao ponderar que “A história da arte não foi interrompida, mas acabada, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se, de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história” (DANTO, 2010, p. 26).

O prognóstico dantiano, quanto a o fim da arte, portanto, correspondia à tese hegeliana, embora dessa vez protagonizada não pelo espírito, mas pela arte que “em seu caminho de autoconhecimento, tendia a se dissolver na filosofia da arte” (SÜSSEKIND, 2017, p. 69). Por isso mesmo, seguimos a sugestão de Sússekind de que o que o autor, de fato, propõe em sua filosofia da história da arte consiste numa atualização, por assim dizer, da tese Hegel que agora será também aplicada ao mundo da arte do final do século XX.

Com efeito, em comentário à introdução dos *Cursos de estética* de Hegel, Danto destaca uma passagem que, de certa forma, justificará essa “apropriação anacrônica” da tese hegeliana, quando afirma que “Não só a ‘arte, considerada em sua mais elevada vocação, é e permanece para nós uma coisa do passado’, mas a arte “perdeu para nós

sua verdade e vida genuínas, tendo, ao contrário, sido transferida para nossas ideias em vez de mantida a sua necessidade anterior na realidade” (DANTO, 2010a, p. 164). A previsão de Hegel havia, de algum, modo se confirmado, isto é, a arte havia se tornado autorreferencial e autorreflexiva. Mas isso não teria acontecido no Romantismo, mas em meados do século XX, “quando os artistas não estavam mais preocupados em representar o mundo, e sim definir o que é arte, em responder à pergunta ‘o que é arte?’ por meio da arte” (SÜSSEKIND, 2017, p. 72).

Bem assim, Danto, ainda conforme Süssekind, “procurou desenvolver uma reflexão que fosse capaz não só de abordar essa pergunta, mas também de compreender a nova relação que as obras estabelecem com a história” (SÜSSEKIND, 2017, p. 72). O primeiro desses desafios, reservado à questão ontológica, “levou a pensar a transfiguração do lugar-comum como uma caracterização do critério de distinção entre objetos artísticos e não artísticos sem recorrer a parâmetros visuais”; enquanto que o segundo desafio “levou a definir a arte contemporânea como pós-histórica, no sentido de não mais se adequar a uma narrativa progressiva que determina ou limita a produção artística” (SÜSSEKIND, 2017, p. 72).

Nesse passo, saber por que determinado objeto passa a ser considerado arte em dado momento histórico, enquanto sabemos que em outros momentos isso seria impossível, converte-se no problema que servirá de ponto de partida à sua filosofia da história da arte – atentando-se, aqui, que o problema da natureza da arte ainda estará presente, muito embora se desloque de uma perspectiva atomista, ou estritamente analítica, por assim dizer, para uma abordagem histórica, aberta ao panorama contextual histórico.

E será para viabilizar essa nova perspectiva que Danto se utilizará do pensamento hegeliano. Süssekind nos chama a atenção para, ao menos, duas sentenças retiradas da *Filosofia do direito* do filósofo alemão com as quais Danto procura justificar a tomada dessa nova perspectiva, ambas indicadas com o propósito de explicar como a sua filosofia da arte “possui um vínculo incontornável com a produção artística do seu tempo” (SÜSSEKIND, 2017, p. 73). A primeira é a afirmativa de que “Todos nós somos filhos de nosso tempo”, muito embora seja a tarefa dos filósofos “compreender seu tempo como pensamento” (DANTO, 2015, xxi); e a segunda afirma que “a filosofia adequada a uma forma de vida só pode começar propriamente quando essa forma de vida envelheceu” (DANTO, 2015, xviii).

É fundado em tais sentenças que Danto propõe a sua versão ou atualização do pensamento hegeliano: “Penso que apenas quando a história da arte chega a seu fim a filosofia da arte pode começar plenamente. Ela pode fazer isso porque, até então, a filosofia não tinha todas as peças de que necessitava para construir a teoria” (DANTO, 2015, xviii). Porém, antes do fim da história, ou seja, “enquanto existe uma narrativa histórica sobre a evolução da arte, baseada em um conceito que define o que pode ser arte ou como a arte deve ser, a filosofia da arte é uma atividade restrita. Quando as teorias vigentes se esgotam (a teoria mimética, por exemplo, ou a teoria formalista), não há mais nenhum conceito do que pode ser arte” (SÜSSEKIND, 2017, p. 73-74).

Para Danto, será a partir desse esgotamento de teorias – quando estas não mais dão conta de explicar o que está acontecendo com o mundo da arte – que a filosofia da arte assume a tarefa, que outrora também se acumulava à dos artistas.

2.2.7 Uma teoria do gosto, ou a teoria da equivalência moral do belo

Em seu artigo *Marcel Duchamp e o fim do gosto* (2000), Danto afirma que os *ready-mades* criados pelo artista francês deram oportunidade à dissociação entre a estética e a arte, ou ao que se poderia chamar de “superação do gosto”.

A atividade artística, até então, segundo o autor, vinha seguindo certos padrões, orientados pelo conceito de gosto que havia, desde ao menos o século XVIII, conquistado *status* normativo. O gosto, nas palavras de Danto, “não era meramente preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente, deveria preferir” (DANTO, 2000, p. 15). E a sua predominância no universo artístico se devia, em grande medida, à *Crítica do juízo* de Kant que, desde a época do Iluminismo, exerce grande influência tanto na prática da arte quanto na sua apreciação, e que ainda estenderia de alguma forma suas ideias na filosofia da arte dos dois últimos séculos. Dentre tais ideias, encontramos aquela segundo a qual o propósito da arte deve ser a produção de prazer no espectador. De tal modo, o artista comprometido com a arte – diga-se, com a bela arte – deve produzir obras capazes de proporcionar prazer a quem as experiencia, isto é, obras capazes de gratificar o gosto, e cujo objeto e anseio desse mesmo prazer por excelência é a beleza.

Inconformado com os excessos de uma arte que havia se devotado quase que exclusivamente ao “prazer retiniano”, Duchamp decide ignorar as prescrições do gosto, fazendo introduzir em suas obras objetos que aparentemente nada tinham a ver com a

arte praticada até então. Eram pás de neve, rodas de bicicletas, escorredores de garrafas, pentes, etc., cuja escolha, segundo mesmo admitia, “nunca foi orientada por nenhum deleite estético”, mas sim “(...) baseada em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo ausência total de bom ou mau gosto (...) na verdade uma completa anestesia” (Danto, 2000, p. 22).

As consequências da ousadia duchampiana para um novo panorama artístico eram, para Danto, das mais promissoras, pois, com o uso de materiais “não convencionais”, o artista francês teria dado oportunidade a uma emancipação sem precedentes na arte, e isso na medida em que passava a ser uma opção para os artistas utilizar o que bem quisessem em suas criações, agora associadas ou não à produção de algum efeito prazeroso. Em outras palavras, o compromisso com o gosto e com o belo passava a ser uma questão de escolha e não uma regra a que se deveria pautar o fazer artístico, tornando-se, bem assim, “uma opção antes que um imperativo, induzir ao tipo de prazer associado à beleza” (Danto, 2000, p. 22).

Mas não apenas isso. A dissociação entre propriedades estéticas ligadas (principalmente) ao critério do gosto e a obra de arte também dava oportunidade a reflexões que finalmente restabeleciam os vínculos entre a arte e a vida. Agora, diante dos *ready-mades*, daqueles objetos despojados de qualquer atributo reconhecidamente artístico, idênticos a qualquer objeto ordinário, a questão que se torna paradigmática na obra dantiana é assim formulada: o que faz com que uma obra de arte aparentemente idêntica a um objeto comum seja arte, enquanto aquele mesmo objeto permanece em sua condição vulgar? Essa, sem exagero, foi a questão decisiva para que Danto incorporasse a arte em seu sistema filosófico, e, sem dúvida, também o ponto de partida para o desenvolvimento de sua filosofia da arte, conforme já comentado anteriormente.

Mas a ampliação do espectro estético aliada à maior liberdade artística que, dentre outras coisas, deram ensejo ao pluralismo estilístico e a novas abordagens filosóficas, não foram as únicas consequências da mencionada opção (superação do gosto na arte) introduzida por Duchamp. A disposição desafiadora e de protesto presente na agenda duchampiana, bem como de outros artistas vinculados aos movimentos de vanguarda, conquanto já distante das mesmas razões que justificavam seus manifestos, estendeu surpreendentemente alguma influência até os nossos dias, ao menos o suficiente para manter a beleza no ostracismo. A escolha, isto é, a ideia de que propriedades estéticas como a beleza, então associadas ao gosto, não são essenciais à arte, passava de opção a regra.

Entretanto, essa pertinácia da parte dos artistas, ou do mundo da arte, com relação, sobretudo, à beleza, começava a se tornar embaraçosa até mesmo para a reconhecida tolerância de quem, aliás, havia reduzido consideravelmente em sua filosofia e crítica a importância dos atributos externos da obra, em benefício do seu significado. Afinal, Danto também reconhecia que a beleza, conquanto não fosse essencial para a arte, era por outro lado fundamental para a vida humana, e saber “(...) por que ela desapareceu da sensibilidade de todos, por que ela desapareceu da arte (...)”, passou a fazer parte de suas preocupações filosóficas (DANTO, 2014, p. 77).

Com efeito, a obra *O abuso da beleza* (2003) é escrita com o propósito do que o próprio autor chamou de “resgate filosófico da beleza” (DANTO, 2014, p. 58); sob a ideia de uma remissão, portanto, que não teria nada a ver com uma “conexão interna” da arte com o belo, mas, antes, com um “argumento que legitimasse aos artistas a criação de beleza” (DANTO, 2014, 58).

Nessa mesma obra, Danto retoma o assunto abordado ainda de maneira incipiente no mencionado artigo sobre Duchamp e o fim do gosto, apresentando agora, de maneira mais ampla e aprofundada, o que julga serem as duas principais contribuições das vanguardas artísticas não apenas para a arte, mas também para a filosofia da arte. A primeira e imediata, conforme já referido *en passant*, diz respeito ao rompimento da “suposta relação interna entre arte e beleza” (DANTO, 2015, p. 64). Essa cisão teria ocorrido como reação dos artistas que integravam as primeiras vanguardas, as quais Danto passou a denominar “intratáveis” – provavelmente por conta de certa intransigência comum entre seus partidários – e para cuja figura paradigmática o autor elegeu Marcel Duchamp³⁸.

Seja como for, a proposta de uma arte dissociada de qualquer padrão de gosto e, por conseguinte, da própria beleza, oportunizada pelos *ready-mades*, foi prontamente endossada pela vanguarda intratável, muito embora, os motivos da criação da proposta e de seu acolhimento não fossem os mesmos. Bem assim, enquanto Duchamp com os seus “objetos prontos” protestava contra o estado da arte de seu tempo, contra a excessiva importância que se dava ao “prazer retiniano” que havia tomado quase por completo a arte então realizada, as vanguardas, e dentre as quais os dadaístas, sobretudo, encontravam um meio mais adequado para expressar sua revolta contra a

³⁸ Escolha que a bem da verdade inquietaria o artista francês que não obstante mantivesse relações com alguns movimentos de vanguarda, evitava identificar seus trabalhos com esse ou aquele grupo, tendo ele preferido permanecer livre o suficiente para seguir a suas próprias ideias.

sociedade que havia permitido e provocado a instauração da Primeira Guerra Mundial. Ao menos para aqueles artistas, retirar a beleza da arte seria uma maneira de punir aqueles responsáveis pelo evento mais desastroso e cruel, subtraindo de suas vidas o que eles tanto presavam.

A outra contribuição que, de fato, é consequência da primeira, refere-se à possibilidade oferecida à arte de uma abordagem mais fidedigna com relação à realidade, na medida em que também passa a ser legítimo utilizar nas obras outras qualidades estéticas a princípio incompatíveis com a beleza (DANTO, 2015, p. 64). Torna-se possível para a arte, de tal modo, “abordar mais diretamente as desumanidades” (DANTO, 2015, p. 64), valendo-se, por exemplo, de propriedades estéticas relacionadas ao abjeto, ao repulsivo, ao ofensivo, etc. De modo diverso, uma arte ainda comprometida com os imperativos do gosto não apenas carece de uma paleta suficientemente ampla de propriedades estéticas que seja capaz de representar o mundo com todas as suas cores e sombras, mas também corre sérios riscos, por conta dessas mesmas limitações, de falsear a realidade, realizando uma arte alheia àquela. (Danto aqui é tão moralizador quanto Sócrates que acusa os poetas em sua cidade). É claro, o que está em jogo aqui não é a representação de uma realidade em termos figurativos, ou formais, segundo o já abandonado anseio por “equivalências perceptuais”, mas a representação que esteja em conformidade moral com essa realidade.

Representar com beleza um mundo em que a brutalidade e a injustiça predominam seria, por assim dizer, e a partir da perspectiva das vanguardas, uma “infração da moralidade” (DANTO, 2015, p. 134). E Danto de certa forma endossa essa postura moralista, quando, dentre outras coisas, reprova as fotografias de Sebastião Salgado por retratarem o sofrimento humano de forma tão bela (DANTO, 2015, p. 130); ao passo que, a Arte Abjeta, a título de exemplo, representaria com mais fidelidade uma forma de vida desajustada e indefensável.

Mas, diante desse novo critério (de motivação da arte) que Danto atribui à Vanguarda Intratável, uma questão poderia ser levantada, isto é, como saber afinal se a arte realmente está sendo realizada em conformidade com a moral vigente em determinada forma de vida? Certamente não seria pela mera observação da forma, cuja importância foi reduzida em relação ao sentido da obra com o advento dos *ready-mades*; de modo que podemos verificar uma obra esteticamente bela, mas de conteúdo revoltante ou desprezível, ou, de maneira diversa, um belo significado incorporado no

que se poderia considerar feio; admitindo-se aqui que os exemplos destas últimas são infinitamente reduzidas em comparação à primeira.

É dizer, o que tão somente os sentidos podem captar pouco poderiam dizer sobre a obra se também não for conhecido o significado ou o conteúdo desta última. Ora, para certificar se a obra está conforme bastaria avaliarmos se o seu significado, de acordo com a moral atual de certa sociedade ou forma de vida, está representado por aquelas propriedades, o que teremos: conteúdo repulsivo = estética repulsiva. O problema ainda estaria em como saber se o conteúdo e a estética estariam adequadamente ligados. A solução de Danto, segundo nos ocorre, diz respeito a um elemento ao qual o autor passa a atribuir excepcional importância em *O abuso da beleza*.

Antes de seguirmos, importa esclarecer que, para Danto, a arte está intimamente ligada aos nossos sentimentos: “Fazemos arte porque, como seres humanos, somos dirigidos por nossos sentimentos” (DANTO, 2015, p. 140). De tal modo, a arte de alguma maneira não só pode nos incitar determinados sentimentos, como também modificá-los. Isso mediante as propriedades estéticas – assim chamadas “moduladoras” – diretamente ligadas não à superfície material da obra, mas ao sentido que a explica. A arte teria, dessa feita, o condão de nos modificar como seres humanos, proporcionando-nos, ademais, o contato com nossos próprios sentimentos. Ao menos essa era uma explicação oferecida por Danto do porquê termos algo como a arte: “nós a temos a fim de que nossos sentimentos sejam atraídos para aquilo de que ela [a arte] trata” (DANTO, 2015, p. 66).

Retomando a questão acima proposta, e a par da estreita relação entre a arte e os sentimentos admitida por Danto, não parece equivocado supor que a arte está moralmente adequada se as propriedades estéticas utilizadas e que a compõem efetivamente provocam, ou são ao menos capazes de produzir, o sentimento adequado ao conteúdo ou assunto representado.

Se o conteúdo, que Danto chama na maior parte do tempo em sua filosofia da arte de significado ou sentido da obra, faz referência a um ato abominável, como o assassinato de um homem, por exemplo, ela, a obra, deve ser realizada de tal maneira que sua estética cause repugnância, que nesse caso, seria o sentimento correlato, digamos, mais adequado ao evento representado, como o fez Goya em *Los fusilamientos* (1814).

Para a Vanguarda Intratável, bem como, ao que nos parece, também para Danto, seria uma “infração à moralidade” mitigar o ato horrível com a beleza. A beleza,

segundo o que poderíamos chamar, à maneira dantiana, de princípio ou esquema das “equivalências morais” (ou de sentimentos), só será admissível na arte se seu conteúdo assim permitir. Dito de outra forma: se o conteúdo é abominável e é efetivamente, segundo determinada sociedade, ou forma de vida, considerado repulsivo, sórdido ou digno de revolta, a estética da obra deve se adequar àquele conteúdo, de modo a concorrer ao estímulo do sentimento esperado, seja ele qual for.

O problema é que esse princípio, ao que nos parece, coloca mais uma vez a arte numa condição muito semelhante àquela de quando esteve comprometida com os imperativos do gosto. Com a diferença de que ela (a arte), agora, ainda sob injunções de natureza moral, não deve mais se dedicar à produção de prazer, ou à gratificação do gosto pela beleza, mas à criação de obras feitas para punir uma sociedade que se perverteu, ou que persevera em um estado há muito inadmissível.

Afinal, “como eles [os artistas] poderiam se contentar em ‘ajustar um vermelho a um azul’ quando a sociedade lhes parecia uma cena de injustiça e opressão?”; Danto assim questiona referindo-se à arte exposta nas Bienais, que haviam se convertido numa espécie de “mercado de ressentidos” – dos quais ele mesmo admitia fazer parte (DANTO, 2015, p. 137).

Uma das consequências dessa perspectiva, digamos, do “ressentimento”, que havia superado a da gratificação do gosto (ou do “prazer retiniano”) seria a perda, em alguma medida, da importância daquelas contribuições outrora creditadas a Marcel Duchamp, e por extensão à vanguarda intratável, sobretudo no que se refere à possibilidade de uma representação mais verossímil ou mesmo fidedigna da realidade com a liberação do uso de certas propriedades estéticas. E isso porque a ideia de que “o mundo tal como ele é não merece beleza” – *vanitas* –, ou qualquer outra qualidade que esteja a esta associada como graça, harmonia ou bondade, chegou a tal predominância no mundo da arte que se tornava cada vez mais difícil distinguir a realidade representada de uma concepção (ou representação) de mundo habituada ao pessimismo e ao ressentimento. Se antes a arte compactuava com a desfaçatez e a indiferença de uma beleza que parecia ignorar a vocação humana para o desastre, hoje – não sem drástica mudança – a mesma arte parece se aconselhar com a paranoia e o ressentimento então obcecados pela miséria a que a um só tempo repudiam e adoram.

De qualquer modo, em suma, continuamos com uma representação falseada, e parcial do mundo, da sociedade e dos sentimentos que a movem.

Talvez fosse mesmo o caso de se perguntar se toda essa arte pautada no ressentimento já não havia passado dos limites, isto é, de seu tempo, como nos alude o apelo de Danto sobre o desaparecimento da beleza na arte e nossa insensibilidade para concebê-la. Se não seria o caso daquele mesmo que um dia revelou a nudez real, declarar que todas aquelas obras espalhadas nas Bienais são na verdade, ao contrário do que o curador quer fazer acreditar, superficiais e desprovidas de sentido, verdadeiras homenagens ao desprezo e ao desencanto que já perderam o viço, enfadonhas agora e destinadas ao tédio. Afinal, o que o mundo da arte de hoje, que segundo Danto é inteiramente dadaísta, isto é, mantém o espírito revolucionário, ainda espera de suas obras?

Ou talvez não se trate mais de militância artística, talvez agora a arte de protesto seja apenas um produto que deu certo comercialmente. Danto não discute em sua obra questões mercadológicas e os bastidores do mundo dos negócios não parecem ser tão adequados ou estimulantes para sua filosofia. Mas se ainda fosse o caso de considerarmos as pressões do mercado que de algum modo interferem na produção da arte, tal fato de modo algum desoneraria o mundo da arte de responder o que lhe foi acima proposto, colocando-o, por outro lado, na delicada situação de ter que admitir que toda a pose premeditadamente insubordinada, que todo o discurso de mudança dirigido a uma sociedade corrupta, sejam, de fato, um produto que vende bem.

Seja como for, segundo Danto – para consolo ou desgosto dos artistas – não caberia mesmo à arte a execução de tais mudanças, ou revoluções; de modo que todo esforço artístico nesse sentido deveria permanecer nos catálogos ou nas sumárias legendas próximas às obras.

Em *O abuso da beleza*, Danto admite que esta propriedade estética, que também consiste num valor, não é um atributo indispensável à arte, muito embora seja fundamental para a vida humana. Ela, a beleza, seria de fato uma condição à felicidade, à vida que queremos. “Entretanto, [a beleza] só pode voltar a se tornar o que era antes na arte caso haja uma revolução não só no gosto, mas também na própria vida. Isso teria que começar com a política” (DANTO, 2014, p. 142). Caberia a arte, portanto, esperar a política pavimentar o caminho pelo qual deveria retornar a beleza, em um daqueles dias concebidos nas linhas da mais requeitada utopia, ou seja, “Quando as mulheres e homens tiverem direitos iguais, quando as raças viverem em harmonia e paz, quando a injustiça tiver desaparecido do mundo (...)” (DANTO, 2014, p. 142).

Não faz muito tempo, lá pelos idos de 1984, Danto estava convencido de que o fim da história da arte era algo consumado, isto é, não haveria nada de novo no mundo da arte que justificasse uma próxima narrativa histórica, pois simplesmente tudo o que poderia ter sido criado, segundo os estilos e as técnicas, já havia sido feito. De repente, o mundo da arte se vê sem uma narrativa que legitimasse ou que informasse o sentido para onde a arte deveria seguir. Deveria se contentar, por outro lado, com o estado de “pluralidade”, que de algum modo significava uma licença de ampla liberdade artística. Nessa mesma ocasião, a arte ficava também desonerada de buscar por sua própria definição, cuja responsabilidade Danto achou por bem retirar dos artistas – sob alegação de deixa-los ainda mais livres para criar –, e passar a tarefa para os filósofos, que, afinal de contas, estavam mais habituados com assunto.

Agora, fato curioso, Danto repete o gesto espoliador, por assim dizer, e dessa vez subtrai do mundo da arte o que parecia justificar boa parte do que estava sendo realizado pelo menos desde as vanguardas intratáveis, isto é, uma constante presunção de que a arte pode de algum modo transformar as pessoas e o mundo. Incumbência transferida então à política. Mas afinal, e aqui uma última questão: o que resta à arte de hoje fazer, quando livre das prescrições técnicas e de estilo, das considerações teóricas, e finalmente do ativismo revolucionário?

Ao que nos parece, a resposta a essas questões não seria outra senão a de que os artistas não só continuariam a fazer o mesmo tipo de arte de vanguarda (ou dadaísta) – agora fixada como grau máximo e definitivo da arte –, mas que de agora em diante estariam legitimados por essa nova narrativa que havia assumido o lugar da modernista ou da greenberguiana. Falamos, pois, da narrativa pós-histórica ou pluralista defendida por Danto.

3. A NARRATIVA PLURALISTA DA ARTE

A filosofia da história da arte proposta por Danto acaba por nos conduzir ao estado pós-histórico, ou, segundo o termo correlato aqui também utilizado, ao estado pluralista da arte. Reconhecer tal estado é admitir “que não há mais outra direção que a história da arte possa tomar”, o que também significa dizer que “ela [a arte] poderá ser qualquer coisa que artistas e benfeitores queiram que seja” (DANTO, 2010, p. 41).

Recordemos que o estado pós-histórico, conforme já mencionado, diz respeito ao fim da história da arte, e que esta, em última análise, constitui uma grande narrativa por sua vez dividida em três subnarrativas, as quais Danto denominou de mestras ou de legitimadoras. De tais narrativas podemos identificar, pelo menos, duas qualidades, ou seja, além da qualidade explicativa – “por que isso é arte” –, elas apresentam outra de natureza prescritiva – “a arte deve ser assim” –, sendo esse, com efeito, o sentido de “direção”, mencionado acima.

Na chamada *era mimética*, por exemplo, não apenas havia a explicação da obra conforme sua semelhança ou correspondência visual com aquilo que representava no plano da realidade, mas também a prescrição de como ela, a obra, deveria parecer para ser considerada arte. Com efeito, superada a direção ou a narrativa mestra (legitimadora) que determinava como a arte deveria parecer ou ser realizada, avançamos para um estado de maior liberdade, em que os artistas já não precisam seguir certas normas técnicas ou de estilo, ou seguir certas prescrições, por assim dizer, para que suas obras fossem aceitas como arte.

Outro ponto que importa ser mencionado é que as referidas prescrições legitimadoras da arte, presentes na filosofia da história da arte de Danto, sempre se referem à aparência da obra, à sua dimensão formal ou estética. Assim, na superação da era mimética temos o abandono da busca pela duplicidade visual, enquanto, na era dos manifestos ou era ideológica, o obstáculo a ser vencido referia-se à busca de um tipo exclusivo de arte, então identificada na pureza *formal* conduzida por narrativas como a de Greenberg.

Dito isso, poderíamos agora também destacar ao menos duas características do estado pluralista da arte: *i*) ele diz respeito à liberdade artística; *ii*) que, em última instância, é a liberdade estilística, ou a liberdade do artista de dar à obra a forma ou aparência que ele bem entender.

Por outro lado, convém ainda lembrarmos que, na definição de Danto para a arte, a aparência (a estética, a forma, o “corpo”) é apenas uma das dimensões, que, juntamente com o conteúdo (significado), irá compor a obra artística. Fato curioso, entretanto, é que, ao se referir à liberdade artística, o filósofo norte-americano parece se esquecer daquele componente fundamental da obra, presente, aliás, em sua própria definição a qual descreve a arte como um “significado incorporado”.

Entrementes, conforme vimos na seção anterior, ao lidar com o conceito de beleza, Danto parece estabelecer um critério para a realização de uma obra de arte, ao menos uma obra de arte que se pudesse considerar apropriada; critério esse, aliás, de ordem moral, ou seja, fundado em termos do que é certo e do que é errado, ou em termos do que é apropriado ou inapropriado moralmente. Nesse sentido, basta recordarmos da beleza inconveniente de que padeceriam as fotografias de Sebastião Salgado, sugerida por Danto ao questionar se aquelas mesmas fotografias “com sua beleza em discordância com o conteúdo doloroso, não são dissonantes, de um modo *não edificante*”, para então concluir que “se a beleza está internamente associada ao conteúdo de uma obra, uma crítica a essa obra pode ser a de que ela é bela quando não é *apropriado* sê-lo” (DANTO, 2015, p. 130, grifo nosso).

Segundo nos parece, portanto, existe uma inconsistência no interior da filosofia da arte dantiana, a qual pode nos levar a admitir que a liberdade da qual, num primeiro momento, o artista estaria de posse, quando lhe seria facultado apresentar a sua obra segundo a forma que lhe bem entendesse, é finalmente limitada quando, na relação entre a forma e o significado da obra, a realização artística deve responder a um critério, no caso, de ordem moral, do que é certo ou errado moralmente, ali expresso nos termos “*não edificante*” e “*apropriado*”. Em outras palavras, o artista, para empregar essa ou aquela forma à sua obra, deve observar certa adequação entre a dimensão estética e o conteúdo a que deve se referir, sobretudo se este tiver uma carga moral, como o exemplo acima mencionado.

Em suma, o que pretendemos destacar é que a liberdade implicada na ideia de pluralismo defendida pelo filósofo norte-americano concernente à ausência de uma prescrição estética (formal) à obra, acaba por se revelar uma liberdade relativa, visto que a forma, em última análise, deve estar subordinada ao sentido da obra.

Tal afirmação pode parecer estranha a quem já se habituou à ideia de estado pluralista da arte. Mas fato é que Danto não apenas atrela o fazer artístico a certos preceitos morais, mas também, e por isso mesmo, estabelece ou tenta consolidar um

gosto a que poderíamos chamar pluralista, mas também pós-histórico, pós-moderno, revolucionário, ou simplesmente dadaísta, conforme veremos mais adiante.

Recordemos que na teoria da arte proposta por Danto, “a obra é o objeto mais o plano interpretativo mediante o qual ela é transformada em arte” (DANTO, 2001, 260).

Nesse binômio estrutural, entretanto, a dimensão estética é quase completamente ignorada em favor de um protagonismo teórico, conforme podemos observar na seguinte passagem, em que Danto fala sobre a produção artística de seu tempo, no qual

“os objetos se aproximam de zero enquanto a teoria sobre eles se aproxima ao infinito, de modo que praticamente tudo o que há no final é teoria, tendo a arte finalmente se vaporizado num deslumbre de puro pensamento sobre si mesma, permanecendo, de certo modo, apenas como objeto de sua própria consciência teórica” (DANTO, 2014, p. 148).

É claro, Danto aqui se refere, mais uma vez, àqueles objetos cuja aparência nada revela de sua verdadeira natureza, de sua essência, ou seja, àquele tipo de arte que é indistinguível do evento ou objeto comum, pertencentes à nossa vida ordinária. Com efeito, olhar para um mictório, ainda que ele esteja exposto em um museu, não será o bastante para uma verdadeira compreensão da obra. De fato, a única e exclusiva imagem do mictório sem uma interpretação, sem uma teoria que a explique, não nos deixaria outra escolha senão concluirmos pelo equívoco ou pela piada de mau gosto.

Em outra passagem, porém, é possível perceber que a ideia de que a fruição da obra de arte deve passar pela interpretação também pode ser aplicada a obras muito anteriores às charadas e aos exercícios mentais propostos pelas vanguardas artísticas.

Para ilustrar o caso, vejamos um testemunho do autor acerca de sua experiência (estética?) com *O êxtase de Santa Teresa* (1652) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680):

No início de minha visita a Roma, fui ver a celebrada Santa Teresa na Capela de Cornaro. Ela simplesmente me pareceu boba. No curso de nove meses de continuada observação, fui dizer adeus a Santa Teresa, e fiquei repleto de emoção. Utilizei o magistral *Arte e arquitetura em Roma* de Wittkower como um livro-guia, e meu plano era ler sobre um lugar, ir lá carregando o livro comigo, e identificar os componentes do lugar, retornando no dia seguinte com o local algo memorizado, para experienciar a obra como um todo. Não posso pretender que meu demasiado interesse, para não dizer paixão, pela arquitetura e escultura barroca merece ser incluído aqui nas bases de minha formação filosófica. Sua importância, na melhor das hipóteses, está ligada à maneira como o estudo e a observação continuada podem influenciar profundamente a maneira como se considera a arte, e também mostra que as primeiras impressões, embora vívidas, não devem ser inteiramente confiáveis (DANTO, 2013, p. 23).

Desta feita, fica clara a importância do conceito de interpretação não apenas para sabermos filosoficamente o que seja uma obra de arte, bem como para entendermos como se dá a fruição ou apreciação da obra que, mais uma vez, não acontece de forma

direta ou imediata como defendido por adeptos da “teoria da presença”³⁹, ou da experiência estética, por exemplo, mas conforme um processo em que a apreciação é esquematizada em duas etapas: *i*) a da percepção propriamente dita, caracterizada pela apreensão da forma pelos sentidos físicos; e, num segundo momento, *ii*) a de interpretação, em que há a ação puramente intelectual, ou interpretativa.

Uma das consequências desse tipo de teoria da arte é que ela acaba por interferir ou descambar para uma teoria de apreciação artística que, em grande medida, revela-se uma teoria crítica. Danto não apenas tenta definir a arte, mas efetivamente acaba por desenvolver critérios de observação do objeto artístico, no corpo de sua própria filosofia da arte, e que pode ser resumida da seguinte forma: a forma, ou a dimensão estética, tem pouco ou quase nada a nos dizer, de modo que para fruirmos a obra de arte devemos compreendê-la, o que só é possível se, uma vez de posse de teorias, dos conhecimentos da história da arte, etc., pudermos efetivamente interpretá-la.

Aqui é oportuno conhecermos o que Danto entende por interpretação da arte:

A interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte onde é trajada de uma vestimenta muitas vezes inusitada. Um objetivo material só é uma obra em relação a uma interpretação (DANTO, 2014, p. 74).

Temos aqui exposta a importância que Danto atribui à interpretação para a existência da arte, ou melhor, para que algo seja considerado arte. Nesse ponto talvez pudéssemos extrair a seguinte consequência de suas formulações teóricas: que um objeto realizado por um artista só se torna efetivamente arte quando aquele finalmente é apreciado, ou seja, interpretado⁴⁰. A interpretação passa a ser uma condição para que

³⁹ Defensor da experiência estética pela presença do objeto artístico, Joseph Margolis afirma que “a percepção sensorial é sempre e prontamente carregada de elementos conceituais (...). Não há mera percepção ‘sensorial’ que passamos a relatar, exceto o que aceitamos abstrair das descrições perceptuais culturalmente carregadas que aprendemos a fazer naturalmente”. Cf. MARGOLIS, J. A. Farewell to Danto and Goodman. *The British Journal of Aesthetics*, v. 38, n. 4, p. 353-374, October, 1998, p. 371. Para Margolis, portanto, ao contrário do que vemos em Danto, “a percepção humana é culturalmente alterada, transformada, penetrada – como na percepção de pinturas: ela é por si só um produto cultural que não pode ser reduzido em termos neurofisiológicos ou fenomenologistas”. Cf. MARGOLIS, Joseph. *The arts and the definition of the human: toward a philosophical anthropology*. Stanford University Press, 2008, p. 22). Hans Ulrich Gumbrecht é outro defensor de que os objetos estéticos podem produzir um impacto imediato nos corpos humanos. O seu livro *Produção de presença*, por exemplo, foi escrito sob “o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença”, sob “o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos ‘Artes e Humanidades’”. Cf. GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. RJ: Contraponto; PucRio, 2010, p. 15.

⁴⁰ Uma crítica formulada por Joseph Margolis à teoria da percepção artística de Danto sustenta que, para este último, não existe tal coisa como uma obra de arte, haja vista que é apenas por meio da “imputação retórica de certos atributos não discerníveis” que podemos tratar “coisas meramente reais” como se

algo, ainda que criado pelo artista, passe a ser considerado arte – talvez fosse o caso de perguntar se a própria condição de artista dependa desse *feedback* interpretativo, mas isso não vem ao caso agora.

Passemos à seguinte questão: qualquer pessoa, qualquer espectador está apto a oferecer uma interpretação? Ou por outra: a interpretação a que Danto alude é uma atividade livre a toda e qualquer pessoa, ou está condicionada a certas capacidades intelectuais e cognitivas?

Provavelmente a melhor resposta a essa pergunta seja a personagem criada por Danto que, vez por outra, aparece em seus textos filosóficos dedicados à arte. “Testadura” é uma espécie de arquétipo do observador leigo, do “falante simplório e notório filisteu”, cuja ignorância da história e das teorias da arte o faz tão obtuso a ponto de confundir a cama criada por Robert Rauschenberg – que, além da tinta sobre ela jogada, é exposta na parede, como um quadro – com uma cama comum, o que é, no mínimo, inverossímil.

Seja como for, o que o caso de Testadura nos revela, ou ainda, o que sua condição de total inépcia segundo a narrativa dantiana nos revela é que não apenas a apreciação da obra é inviável àquele que não conhece a história e as teorias da arte, mas que a própria identificação do objeto como obra de arte estaria comprometida, mais uma vez, a despeito do contexto em que, aliás, encontramos Testadura diante da obra de Rauschenberg pendurada na parede de um museu.

E isso nos leva a outra questão. Quem, afinal, está apto a fornecer a interpretação sem a qual a obra artística não está, por assim dizer, consumada? Em outras palavras, de quem é o papel de consumir a criação iniciada pelo artista? Ora, a quem mais caberia esse papel senão ao crítico, ao teórico, ao historiador ou ao filósofo que fazem parte do mundo da arte? Não surpreende que Danto reúna todas as credenciais para cancelar o objeto a princípio criado pelo artista.

Entrementes, também não há como negar que a festejada liberdade do artista descrita pela narrativa pluralista pareça agora um tanto menos evidente. Segundo a narrativa pluralista, a que também chamaremos de narrativa de emancipação da arte, o artista está livre para utilizar a forma ou as qualidades estéticas que bem entender para criar as suas obras. Porém, poderíamos ainda nos perguntar do que adianta a suposta liberdade a que o artista estaria agora de posse se o que acabou de criar não passou pela

fossem de fato obras de arte. Cf. MARGOLIS, J. A. Farewell to Danto and Goodman. **The British Journal of Aesthetics**, v. 38, n. 4, p. 353-374, October, 1998, p. 365.

chancela daqueles outros integrantes do mundo da arte, os mesmos que não apenas podem atribuir sentido à obra, mas, efetivamente, dão a ela existência. Afinal, o que acontecerá com o objeto confeccionado ou simplesmente selecionado da vida real sem um mundo da arte que a reconheça como tal, senão permanecer desconhecido e, por conseguinte, inexistente?

Não seria o caso, portanto, de ainda presenciarmos a manutenção da lógica de funcionamento do mesmo mundo da arte que outrora deu oportunidade a eventos como o *Salão dos recusados* (1863), ou mais tarde do *Salão dos independentes* (1917), com a diferença de que o critério para recusa de uma obra não esteja mais fundado em uma excelência técnica (a serviço da beleza) não alcançada, mas a de que – não importa a técnica ou a forma empregada – não teve êxito em comunicar mediante a forma escolhida o sentido da obra. Assim, de uma maneira ou de outra, o objeto para ser arte ainda precisa da permissão, se não para existir, ao menos para fazer parte do mundo da arte, o que, convenhamos, ao fim e ao cabo, é a mesma coisa.

Sobre isso, aliás, há uma passagem paradigmática em que o Danto crítico de arte expõe seu critério de escolha dos artistas que serão objeto de suas análises: “A liberdade de escolher meus tópicos torna possível, para mim, selecionar apenas os artistas cuja obra já tenha suficiente qualidade, de modo que nada precise ser dito além da explicação de como elas [sic] incorporam seus significados” (DANTO, 2001, p. xiii).

Em termos práticos, poderíamos nos perguntar qual seria a efetiva diferença entre o método utilizado por Greenberg⁴¹ para a identificação de uma verdadeira obra de arte, por exemplo, e aquele utilizado por Danto. No final das contas, ambos os métodos de identificação não respondem a uma teoria que, por sua vez, sustenta uma visão de mundo? A visão de mundo do primeiro ainda está impregnada da herança presente na cultura ocidental e que ganhou peculiar expressão na filosofia kantiana. Desta feita, Greenberg teria sido uma espécie de herdeiro de uma tradição que, outrora expressa de

⁴¹ Para Greenberg, o valor de uma obra estava em sua forma, ou superfície, que deveria ser apreendida mediante o contato direto, sem a interferência de teorias. Em Danto encontramos o oposto disso, ou seja, o valor da obra não está na superfície, mas em seu significado, o qual não é apreendido diretamente pelos sentidos, mas por meio da interpretação. Greenberg quando ficou diante da pintura de Pollock reconheceu imediatamente que se tratava de uma obra de arte de qualidade. Danto só foi reconhecer o valor artístico de *O beijo* de Roy Lichtenstein depois que elaborou uma teoria que mais tarde se tornara a teoria pluralista que conhecemos. Em ambos os autores, porém, existe uma disposição para selecionar e divulgar em escritos apenas artistas cujas obras podem corroborar o ponto de vista ou teoria proposta. No caso de Greenberg, as obras selecionadas e, por assim dizer, favorecidas são aquelas que podem corroborar sua teoria formalista. Danto, por sua vez, faz uso de obras que, a princípio, não revelam sua natureza ou sentido por meio da mera observação. Cf. GREENBERG, C. **Estética doméstica**: observações sobre a arte e o agosto. SP: Editora Cosac Naify, 2013.

peculiar maneira por Kant, foi superada por uma nova ideia de arte e de práticas artísticas, que são frutos, por sua vez, de uma nova visão de mundo.

Em suma, o que procuramos afirmar aqui é que não há um fim da história da arte, na medida em que, aparentemente, o que ainda existe é a sucessão de uma narrativa por outra. Bem assim, a narrativa modernista, representada por Greenberg foi substituída pela narrativa pluralista, elaborada por Danto.

Curioso notar, portanto, que os artistas que haviam conquistado a aparente e irrestrita liberdade para a realização de suas obras, mesmo na era pluralista seguiria enfrentado os mesmos obstáculos presentes no mundo da arte. No que diz respeito ao próprio Danto, a liberdade artística deveria ainda enfrentar a chancela de sua crítica, e assim, após avaliar o sucesso ou fracasso do artista – previamente escolhido porque sua obra serve à teoria pluralista – em fazer entender o sentido que desejava atribuir à sua obra, poderá enaltecê-la ou desqualificá-la, nessa ordem.

De tal modo, a pretensa liberdade que o autor tenta defender na arte – que talvez não passe de uma tentativa de superação da narrativa greenberguiana, já veremos por quê –, acaba por revelar-se apenas como uma substituição de narrativas, isto é, apenas uma substituição de critérios de orientação do fazer artístico. No lugar da narrativa modernista, teríamos uma nova narrativa (pluralista) capaz de não apenas explicar a arte que Greenberg não havia compreendido – ou melhor, não havia conseguido explicar segundo seu modelo formalista –, como também prescrever de que forma ela deve ser realizada, dando ênfase agora ao conteúdo ao qual a forma estaria subordinada.

Recordemos, ademais, que a liberdade do artista na era do pluralismo deveria ser resultado da superação da era dos manifestos, ou do modelo ideológico, cujo maior representante teria sido Greenberg. Talvez fosse pertinente agora nos perguntarmos o que exatamente havia de errado com a narrativa greenberguiana para que Danto a desejasse superar, ou dela, segundo seus próprios termos, procurasse se “desvencilhar”. Sugerimos, então, nos determos com mais atenção no que, para o autor de *Após o fim da arte*, significava a narrativa de Greenberg e de que forma ela obstaculizava a liberdade artística.

3.1 A narrativa de Greenberg como obstáculo à liberdade artística

Há uma passagem, em *Após o fim da arte*, na qual Danto revela o seu posicionamento diante da narrativa ou modelo ideológico, ao declarar, dentre outras

coisas, que “A estrutura da crítica de arte da era ideológica é aquela da qual estou buscando me desvencilhar”, e isso porque “ela caracteristicamente se funda em sua própria ideia filosófica do que é arte, sua distinção excludente entre a arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte” (DANTO, 2010, p. 52).

Notemos que existem pelo menos duas informações no trecho acima citado que nos interessará para fins argumentativos. A primeira diz respeito à íntima relação que o autor estabelece entre filosofia e crítica da arte. Podemos dizer que se trata de uma relação de interdependência, em que observamos na crítica a aplicação de conceitos e métodos anteriormente estabelecidos na filosofia, e, nesta, a resposta aos problemas apresentados por aquela⁴². Assim, da mesma forma que a crítica de arte da era ideológica “se funda em sua própria ideia filosófica do que é arte”, a crítica da arte da era do pluralismo tem como base a ideia de arte presente na filosofia de Danto – ou seja, uma arte cuja dimensão estética é deflacionada em benefício do conteúdo, ou cuja atividade perceptiva implicada é menos importante que a interpretativa (cognitiva), conforme a abstração que o autor aplica à apreciação.

A outra informação refere-se a certa característica “excludente” que, ainda segundo o autor, estaria presente na narrativa ideológica; de tal modo, faz-se oportuno sabermos em que, exatamente, constitui essa característica e como ela se apresenta na mencionada narrativa.

Para responder a tais questões, nada melhor do que apresentarmos a crítica realizada pelo próprio filósofo não apenas ao modelo ideológico, mas, sobretudo, àquele que seria o seu principal representante, quem seja, Clement Greenberg.

Conforme também encontramos em *Após o fim da arte*, a “era dos manifestos” era assim chamada por caracterizar-se pela profusão de manifestos criados por movimentos artísticos diversos a fim de justificarem e defenderem cada qual a sua respectiva arte, ou sua maneira de fazer arte, como única e verdadeira⁴³. Por isso

⁴² “A definição de arte que utilizo – que uma obra de arte é a incorporação de um significado – também formula a tarefa do crítico: descobrir o que ela significa, e como ela incorpora aquele significado”. Cf. ANDINA, T. **Conversation with Arthur C. Danto**. 2010, p. 135. Ainda, Danto tece em entrevista o seguinte comentário acerca de seus artigos na *The Nation*: “Mas existe muito de filosofia nesses artigos. Eu provavelmente não poderia escrever sobre algo a não ser que encontrasse uma maneira filosófica de fazê-lo”. Cf. DANTO, A. C. Arte e significado. GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. (Ed.). **O pós-modernismo**. Perspectiva, 2005, p. 579-589. “(...) as pessoas que leem os artigos da *The Nation* não imaginam, mas elas têm tomado aulas gratuitas de filosofia ao longo do tempo em que aqueles artigos foram publicados, porque não escrevo sobre nada a não ser que seja de uma maneira filosófica”. Cf. DANTO, A. C. **Remarks on Art and Philosophy**. New York: Acadia Summer Arts Program, 2014, p. 71.

⁴³ Cf. DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, Edusp, 2006, p. 38.

mesmo, será também denominada de era ideológica, visto que uma ideologia, ao menos para Danto, seria justamente a teoria, ou conjunto de teorias, que comporiam uma visão de mundo exclusivista, ou, ainda, um “sistema de crenças excludentes”.

Tal perspectiva exclusivista, ou essencialista, determinava que cada movimento artístico, cada maneira de se fazer arte identificasse e assumisse o que lhe era peculiar. É nesse sentido que Greenberg defenderá uma arte pura, ou mais precisamente uma essência da pintura. A propósito, sabemos que o teórico americano desenvolve a sua teoria da arte em torno da estética de Kant. Segundo esta, “a visão de que a excelência artística é a excelência estética, a qual deve ser entendida como uma questão de prazer e valor (...) e internamente ligada a um ideal de contemplação desinteressada” (DANTO, 2000, p. 3). Na teoria de Greenberg, por seu turno, “a excelência pictórica seria determinada pelo que diria respeito apenas às propriedades essenciais do *medium*, ou seja (...), as relações entre as formas planas, a despeito do que as formas podem significar”. Bem assim, conforme também acontece em Kant, o valor estético será o que as formas transmitem na percepção visual, em que todos os conceitos ficam fora do jogo (DANTO, 2000, p. 3). Para Greenberg, portanto, o que importa é o olhar crítico dirigido à obra, ou melhor, à dimensão puramente material da obra, sem considerar qualquer interferência de conhecimento estranho à forma, seja de ordem histórica, teórica, ou de contexto, de modo geral⁴⁴.

Greenberg teria sido responsável por um modelo teórico que viria a embasar o ideal moderno de pureza, que consiste em reduzir o *medium* da obra ao seu desempenho sensorial específico: “Cada arte devia determinar, por meio de suas próprias operações e obras, os efeitos que lhe eram exclusivos”. De modo que tais efeitos “coincidiam com tudo aquilo que era único na natureza do seu meio” (HARRISON, 2004, pp. 19-20). Nesse sentido, no que se referia à pintura – que, afinal, era o objeto artístico por excelência para Greenberg –, a propriedade essencial era a superfície plana, ou simplesmente a qualidade da “planaridade” que lhe era peculiar, e, como tal, despojada da tridimensionalidade – que pertencia ao domínio da escultura –, da perspectiva e do claro-escuro, bem como da imitação e do literário.

Para Danto, porém, o ideal moderno de pureza apresenta-se como um problema, na medida em que, como mencionado acima, pressupõe um sistema de crenças

⁴⁴ O olhar crítico aqui diz respeito ao que Greenberg chamou de “juízo estético”, de “veredicto do gosto”, para designar a “intuição estética” que se apresenta com o contato direto com a obra, “e não através da reflexão nem sobre a pressão do argumento”. Cf. GREENBERG, C. **Estética doméstica**: observações sobre a arte e o gosto. SP: Editora Cosac Naify, 2013, p. 81.

excludentes, as quais, ao fim e ao cabo, resultam numa tentativa de imposição de certas preferências e exclusividades na arte. É o caso de recordar que, “por volta dos anos de 1960, as teorias estéticas e as explicações estéticas definiram as atitudes curatoriais, jornalísticas e acadêmicas, chegando muito perto da ortodoxia”. De tal modo, “quando artistas, que defendiam outras agendas que não fossem aquelas estipuladas, tentavam penetrar o mundo da arte encastelado pelo dogma greenberguiano, era inevitável que ele fosse demonizado: o formalismo greenberguiano havia se tornado um inimigo a ser vencido” (DANTO, 2001, p. 67).

Dessa feita, tomar a teoria formalista de Greenberg como um “inimigo a ser vencido”, revela-se, pois, como o real e mais profundo sentido do que antes fora enunciado como um mero desejo, quase incidental, de desvencilhamento da filosofia de Danto com relação à mencionada teoria greenberguiana.

E isso não apenas porque era uma teoria que privilegiava certo tipo de arte em detrimento de outras, mas também porque trazia consigo certos princípios que iam de encontro à própria ideia de pluralismo que Danto defendia e aos princípios ali envolvidos. A ideia de pureza, ou de purificação, que de alguma maneira sintetizava a proposta de Greenberg para uma arte verdadeira, estava, pois, longe de agradar ao filósofo norte-americano. Na verdade, quando Danto afirma que “A história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório” (DANTO, 2010, p. 77), de fato, estava fazendo uma espécie de denúncia; porquanto essa busca por uma arte pura, por um ideal de pureza na arte, evocava um precedente temerário, e mesmo sombrio, notadamente se considerada sua possível origem no âmbito das ideias políticas. Nesse sentido, Danto assim expõe seu receio:

É difícil não ouvir os ecos políticos dessas noções de pureza e purificação, qualquer que fosse realmente a política de Greenberg. Esses ecos ainda se debatem de um lado para o outro no campo tormentoso das disputas nacionalistas, e a noção de limpeza étnica tornou-se imperativo que provoca calafrios dos movimentos separatistas pelo mundo afora (DANTO, 2010, pp. 77-78).

Em outra passagem, o autor, demonstrando surpresa, avança na consideração do caráter excludente do modernismo greenberguiano, passando a compará-lo a uma forma de totalitarismo: “Não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo do modernismo na arte foi o totalitarismo, com suas ideias de pureza racial e sua agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido?” (DANTO, 2010, p. 78).

Devemos reconhecer que o que está em jogo aqui diz respeito ao confronto entre, ao menos, dois modelos narrativos que tentam lidar com a arte e que estão presentes na filosofia da história da arte de Danto. De um lado, teríamos o modelo histórico, em que a arte seria orientada e legitimada segundo uma narrativa mestra, ou ainda, segundo um conjunto de regras e crenças que determinam como a arte deve parecer – que pressupõe, em sua lógica interna, lembremos, um movimento progressivo e desenvolvimentista conduzido por “formas historicamente favorecidas”, no qual diversos tipos de arte se sucedem para, finalmente, se chegar àquela cujas características (estéticas) servirão de critério para reconhecer o que era ou não arte. Do outro lado, teríamos a narrativa pluralista desenvolvida por Danto, que, diante das novas formas de arte (produzidas pelas vanguardas de 1960 e 1970), e do “sistema de crenças excludentes” que as negavam, deveria propor agora um novo critério de reconhecimento da arte, fundado no conteúdo, ou no significado da obra, e não mais em certas características estéticas orientadas ou confirmadas por essa ou aquela narrativa mestra.

Com essa manobra conceitual, Danto acreditava, de algum modo, ter dado início à liberação da arte com relação ao “dogmatismo” e à “intolerância” presentes não apenas no modelo de Greenberg, mas também nos modelos que compunham a era das ideologias, de modo geral (DANTO, 2010, p. 78). Restaria agora decretar o fim da arte, que também significa o fim da era ideológica, para em seguida garantir a consolidação de uma nova era, qual seja, a era pós-histórica ou pluralista, que nada mais é – e isto é o que verdadeiramente está em jogo – que a instauração do estado de liberdade na arte (no mundo da arte).

3.2 O que faz do pluralismo⁴⁵ na arte uma (nova) narrativa

Vimos que Danto estabelece no interior de sua filosofia da arte uma grande narrativa, marcada pela progressiva emancipação da arte, ou do fazer artístico, com relação a certos modelos teóricos, ou ao que o filósofo chamou de narrativas legitimadoras. Estas seriam, portanto, subnarrativas, cada qual responsável em

⁴⁵ “Pluralismo implica que qualquer coisa pode ser arte. O que também implica que nós não podemos descartar que algo não seja arte com base na aparência. Uma definição que, na medida em que eu pude descobrir, não traz nenhum imperativo estilístico. Isso significa uma liberação profunda da crítica de arte da ideologia estética”. Cf. <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs04049907.htm>>. Acesso em 10/04/2019.

estruturar, explicar e definir a arte de seu tempo. Assim, temos a narrativa vasariana, presente na era mimética, e a narrativa greenberguiana, na era dos manifestos.

Tanto uma quanto a outra narrativa definirão a arte conforme certo estilo, compreendendo-se este como um “conjunto de propriedades compartilhadas em um conjunto de obras de arte, mas que também é utilizado para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho [sic] da arte” (DANTO, 2010, p. 51).

Bem assim, na era mimética, de acordo com a narrativa vasariana, a forma ou aparência da obra de arte deve se aproximar da percepção visual daquilo que ela, a obra, pretende representar. Uma verdadeira obra de arte pode ser, de tal modo, reconhecida conforme seu êxito na “conquista das aparências visuais” (DANTO, 2010, p. 62). Na era dos manifestos, por outro lado, a arte é autorreferencial e, portanto, voltada a certo aspecto formal que será destacado e promovido em detrimento de outras formas. Em todo caso, em ambas as narrativas, encontraremos o que Danto denominou de “formas historicamente favorecidas”, que nada mais são que aquelas legitimadas por “moldes narrativos” ou por um “sistema de crenças excludentes” (DANTO, 2010, p. 51), que, de algum modo, obstaculizavam a liberdade na arte.

O que está em jogo, em suma, é a liberação da arte de qualquer interferência dos “condicionamentos estilísticos ou filosóficos”, ou de qualquer tentativa de cerceamento criativo em favor de formas privilegiadas, justificadas e promovidas com base no “dogmatismo” e na “intolerância”.

A liberdade, pois, passa a assumir na era pluralista ou pós-histórica a condição de princípio orientador da arte pluralista. Mas não apenas a liberdade.

Além da liberdade, poderíamos apontar outro princípio que também estaria implicado no conceito de pluralismo desenvolvido por Danto, qual seja, o de igualdade. Isso pode ser presumido quando o autor afirma, por exemplo, que “somente quando ficou claro que *tudo* poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente” (DANTO, 2010, p. 17, grifo nosso); ou ainda, agora de modo mais evidente: “Mas a verdadeira descoberta filosófica penso ser, na verdade, que não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda a arte é *igual* e indiferentemente arte (DANTO, 2010, p. 38, grifo nosso).

A liberdade e a igualdade na era pluralista assumem o lugar antes ocupado pela beleza, por exemplo, e isso porque esta última teria feito, desde sempre, parte do rol das formas privilegiadas ao longo das eras precedentes.

3.3 Uma ideologia

A esta altura podemos arriscar a afirmação de que Danto acaba por desenvolver, em sua filosofia da história da arte, uma narrativa que poderíamos chamar de **narrativa da emancipação da arte**. Trata-se da narrativa que descreve a gradual libertação do fazer artístico com relação a formas prescritas por certa tradição de maneira dogmática, ou mesmo autoritária. É a narrativa que definirá e justificará a era pluralista.

Segundo Danto, a característica marcante da era pluralista será a ausência de ideologias (DANTO, 2013, p. 457). Sabemos que ao falar em ideologias, o autor está se referindo aos manifestos elaborados por movimentos artísticos, ou pelos críticos e teóricos a eles vinculados, em que não apenas é desenvolvida a ideia do que seja arte, mas também o que não é, e que por isso mesmo acaba por resultar “numa distinção excludente entre arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte” (DANTO, 2010, p. 52). Mas há outra característica fundamental da ideologia, qual seja: a sua dissonância com a realidade.

Em *Conexões*, já nos deparamos com a defesa do autor acerca da necessária correspondência entre as representações – tais quais as narrativas – e a realidade a que se referem. A capacidade de criar representações mais próximas o possível da realidade não seria apenas útil às nossas vidas, mas se impõe como uma questão de sobrevivência da espécie humana (DANTO, 1997, p. xxi).

Ao falarmos de dissonância com a realidade, no presente caso, nos referimos à incompatibilidade entre certa narrativa mestra – com suas teorias e conceitos definidos sobre o que seria uma obra de arte – e aquilo que de fato os artistas estavam fazendo. Nesses termos, diante da arte *pop*, não restava outra escolha à narrativa greenberguiana senão desqualificá-la, por justamente não ter nos preceitos e prescrições desta narrativa qualquer previsão sobre objetos e eventos os quais, não obstante, alguns artistas criavam ou provocavam (eventos, performances, etc.) e insistiam em chamar de arte. A ideologia, assim, ao mesmo tempo em que despreza a realidade, quando esta não corresponde à narrativa ou modelo teórico por aquela defendida, também ostenta uma disposição à arbitrariedade – na medida em que se impõe sobre ela, a ponto de querer substituí-la.

Nesse passo, a questão que ora propomos, dado o que foi comentado anteriormente, é se a própria narrativa pluralista de Danto não se trataria também de uma ideologia.

Começamos com o referido desprezo à realidade que caracterizaria uma ideologia. Segundo o filósofo alemão Eric Voegelin, que dedicou boa parte de sua obra ao tema, “a ideologia tanto se rebelou contra a realidade quanto a reduziu, e procurou impor uma ‘segunda realidade’ (...) sobre a sociedade”.⁴⁶ Nesse sentido, a criação de uma segunda realidade corresponde à “criação de um ‘realidade imaginária’ que serve ao propósito de esconder ‘a primeira realidade da experiência comum’ da percepção humana” (FEDERICI, 2011, p. 209).

Conforme já mencionado, Danto acreditava na realidade independente da representação, e que, ademais, era função da filosofia criar instrumentos cognitivos necessários para lograr discerni-las uma da outra, no caso de eventual estado de confusão entre elas. Entretanto, o filósofo norte-americano faz escolhas que parecem afastá-lo da mesma realidade com a qual antes pretendia lidar, e mesmo defender⁴⁷.

Vejamos, por exemplo, o elemento-chave de sua filosofia, e que, portanto, também estará presente em seus trabalhos dedicados à arte; qual seja, o princípio dos indiscerníveis, ou, antes, o estado de indiscernibilidade entre arte e realidade.

Conforme insistentemente mencionado na filosofia da arte dantiana, afirmará o filósofo David Carrier, o então aparente paradoxo sobre o qual se estabelece o referido princípio, ou método, é observado quando obras como as de Duchamp, a título de exemplo, são visualmente indistinguíveis de outros objetos que não são considerados arte. A *Fountain* não será, portanto, diferenciada daquele artigo sanitário, exposto numa loja de encanamentos, a partir de uma mera identificação de qualidades visuais, a não ser pelo auxílio de uma teoria. Porém, “quando olhamos para além dos próprios objetos, vemos toda diferença no mundo entre a *Fountain* no Museu da Philadelphia e um urinol numa loja de encanamentos” (CARRIER, 1993, p. 21).

O problema no argumento dantiano, nesse caso, diz respeito justamente a essa visão individualizada (enviesada, ou esterilizada) de cada objeto. De tal modo, quando o filósofo apresenta os dois objetos, um sendo arte e o outro sua contraparte comum, não parece levar em consideração o contexto que envolve esses mesmos objetos, tomando-os em sua individualidade, isoladamente. O que, ademais, redundaria contraditório dentro do próprio sistema do autor, na medida em que, conforme ele mesmo afirma, para a

⁴⁶ Cf. <<https://kirkcenter.org/best/guide-to-voegelin-thought/>>. Acesso em 05/01/2020.

⁴⁷ Em uma crítica dirigida aos desconstrucionistas, Danto disse o seguinte: “A desconstrução tornou-se para muitos um *slogan*, tanto que agora é difícil dar-lhe um significado. As teses da desconstrução só podem ser falsas: como é possível sustentar que a interpretação nunca tem fim, que a verdade não existe? Creio nos objetivos da interpretação e penso que seja melhor para todos que a verdade exista”. Cf. BORRADORI, G. *A filosofia americana*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 143.

identificação do objeto artístico se faz necessária uma interpretação que envolve o contexto, isto é, o que está no “exterior” à obra, o meio, etc. Danto, de tal maneira, segundo ainda Carrier, parece simplesmente desconsiderar as informações contextuais, concentrando-se, por seu turno, numa narrativa, numa história que tentará sustentar a todo preço, mediante um estilo argumentativo retórico, não sem sacrificar a realidade em benefício de uma ilusão (CARRIER, 1993, p. 23).

Na esteira de tais críticas, localizamos a tese do fim da arte, aparentemente também construída a partir de recursos meramente retóricos. Uma dessas críticas parte de Melissa Theriault, que admite ser pouco convincente a referida tese, sobretudo se considerarmos o contexto artístico atual, uma vez que ela mesma, a tese, dá indicações de ainda se orientar no sentido de uma superação criativa, envolvendo mais uma vez a transgressão de regras; de modo que a tese do fim da arte não se sustenta, “a menos que seja uma hábil manobra de Danto para assegurar que esses dois critérios [o pluralismo atual e o fim da arte] permaneçam válidos, pouco importa o que se torne a arte do futuro”. Sem dúvida, a tese do fim da arte é no mínimo oportuna, pois impede contraexemplos hipotéticos futuros, tendo-se em vista a então impossibilidade da arte inovar de qualquer modo profundo o suficiente para sucumbir a um daqueles eventuais contraexemplos (THERIAULT, 2010, p. 96).

O problema, de tal modo, é que esses recursos retóricos utilizados por Danto apontam a uma situação de risco para um filósofo aparentemente mais comprometido com a verossimilhança do que com a verdade. Se for desejável que um argumento filosófico seja trabalhado da forma mais hábil o possível, para que seja persuasivo, também será desejável que seja verdadeiro, que na medida do justificável esteja conforme a realidade. O que Danto faz, porém, na visão de Theriault, pode ser comparado àquilo também criticado em Hegel, quando este considera história da arte o que de fato não aconteceu ou acontece realmente. E nesse passo prossegue: “Considerando-se a tese de Hegel (isto é, aquela em que a arte cumpre um movimento necessário em direção à sua autocompreensão), Danto só leva em consideração na sua leitura da história da arte os acontecimentos que concordam com seu modelo” (THERIAULT, 2010, p. 94).

A princípio, poderíamos atribuir a incongruência de suas teorias e teses com a realidade ao método utilizado por Danto para abordar o problema filosófico que, mais das vezes, é apresentado não necessariamente conforme o encontramos no mundo real,

senão no perímetro controlado e seguro dos “experimentos mentais” (*thought experiments*).

Vejam os mais uma vez o suposto estado de indiscernibilidade entre obra de arte e objeto comum. Para defender sua teoria do estado de indiscernibilidade entre arte e realidade, Danto se vale de inúmeros exemplos que o filósofo da história da arte Richard Wollheim chamará, em artigo homônimo, de “Danto’s Gallery of indiscernibles”. Tratam-se, na verdade, de acordo com Wollheim (1993, pp. 28-37), de experimentos criados pela imaginação em que, não importando os inúmeros exemplos, segue-se o mesmo esquema lógico: o espectador trava contato com um ou mais objetos (ou eventos), em que um deles é uma obra de arte e o outro não. Num primeiro momento, no uso apenas de seus sentidos físicos, o espectador não consegue distinguir dentre os objetos ali presentes qual é a obra de arte e qual é o objeto comum. Tal distinção, por outro lado, só será lograda num momento posterior, no qual o espectador toma ciência do significado da obra, o que acontecerá mediante a interpretação, que implica agora uma atividade cognitiva. Temos aqui uma situação *sui generis* em que devemos considerar a atividade perceptiva como que escandida, ou dividida em etapas isoladas – como se o corpo, por um breve momento, se separasse da mente –, isso sem considerar a total ausência dos demais elementos que no mundo real muito provavelmente eliminariam a aparente confusão; como, por exemplo, o fato de um daqueles objetos ter sido realizado por um artista, e agora estar localizado em uma galeria de arte, etc.

Mas digamos que uma das caixas *Brillo* fosse parar, por obra e graça de um iconoclasta qualquer, em um depósito de supermercado, em meio a outras caixas aparentemente idênticas – o que certamente dificultaria a identificação antes auxiliada pelo contexto espacial. E digamos que um dos funcionários do supermercado encontrasse a caixa *Brillo* em meio às suas contrapartes reais: o que mais poderia acontecer à escultura de Warhol – admitindo-se que, provavelmente, o funcionário não fosse necessariamente um *connoisseur* de arte –, senão se converter em um tamborete, um apoio para os pés de um do funcionário nas horas de descanso, ou, na hipótese mais dramática, ir parar no lixo para reciclagem?

Agora, diante da cena (imaginária) de uma caixa *Brillo* abandonada em um depósito de lixo, ainda assim poderíamos negar sua existência? Em outras palavras, a obra de Warhol precisa necessariamente ser interpretada para ter sua existência

consumada? Ou por outra: uma obra de arte só passa a existir quando seu significado é finalmente alcançado pelo espectador?

O filósofo Joseph Margolis, ao abordar a mencionada divisão (esquema disjuntivo) que Danto aplica à atividade perceptiva da obra de arte, chama a atenção para uma consequência, isto é, a de que seria apenas mediante “a imputação retórica de certos atributos não discerníveis” que se justificaria tratar “coisas meramente reais” como se fossem obras de arte de fato (MARGOLIS, 1998, p. 365). Assim, para Margolis, que reconhecia que “a percepção humana é culturalmente alterada, transformada, penetrada”, a redução da percepção a termos puramente neurofisiológicos, sugerida por Danto, leva à conclusão de que, “sensivelmente, as obras de arte não existem” (MARGOLIS, 1998, p. 365).

Em *A transfiguração*, Danto (2010, pp. 90-91) estabelece como condição interpretativa para se distinguir uma obra de arte o conhecimento da intenção que a deu origem. Se, diante de dois objetos aparentemente idênticos, por exemplo, quiséssemos distinguir o que de fato constitui uma obra de arte, devemos localizar não apenas quem a criou, mas também sua intenção. A obra de arte será aquela que foi criada para tal fim (artístico) pelo artista. Curioso notar, entretanto, que o simples liame causal entre artista e obra por si só não parece determinar a natureza da obra enquanto tal, necessitando, por outro lado, passar pelo reconhecimento do espectador, mediante uma atividade cognitiva (interpretativa). O resultado é que, enquanto a grande questão ontológica da arte poderia ser liquidada simplesmente evocando sua história causal, que necessariamente irá chegar em um autor ou artista, Danto a amplia, e a transfere para um espectador que deverá interpretá-la.

Agora, o fato que nos chama a atenção é que Danto parece ter clara ciência das inconsistências aqui mencionadas. Em vários momentos, por exemplo, ele reconhecerá que o estado de indiscernibilidade entre o objeto artístico e sua contraparte no mundo real só é possível no plano da imaginação, o que percebemos no seu recorrente apelo ao leitor, do tipo: “imaginemos que elas sejam inteiramente parecidas”; ou “peço-lhes que me concedam a relativa indiscernibilidade delas [de três caixas de *Brillo*, conforme experimento sugerido], naquilo em que as diferenças entre as obras, pois elas podem, de imediato, ser *imaginadas* como pertencentes às outras, em vez da categoria a qual, de fato, pertencem” (DANTO, 2005, p. 584, grifo nosso). Quando não, a “relativa” indiscernibilidade é marcada com uma simples partícula, um simples advérbio, como nesse caso em que são apresentadas duas caixas *Brillo*, sendo uma delas a criação de

Warhol e a outra a embalagem de esponjas de aço: “Elas parecem *quase* que exatamente iguais”.⁴⁸ De fato, Danto reconhece a presença de “imperfeições” na escultura de Warhol que a diferenciam das embalagens originais: “É claro que a tela serigráfica acumula tinta em certos lugares, ou a tinta escorre e goteja” (DANTO, 2012, p. 88-89). No final das contas, ainda que muitos de seus argumentos partam de meras impossibilidades no campo da realidade, Danto dirá que “isso não impede que do ponto de vista experimental seja *interessante*”⁴⁹ ver quão distante se pode chegar” (BORRADORI, 2003, p. 137, grifo nosso).

Danto também estava ciente das inúmeras narrativas existentes, e que a adoção de uma delas envolvia a simples preferência por um ponto de vista, conforme veremos mais adiante.

A questão que ora propomos, parafraseando as suspeitas levantadas por Voegelin (2007, p. 79-80) com relação aos ideólogos, é a seguinte: por que Danto ignora deliberadamente as próprias experiências a ponto de sobrepor a elas uma filosofia que parece, na verdade, expressar seu estado de alienação?

Nossa hipótese é a de que o pluralismo artístico defendido por Danto pode ter, sob suas razões, um grande apelo ideológico; muito embora não estejamos aqui diante da reação contra uma sociedade imoral que encontramos nas primeiras vanguardas, mas de uma narrativa que parece atender à concepção de mundo de um típico intelectual *liberal* norte-americano⁵⁰.

⁴⁸ Cf. <https://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/arthur_danto_entrevista.pdf>. Acesso em 10/04/2019.

⁴⁹ Chamamos a atenção para essa palavra sem força, e quase sempre um tanto vaga que é o adjetivo “interessante” aqui utilizado por Danto. A seu modo, o autor de *A transfiguração* parece adotar a mesma postura de outro filósofo que, não por acaso, também é associado à filosofia pós-analítica. Falamos de Richard Rorty, para quem a busca por uma verdade objetiva e universal deveria ceder lugar à “solidariedade”, que nada mais é que a busca pelo consenso entre os pares, agora não mais apoiado numa verdade única e eterna, mas naquilo que o grupo acredite ser útil, segundo o contexto sociocultural em que vivem. Sobre o termo *interessante*, vejamos como Rorty o utiliza: “Se pudermos sempre ser movidos tão somente pelo desejo de solidariedade, deixando de lado juntamente o desejo de objetividade, então devemos pensar no progresso humano como o fazer possível com que seres humanos façam coisas mais *interessantes* e sejam pessoas mais *interessantes*, não como se estivesse em direção a um lugar que tenha sido de algum modo preparado previamente para a humanidade” (RORTY, Richard. *Solidarity or objectivity. Post-analytic philosophy*, v. 3, p. 5-6, 1985). Muito embora Danto não recuse a busca pela verdade objetiva em sua filosofia, algumas vezes, como na passagem acima, ele parece estar mais comprometido com uma narrativa, isto é, com sua narrativa a qual, por vezes, não encontra correspondência com o mundo real.

⁵⁰ Poderíamos apontar alguns elementos presentes na biografia de Danto que o vinculam à agenda dos chamados *liberals* americanos. Para além do fato de ter se mantido tanto tempo como principal crítico de arte em uma revista como a *The nation*, há posicionamentos e mesmo declarações do filósofo que indicam seu comprometimento com uma agenda progressista, como por exemplo, a defesa aberta ao feminismo (DANTO, 2013, p. 40) e ao movimento LGBT (segundo Roger Scruton, a defesa obstinada de Danto à obra Robert Mapplethorpe, por exemplo, se deve mais a um ativismo identitário que ao reconhecimento

3.4 Uma utopia

Em sua obra *Ideology and utopia*, Karl Mannheim classifica o que chamou de “mentalidade utópica” segundo duas condições, quais sejam: *i*) ela é incongruente com a situação imediata e, *ii*) quando parte para a ação, tende a romper com a ordem das coisas (MANNHEIM, 1979, p. 173).

Partindo do conceito de *utopia* proposto por Mannheim, poderíamos reconhecer na filosofia da arte desenvolvida por Danto, conforme ainda o exposto na secção anterior, a presença da primeira condição, na medida em que sua filosofia se apresenta, e esse é o sentido de incongruência ali mencionado, afastada da realidade. Caberia, agora, verificarmos se nela também consta a segunda condição, isto é, se encontraremos na filosofia dantiana uma proposta de ação, ou de ações, que busquem romper com a ordem das coisas – que, ao fim e ao cabo, implica uma mudança de ordem social, com potencialidade de provocar revoluções de algum tipo (MANNHEIM, 1979, p. 174).

Antes ainda, importa notar, que a mencionada incongruência, ainda segundo Mannheim, já está de alguma forma presente nas posições ideológicas, muitas das quais são até mesmo “viáveis” em nosso dia a dia. Nesse sentido, podemos viver nossas vidas pensando em coisas muito estranhas como o “fim da arte”, ou a indiscernibilidade perceptiva entre a caixa *Brillo* realizada por Warhol e sua contraparte utilizada para embalar esponjas de aço, sem que tais ideias tragam qualquer alteração social, para além do emprego que garante os honorários de um esteta ou crítico de arte. Porém, vez por outra, as ideias sobre o mundo, ainda que dissociadas da realidade, podem vir a provocar mudanças sociais, agora sim, levadas a termo pela mentalidade utópica.

de méritos estéticos. Cf. SCRUTON, Roger. The philosophical hedonist: Arthur C. Danto on art. **The new criterion**, v. 9, n. 1, 1990); ou ainda sua busca por justiça social, para cuja conquista alça a igualdade e a liberdade como princípios máximos de uma sociedade. Ademais, Danto também declara abertamente que “odiaría ser um conservador”, afirmando ainda que este seria o menos americano dos americanos. Cf. <https://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/arthur_danto_entrevista.pdf>. Acesso em 10/04/2019. E por fim, ninguém mais senão um progressista confiaria o futuro da arte norte-americana a Barack e Michelle Obama, conforme expresso na dedicatória da “biografia filosófica” *Andy Warhol: Arthur C. Danto* (2009). Outro ponto que caracteriza a tendência progressista de Danto é sua defesa de princípios tão caros aos *liberals* norte-americanos, como os da igualdade e de liberdade que em sua narrativa pluralista assumem o protagonismo em detrimento de valores como a beleza, por exemplo. Nesse contexto, Roger Scruton define que a liberdade, para os progressistas, “significa emancipação das ‘estruturas’: instituições, costumes e convenções que moldaram a ordem ‘burguesa’ e estabeleceram um sistema de partilhado de normas e valores no coração da sociedade ocidental”; enquanto a igualdade, ou a “mentalidade igualitária (...) acredita que a desigualdade em qualquer esfera – propriedade, lazer, privilégio legal, posição social, oportunidades educacionais ou qualquer outra coisa que possamos desejar para nós mesmos ou nossos filhos – é injusta até que se prove o contrário”. Cf. SCRUTON, R. **Tolos, fraudes e militantes**: Pensadores da nova esquerda. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018, pp. 14-15).

Mas antes de investigarmos a suposta presença da mentalidade utópica na filosofia da arte de Danto, adicionemos mais uma àquelas condições, dessa vez indicada pelo professor de História da Filosofia Juan Cruz Cruz, para quem “Todos os movimentos utópicos expressam insatisfação ou descontentamento com a situação presente, com os males do mundo” (CRUZ, 2017, p. 150). Nesse passo, poderíamos dar curso à investigação para averiguar se havia, na ordem social em que Danto e sua filosofia estavam inseridos, algo diante do que o filósofo declare insatisfação, e que, ademais, essa insatisfação motive a prescrição de ações, mesmo no interior de sua filosofia.

Pois bem, na seção dedicada à narrativa de Greenberg, vimos que Danto destaca algumas características daquela que ele tomou como narrativa modelo da era das ideologias. Dentre as características – todas, ao que parece, prejudiciais à arte –, encontramos o dogmatismo e a intolerância, presentes no “sistema de crenças excludente”, nos “privilégios históricos” ou ainda nas “formas historicamente favorecidas” que foram impostos ao longo das eras ao mundo da arte.

Com efeito, será a essa maneira dogmática e intolerante com que certas formas foram sendo privilegiadas em detrimento de outras que Danto declara sua insatisfação, vindo, assim, a propor, com o claro intuito de superar a situação impositiva, a narrativa pluralista, que é em última análise a narrativa da liberdade (formal) na arte.

Observando atentamente, por outro lado, não seria fora de questão encontrarmos na narrativa ideológica trabalhada pelo filósofo norte-americano aquele mesmo elemento de imposição, alusivo a interesses de grupo ou de classe dispostos a fazer valer os seus desejos e objetivos premeditados, a que faz referência o *Kleid der Ideen* (vestido de ideias) de Karl Marx. Não por acaso, Danto buscará no autor alemão sua inspiração para o que passou a denominar de era pluralista.

Senão vejamos. Em *A ideologia alemã* – que Danto não perde a oportunidade de citar sempre que o assunto gira em torno das narrativas legitimados e da teoria do fim da arte⁵¹ –, Marx descreve o que para ele seria uma sociedade comunista,

onde cada um não tem um campo de atividade exclusivo, mas pode aperfeiçoar-se em todos os ramos que lhe agradam, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com a minha

51 Essa passagem retirada de *A ideologia alemã* é reiteradamente citada por Danto e, de fato, está presente nos principais escritos sobre a tese do fim da arte, tais quais, *O fim da arte*, *Após o fim da arte*, *A tese do fim da arte*.

vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico (MARX, 2018, p. 38).

Seguindo a clara referência e aspiração, Danto dirá que, na era pluralista, “não há mais outra direção que a história da arte possa tomar”; de modo que “ela [a arte] poderá ser qualquer coisa que artistas e benfeitores queiram” (DANTO, 2010a, p. 41). Aspiração que, de algum modo, e não por acaso, também será compartilhada por Warhol – o artista que, na narrativa de emancipação da arte, simboliza a era pluralista –, ao menos segundo Danto, quando o artista *pop* aparentemente reelabora a profecia marxista da seguinte forma: “Como se pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve poder ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *pop art*, ou um realista sem achar que está desistindo de alguma coisa” (DANTO, 2010a, p. 42); ou ainda, e de modo agora mais evidente, na seguinte paráfrase: “Como diria Marx, você pode ser um abstracionista de manhã, um fotorrealista à tarde, um minimalista mínimo [sic] à noitinha. Ou você pode cortar bonecas de papel ou fazer o que mais lhe aprouver” (DANTO, 2014, p. 151).

Esse era, com efeito, o estado de liberdade no mundo da arte ansiado pelo filósofo e que justificava sua insatisfação (retroativa) com relação ao dogmatismo e à intolerância com o que, no passado, determinava-se como a arte deveria parecer, e que, *ipso facto*, representavam obstáculos à emancipação da arte.

Ademais, é oportuno ainda lembrarmos que Danto inclui a si mesmo no “mundo de ressentidos”, isto é, no universo (do mundo da arte das vanguardas) de inconformados com as injustiças e opressões que acometiam a sociedade e impediam a realização do mundo melhor; em suma, fazia parte do que ele mesmo denominou de “mercado de ressentidos”, ou seja, desse “congresso de moralistas amadores” em que cada um procura “fazer os espectadores se tornarem conscientes de suas limitações morais” (DANTO, 2015, p. 137).

O próximo passo para averiguarmos se a narrativa pluralista de Danto se trata de uma narrativa utópica deve se dirigir à verificação da presença de, pelo menos, alguma sugestão de ação que implique em mudança na ordem social.

Pois bem, vimos até aqui que Danto propõe mudanças, sobretudo de ordem teórica e filosófica, se bem que restritas ao mundo da arte. Porém, encontramos um dado decisivo em *O abuso da beleza* – livro, aliás, que o filósofo norte-americano confessa ser o seu “mais pessoal e confessional” –, e que se refere ao que poderíamos chamar de uma sociedade ideal, uma verdadeira utopia, por assim dizer, e que, portanto,

extrapola a restrita circunscrição do mundo da arte. A descrição surge quando o autor considera as condições sob as quais a beleza poderia ser reintroduzida na vida e, por conseguinte, na arte, após seu exílio conduzido pelas vanguardas, ou seja, “Quando as mulheres e os homens tiverem direitos iguais, quando as raças viverem em harmonia e paz, quando a injustiça tiver desaparecido do mundo” (DANTO, 2015, p. 142-143).

Danto ainda afirma que, quando isso acontecer, quando o “mundo melhor” vier a se concretizar, as obras de vanguarda deixarão de ser produzidas (DANTO, 2015, p. 143), o que nos faz supor que a razão daquele tipo de arte estaria intimamente comprometida com a visão utópica, na medida em que a arte de vanguarda seria a antecipação da própria utopia; o que também pode ser inferido da seguinte declaração do autor: “Tenho uma teoria de que sempre que ocorre um período de profunda mudança cultural, esta se revela antes de tudo na arte” (DANTO, 2015, p. 27).

Nesse sentido, podemos observar o alegado rompimento da fronteira entre arte e vida, então favorecido pela arte de vanguarda, não apenas como uma questão de ordem ontológica, mas como a implementação no plano da realidade do que antes era, digamos, ensaiado no mundo da arte, como também podemos observar na seguinte passagem: “Que maravilha seria acreditar que o mundo da arte pluralista de nosso presente histórico é um arauto dos acontecimentos políticos que estão por vir!” (DANTO, 2010, p. 43).

A questão que poderia ser agora levantada diz respeito a como, afinal, a arte pode atuar, ou ser utilizada, de modo a promover alguma mudança social.

Há uma passagem fundamental, também em *O abuso da beleza*, em que Danto nos oferece uma razão para a arte: “Fazemos arte porque, como seres humanos, somos dirigidos por nossos sentimentos” (DANTO, 2015, p. 140). A ideia aqui, basicamente, é a de que a arte teria uma função, qual seja, a de despertar certos sentimentos nos espectadores: “nós a temos [a arte] a fim de que nossos sentimentos sejam atraídos para aquilo de que ela trata” (DANTO, 2015, p. 66). Não que seja esta a sua única função, pois, como já vimos, a arte também tem (ou teve) seu papel epistemológico, ao conduzir o progresso da razão humana até a sua própria filosofia, a filosofia da arte. Muito embora, hoje, após o fim da arte, este papel ligado à razão se apresente como que consumado, uma vez que aquele papel fora transferido para o âmbito da filosofia⁵².

⁵² Aqui Danto subscreve, em parte, a teoria do fim da arte de Hegel: “há um tipo de progresso cognitivo, no qual está compreendido que a arte se aproxima progressivamente daquele tipo de cognição. Quando a cognição é alcançada, a arte realmente deixa de ter um propósito ou uma necessidade. A arte é um estágio

Mas, no que diz respeito ao estímulo de sentimentos ao espectador, tal função é a que deve remanescer na arte pós-histórica.

Nesse sentido, Danto afirma que a arte possui qualidades que, num primeiro momento, denomina “pragmáticas”. Ao apresentar tais características, o filósofo assim as denomina para fazer contraste aos termos puramente “semânticos” com os quais um quadro, uma pintura, por exemplo, seria avaliado. Desta feita, utilizar “pragmatismo”, no caso,

ajuda a notar que os quadros têm geralmente sido pensados em termos semânticos, com referência àquilo que eles retratam, ao passo que os pragmáticos, em vez disso, chamariam a atenção para aquilo que o quadro pretende fazer que os espectadores sintam (DANTO, 2015, p. 139).

Contudo, diante das associações que o termo certamente suscitará com o pragmatismo então em voga, na filosofia norte-americana, o autor se decide pelo uso de outro termo, dessa vez, emprestado do conceito de “coloração” (*farbung*) que o lógico Gottlob Frege empregava “para designar o modo pelo qual os termos são modulados pelos poetas”. Danto, por seu turno, utiliza as qualidades de coloração, ou por outra, “moduladoras”, com o propósito de explicar “a maneira pela qual a beleza, por exemplo, é usada para fazer que os observadores tenham determinada *atitude* em relação ao que é mostrado” (DANTO, 2015, p. 139, grifo nosso).

Notemos que as qualidades moduladoras não se limitam a estimular esse ou aquele sentimento no observador, uma vez que tais sentimentos mais das vezes descambam em atitudes, como o autor deixou registrado na citação anterior. A propósito, ele ainda dirá que os próprios *ready-mades* são objetos artísticos *modulados* “de tal modo que causa uma *atitude* de indiferença estética” (DANTO, 2015, p. 139, grifo nosso) – o que poderia nos levar a concluir que toda a arte, mesmo aquela que se pretende a-estética, “não-retiniana”, possui, afinal, algum elemento retórico.

Tal influência da arte nas atitudes de quem as observa é de algum modo abordado pelo teórico da História Carlo Ginzburg em sua obra *Medo, reverência, terror* (2014). Nesta obra, Ginzburg desenvolve quatro ensaios sobre aspectos da história das representações artísticas da política com base no conceito *Pathosformeln* (fórmulas de emoções) com o que o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) quis designar

transitório no advento de um certo tipo de conhecimento. A questão, então, diz respeito a que tipo de cognição pode ser essa, e a resposta, tão decepcionante quanto pode soar a princípio, é o conhecimento sobre o que é arte” (DANTO, 2014, pp. 144-45). Porém, Danto não concordará com a ideia de que a arte, no sentido de que esta tenha sido pela filosofia, *in verbis*: “Agora, a minha visão do fim da arte não é como a de Hegel, no sentido de que não acredito que ela tenha sido superada pela filosofia. A filosofia é simplesmente incompetente para lidar com as grandes questões humanas” (DANTO, 2015, p. 160).

“uma fórmula de páthos”, isto é, modelos de gestos de emoções que se repetiam em obras de arte (notadamente ocidentais) ao longo da história. Como exemplo do emprego das “fórmulas de emoções”, Warburg menciona certos gestos extraídos da Antiguidade e posteriormente retomados na arte do Renascimento, ainda que com significado invertido, como é o caso de Maria Madalena representada como uma mênade na *Crucificação* (1470-?) do escultor florentino Bertoldo di Giovanni (1420-91). Ali, os mesmos gestos reproduzidos podem servir tanto à representação da alegria frenética de uma bacante como a dor de Maria Madalena sob a cruz (GINZBURG, 2014, pp. 9-10).

No mencionado livro, Ginzburg pretende demonstrar como tais fórmulas de emoções foram utilizadas em algumas obras de conteúdo político com o propósito de induzir certas emoções ou mesmo comportamentos nos espectadores. Uma das obras analisadas pelo autor é o frontispício do *Leviatã* de Thomas Hobbes. Na figura originalmente desenhada a lápis, “a miríade de homens dos quais é feito o corpo do Leviatã” que encara o leitor tinha o propósito de incutir neste último tanto a reverência (ou “sujeição”) quanto o medo (GINZBURG, 2014, pp. 28-29). E isso porque são os sentimentos de medo e de sujeição que garantirão, segundo Hobbes, o estado duradouro do pacto realizado entre os homens para a manutenção do “homem artificial”, isto é, do Leviatã, sem o qual aqueles mesmos homens estariam à sorte do terrível estado de natureza em que *homo homini lúpus* (o homem é lobo do homem).

Outra obra analisada é *Marat* (1793), de Jacques-Louis David. A partir da obra de David dedicada a seu amigo revolucionário, Ginzburg demonstra como o pintor francês fez uso de uma linguagem (pictórica) inspirada na tradição clássica greco-romana, e na iconografia cristã, a fim de não apenas transformar Marat numa espécie de mártir, como também promover a veneração de sua figura – àquela altura convertida numa espécie de santo. Ginzburg ainda faz um estudo acerca da presença das fórmulas de emoções no cartaz em que Lord Kitchener (1850-1916) tem sua figura austera estampada, convocando voluntários para defender a Inglaterra durante a grande primeira guerra. Kitchener era ali a representação da autoridade a apontar para o observador com um gesto dúbio entre o apelo e a ordem; gesto e composição, aliás, inspirados em uma longa tradição iconográfica ocidental – presente em Fâmulo, Apeles, Roger, Antonello da Messina, Petrus Christus, Dirk Bouts, Michelangelo, etc. – e, por fim, reproduzidas, ou reelaboradas, mais tarde na Itália, Hungria e Alemanha, bem como nos Estados Unidos e na União Soviética, dessa vez nas figuras do Tio Sam e Trótski, respectivamente (GINZBURG, 2014, p 69).

Retornando ao conceito de “qualidades moduladoras” trabalhado por Danto, é possível perceber sua correspondência com o de fórmulas de emoções, se considerarmos, sobretudo, e conforme assinalado anteriormente, que aquelas qualidades têm como fim induzir esse ou aquele sentimento em quem observa a obra de arte. Um artista que quisesse retratar uma pessoa, por exemplo, assim o faria “de modo a conseguir que os espectadores tivessem sentimentos adequados em relação a elas – o sentimento de que essas pessoas eram poderosas, gentis, sábias, temíveis, ou o que quer que fosse”. Nesse sentido, conclui o filósofo, “o que uma obra de arte modulada adequadamente faz é seduzir os sentimentos dos espectadores e ouvintes, ou mostrar que a pessoa retratada possui atributos que seduziriam, por si mesmos, aqueles sentimentos” (DANTO, 2015, p. 141).

Por outro lado, para além de induzir a observação da obra conforme esse ou aquele sentimento, as qualidades moduladoras, bem como as fórmulas de emoções analisadas por Ginzburg, possuem ainda a capacidade de sugerir ou inspirar comportamentos os quais, em última análise, são consequências dos sentimentos incitados.

A título de exemplo, vejamos as obras de arte expostas em bienais, mais precisamente nas bienais do museu Whitney, em Nova Iorque, cuja função a princípio, segundo Danto, é a de “fornecer conhecimento a respeito do que os artistas norte-americanos têm feito nos dois anos precedentes”. Uma das bienais do Whitney que deixou uma forte impressão no filósofo norte-americano foi a realizada no ano de 1993. Os que nela compareceram “aprenderam que os artistas norte-americanos estavam profundamente engajados em fazer oposição às injustiças de raça, de classe e de gênero na América”. Entretanto, o autor chama a atenção para a questão que “os artistas não estavam preocupados apenas com o fato de que os espectadores deviam saber que eles, artistas, estavam fazendo”. Ora, até ali, aqueles espectadores eram também “membros da sociedade que os artistas estavam preocupados em mudar”, e se os problemas sociais eram problemas deles também, “a implicação disso”, diriam então os artistas, “é que você não tem apenas de olhar o que nós, os artistas, fizemos: você tem que nos ajudar a mudar o mundo” (DANTO, 2015, p. 122). Nesse passo, poderíamos aqui nos perguntar como na prática um artista provoca certo sentimento no espectador, e como o induz a um comportamento específico e premeditado.

Em *O abuso da beleza*, Danto faz comentário a uma obra da artista norte-americana Sue Williams com temática sobre a vitimização de mulheres. Trata-se de

uma instalação que consiste numa poça de vômito realizada de forma realista a partir de material plástico. Segundo o filósofo, “é quase certo que isso expressava a repugnância da artista aos homens como opressores sexuais” (DANTO, 2015, p. 125). É, portanto, uma obra feminista que “não visa a garantir a nossa admiração, mas sim a incitar uma mudança na maneira como as mulheres são consideradas e tratadas em nossa sociedade”. Lembremos que, para Danto, a “excelência artística” está relacionada com o efeito que se pretende que ela tenha; de modo que tanto mais bem sucedida uma obra de arte quanto mais o sentimento por ela provocado no expectador tenha se aproximado do esperado pelo artista. No caso da obra de Sue Willis, a artista soube utilizar os materiais e os elementos estéticos com o propósito de provocar repulsa nos espectadores. E isso porque a repulsa é o tipo de estética mais apropriada para uma arte que lida com o conteúdo proposto pela artista, nesse caso, a opressão masculina (DANTO, 2015, p. 125).

Recapitulando: a nosso ver, a narrativa pluralista desenvolvida por Danto apresenta algumas características da mentalidade utópica. Das três características elencadas, a primeira diz respeito a certa contradição com a realidade presente, na medida em que ela, a narrativa, orienta-se para experiências mentais que, de fato, não existem no plano da realidade. A segunda refere-se a uma predisposição de ação que tende a romper com a ordem das coisas. E, finalmente, a terceira característica consiste num estado de insatisfação com a ordem das coisas, com os males do mundo, etc.

Mas ainda há um argumento que reforça o pendor utópico da narrativa pluralista, se considerarmos, conforme veremos a seguir, a escolha feita pelo filósofo norte-americano de Andy Warhol como o artista responsável pelo fim da arte, em vez da figura talvez mais evidente de Marcel Duchamp.

3.4.1 A América de Warhol/Danto

Pois bem, tentaremos aqui oferecer uma resposta a uma questão muito comum a quem estuda a filosofia da arte dantiana. A questão se refere à razão, ou às razões que, não obstante aparentemente ocultas, justifiquem a preferência de Danto por Warhol, quando seria mais plausível ter escolhido Duchamp.

Aqui chamamos a atenção mais uma vez para o fato de que, segundo a teoria do fim da arte de Danto, foi apenas com o advento dos *ready-mades* que o filósofo norte-americano encontrou espaço para a arte em sua filosofia. Sabemos que o *ready-made*

em questão, isto é, que a obra que permitiu o ingresso da arte na filosofia dantiana foi a *Brillo Box*, realizada por Warhol em 1964. No entanto, também sabemos que não foi Warhol que concebeu pela primeira vez um *objet trouvé*, mas sim o artista francês Marcel Duchamp, ainda no início do século XX. Entrementes, vimos que Danto reconhece as conquistas realizadas por Duchamp no campo da arte – como o uso artístico de materiais “não-convencionais” na criação artística, e a promoção do desaparecimento do conceito do gosto na avaliação crítica das obras –, reputando-as, aliás, responsáveis por “uma liberdade sem precedentes no mundo da arte” (DANTO, 2000, p. 22).

Dito isso, mais uma vez, a questão que naturalmente se pronuncia é a seguinte: por que Danto declara que a obra paradigmática que proporcionou a era de emancipação da arte – e que o levou a considerar a arte filosoficamente – é a *Brillo Box* de Warhol e não, como seria aparentemente mais plausível, os *ready-mades* criados por Duchamp?

Ora, se considerarmos a questão do ponto de vista histórico, ou cronológico, o artista francês já havia realizado o tipo de obra que Danto atribui a Warhol. Ademais, se é certo que a *Brillo Box* – que a bem da verdade não é exatamente um *ready-made*⁵³ – tenha permitido a ruptura da fronteira entre arte e realidade, também é certo que o mesmo aconteceu com o pente de cabelo, a roda de bicicleta e o urinol, os quais, aliás, foram recebidos por museus antes mesmo que a obra de Warhol viesse a ser exibida em galerias. Em outras palavras, os *ready-mades* são o tipo de obra de arte que permitiu a ruptura com o mundo da arte até então vigente, levando objetos ordinários não apenas a ocuparem espaços nos museus, mas também a possibilitarem uma filosofia contemporânea agora apta a abordar a arte a partir de uma perspectiva ontológica.

O fato é que os *ready-mades* e toda a transformação que sucederia depois deles no mundo da arte foram, bem antes de Warhol, realizações de Duchamp, de modo que a

⁵³ Por definição, *ready-mades* são “objetos utilitários industrialmente produzidos, que atingem o estatuto de arte meramente através do processo de seleção e apresentação” (Cf. ELGER, D. **Dadaísmo**. Colônia: Taschen, 2010, p. 80). Por isso mesmo, *In advance of the broken arm* (1915), que constitui numa simples pá de neve, e não *Bicycle wheel* (1913) pode ser considerada “a primeira realização total e consciente da ideia de *ready-made*”, pois “era um produto de massa, um objeto feito por máquina, sem qualquer pretensão estética, escolhido por ser ‘indiferente aos olhos e ao mesmo tempo pela ausência de bom ou mau gosto’” (Cf. TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Editora Cosac Naify, 2004, p. 178). *Bicycle wheel*, nesse sentido, não apenas não possuía a característica de “objeto pronto”, uma vez que se tratava de uma composição criada a partir de um banco de madeira e um garfo de bicicleta com a roda dianteira, com também tinha um apelo estético – “o próprio Duchamp disse que olhar para ela lhe dava o mesmo prazer que sentia quando contemplava o fogo numa lareira (*ibidem*, pp. 178-79). Por isso, ainda que *Bicycle wheel* fosse considerada um *ready-made*, há a ressalva assinalada como o termo “assistido”. No que diz respeito à *Brillo box* (1964), a obra de Warhol tão pouco poderia ser considerada um *ready-made* assistido, na medida em que ela não é propriamente uma caixa de papelão para embalar esponjas de aço, mas uma imitação desta, confeccionada com compensado e tinta.

questão, mais uma vez, recai sobre o motivo de Danto atribuir àquele e não a este o grande feito que não apenas transformaria o modo de perceber e fazer arte, como também daria oportunidade a uma nova filosofia da arte.

Em uma das poucas justificativas sobre sua predileção pelo artista norte-americano, Danto afirma que

[Duchamp] não levantou a questão em sua vívida forma warholiana. Talvez ele tenha afirmado que um urinol pode ser uma obra de arte, antecipando a máxima atribuída a Warhol de que ‘qualquer coisa pode ser uma obra de arte’. Entretanto ele não levantou a outra parte da questão, isto é: por que todos os outros urinóis não eram obras de arte? (DANTO, 1999, p. 73).

O problema é que a questão atribuída a Warhol não foi elaborada pelo artista, mas pelo filósofo que a imputou. O próprio Danto parece reconhecer a inaptidão do autor da *Brillo* para a filosofia, muito embora também afirme que sua arte abre espaço a questões filosóficas⁵⁴. Em outras palavras, a qualidade filosófica de Warhol não estava no que ele falava, mas em suas obras. Dito isso, o que podemos afirmar, no máximo, é que o filósofo norte-americano teve a ideia de formular sua filosofia da arte sob o impacto das obras de Warhol, e não das obras de Duchamp.

Nesse passo, para responder à questão proposta nessa seção, talvez o melhor caminho seja uma compreensão do papel do criador da *Brillo Box* segundo Danto.

Na filosofia dantiana, encontramos a figura do artista como representante (muita vez, privilegiado) de seu mundo; o artista representa a sua própria realidade a seu modo, utilizando uma linguagem mais das vezes metafórica (DANTO, 2010, p. 253-61). Assim, o artista também fala sobre a realidade, muito embora não esteja comprometido com algum tipo de descrição exata daquela mesma realidade. Diversamente, pois, a arte representa o mundo, ou a realidade, de modo a ampliá-la ou “transfigurá-la”, permitindo assim a observação ou compreensão daquela mesma realidade por meios diversos do senso comum, da ciência, ou da filosofia, como também nos permite extrapolar as fronteiras em que os valores de verdade ou de falsidade não estão em jogo, para, enfim, experimentarmos outros pontos de vista, outros ângulos que podem nos beneficiar com um tipo específico de conhecimento ou participação da própria realidade.

Mas, enfim, por que Danto elege Warhol e não Duchamp como paradigma do artista-filósofo? Ora, justamente por sua capacidade de representar o mundo, isto é, o

⁵⁴ “Uma vez que nenhum filósofo da arte em 1964 reconheceu os tipos de problemas que Warhol levantou, ele poderia não ter tido uma linguagem filosófica para explicá-la. Talvez um ‘wow’”. Cf. in DANTO, A. C. **Philosophizing art: selected essays**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 10.

seu mundo, a sua realidade, nesse caso, coincidentemente, o mesmo mundo da cultura *pop* em que Danto vivia.

Duchamp também representou o seu mundo, de certa forma, ao propor uma obra que simplesmente rompesse com a lógica do fazer artístico que até então vinha sendo seguida e aplicada. Mas Duchamp com seus *ready-mades*, segundo a perspectiva de Danto, teria apenas descoberto, por assim dizer, uma nova técnica, um novo meio de representação. Foi Warhol, entretanto, que efetivamente soube aplicar a nova técnica, se considerarmos que sua arte não era apenas uma provocação, um ato de crítica a um estilo de vida, ou de ruptura com a tradição – pois, desse modo, estaria tão somente fazendo o que Duchamp fez anteriormente. O grande feito de Warhol, por outro lado, é o de utilizar o *ready-made* para representar um modo de vida, isto é, a sua própria realidade. Desse modo, enquanto Duchamp cria uma maneira de contestar os valores de uma sociedade, Warhol utiliza o recurso criado pelo artista francês para representar uma forma de vida, a forma de vida se não ocidental, certamente norte-americana.

Nesses termos, mais uma vez, o papel do artista é o de dar expressão particular, mediante seu estilo a certa forma de vida da qual faz parte, ou com a qual esteja de um modo ou de outro relacionado. Encontramos assim uma regra na filosofia da arte de Danto: a arte está ligada a uma forma de vida e tanto mais bem-sucedida é a obra quanto melhor esta representa aquela. Essa regra, consideremos assim, é inferida da crítica de arte formulada por Danto: tanto melhor é a arte quanto melhor sua forma incorpora seu conteúdo (ANDINA, 2010, p. 135).

Em última análise, as grandes obras têm como conteúdo certos aspectos que traduzem uma forma de vida, isto é, elas representam a seu modo todo um contexto sócio-histórico-cultural, ou ainda, o espírito de uma época. Curiosamente, Danto viu a obra de Duchamp como algo ligado não ao espírito de uma época, mas talvez ligado a uma atitude isolada de rebeldia – a obra de Duchamp representava o rompimento com certas regras pertencentes a certo contexto sociocultural, enquanto Warhol era a própria expressão da sua época e lugar. E aqui está o ponto aonde queríamos chegar: segundo Danto, Warhol é o ícone⁵⁵ do modo de vida norte-americano, ou melhor, do modo de vida nova-iorquino, para ser mais preciso.

⁵⁵ “O que faz dele um ícone é que seu tema sempre é alguma coisa que o americano comum entende: tudo ou quase tudo que ele usou para fazer arte veio diretamente da vida cotidiana do americano médio. Qualquer pessoa habituada ao modo de viver dos norte-americanos pode descrever uma caixa de supermercado, dizer onde encontrá-la e para que serve”. Cf. DANTO, Arthur C.; **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 23.

De tal modo, nos parece ser esse o verdadeiro motivo por que Danto escolhe Warhol e não Duchamp para ser protagonista da mais nova (e última) narrativa legitimadora: “Warhol representava uma forma ideal de vida (...). Ele encarnava uma concepção de vida que abraçava os valores da era que ainda vivemos. Sob certos aspectos, Warhol criou uma imagem icônica do que a vida é. Nenhum outro artista chegou perto disso” (DANTO, 2012, p. 24).

Então podemos nos perguntar: a que forma ideal de vida Danto se refere quando fala da qualidade icônica de seu artista preferido? Ora, a forma de vida em questão, agora sabemos, é a democracia liberal vivida nos Estados Unidos (ou em parte do país), e mais particularmente aquela vivida em Nova Iorque que, aliás, constitui, ainda segundo o autor, um modelo para o mundo; *in verbis*: “Nova York [sic], que eu amo, é um modelo para o mundo. Todo mundo consegue se entender com todo mundo, mesmo se, em outra parte do mundo, eles estão se dividindo – judeus e árabes, sérvios e croatas, kurdos e turcos. O ar de Nova York é feito de tolerância e liberdade”⁵⁶.

Warhol, portanto, como ícone do *Pop*, representa ele mesmo o cenário utópico, não obstante paroquial, de uma Nova Iorque em que os sonhos de liberdade e igualdade, então instituídos como valores máximos, não precisam esperar pelo futuro, uma vez que este já se fazia presente. É o que Danto chama de “profecia do presente”; a profecia que “vê o presente, por assim dizer, como revelado”, no fim da história (DANTO, 2010, p. 50).

3.5 Filosofia como estilo

Ainda nessa secção, podemos mencionar algumas razões que nos levam a pensar que o ponto alto da filosofia da arte de Danto consiste na criação de uma narrativa. Principalmente se levarmos em conta uma característica de seu modo de fazer filosofia já notado por outros comentadores, qual seja, a máxima atenção que o filósofo dá à forma, ao estilo, à maneira como escreve, muita vez em detrimento do conteúdo, ou da veracidade deste.

Pois vejamos. Um dos primeiros trabalhos de relevo concebidos por Danto, a que muitos indicam como responsável por efetivamente tornar o filósofo conhecido pelo

⁵⁶ Cf. <https://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/arthur_danto_entrevista.pdf>. Acesso em 10/01/2020.

público e reconhecido por seus pares, foi um ensaio dedicado a Nietzsche. *Nietzsche as philosopher*, publicado em 1965, marca uma novidade absoluta na opinião de Tiziana Andina, e isso porque será a partir desse ensaio “que a filosofia analítica abre um confronto direto e franco com o pensamento nietzschiano” (ANDINA, 2011, p. 11). Nele, Danto argumenta que tanto Nietzsche quanto a filosofia analítica desenvolveram uma crítica à metafísica, assinalando sobre esse ponto uma consonância muito forte. Portanto, não só se pode ler Nietzsche, mas também se pode e se deve ler e discutir as teses nietzschianas com relação à epistemologia, à ética e à filosofia da arte, porquanto aquelas teses também interessam ao filósofo analítico. Danto de certa forma, concluirá Andina, consegue unir e trabalhar com as duas tradições.

Segundo Crispin Sartwell⁵⁷, à primeira vista, essa habilidade de transitar entre a filosofia analítica e a continental decorre de uma estratégia retórica, à guisa da qual o autor mantém em sua escrita uma permanente tensão estabelecida entre as ferramentas lógico-argumentativas da corrente analítica e as não raras especulações metafísicas, ou mesmo místicas e cujo resultado revela um dos mais surpreendentes estilos na Filosofia (SARTWELL, 2013, p. 711).

Sartwell chama a atenção para essa qualidade na sua opinião central para se compreender a filosofia dantiana: “Danto é uma prosa estilística única, importante para a história da filosofia por seu estilo, se não por qualquer outra contribuição” (SARTWELL, 2013, p. 711). De fato, o próprio filósofo norte-americano confessava verdadeiro prazer em escrever, diversamente de outros filósofos a quem a escrita aparentemente deveria ser tarefa dolorosa. Bem assim, por exemplo, enquanto um kantiano lastima que seu herói intelectual fosse um escritor tão inepto, Danto declara no prefácio em sua obra *Mysticism and morality* (1987) o grande deleite que é para ele falar em seu livro com tal extremo prazer, guardando sempre esperanças que pudesse assim oferecer aos seus leitores tanto prazer quanto informações (SARTWELL, 2013, p. 709).

Por outro lado, alguns críticos falam do estilo argumentativo de Danto não sem ambiguidade. Para David Carrier, ainda que as vantagens desse recurso retórico sejam inegáveis, afinal argumentos bem elaborados tendem a persuadir, importante ressalva pode ser levantada: “Que Danto seja um habilidoso retórico é uma de suas virtudes, mas

⁵⁷ Crispin Gallagher Sartwell é um filósofo americano, anarquista e jornalista independente, membro do corpo docente do departamento de filosofia da Dickinson College, em Carlisle, Pensilvânia. Escreveu, dentre outras coisas, o artigo *Danto, o escritor (Danto as writer)*, aqui utilizado, que integra a coletânea crítica da obra *The philosophy of Arthur C. Danto*, 2013, pp. 709-717.

não uma de suas virtudes como filósofo” (CARRIER, 1993, p. 25). Com efeito, Carrier destaca problemas envolvendo um zelo excessivo com o estilo em prejuízo à própria filosofia, ao afirmar, por exemplo, que “um filósofo eloquente pode ter a ilusão de plausibilidade para muitos argumentos falaciosos” (CARRIER, 1993, p. 25). E não por outro motivo, ainda conforme advertência de Carrier, encontramos sérios problemas com algumas teses desenvolvidas por Danto, dentre as quais a do princípio da indiscernibilidade como já tratado anteriormente.

Conforme também já visto, localizamos a tese do fim da arte sob a acusação de ser elaborada a partir de recursos meramente retóricos. Uma dessas críticas parte de Noël Carrol ao discutir a sentença dantiana segundo a qual, porquanto tenhamos chegado ao fim da arte, será inimaginável se pensar que um novo paradigma possa substituir o atual pluralismo, mesmo porque todas as possibilidades teóricas parecem, enfim, esgotadas. Mas convenhamos, argumentará Carrol, não é porque uma ideia pareça impensável em dado momento que ela seja impossível:

“Para Danto, *o fim da arte* ocorreria apenas quando não mais existissem narrativas arte-históricas [sic] desenvolvimentistas. Supor (equivocadamente, como tenho tentado mostrar) que a narrativa reflexiva [narrativa modernista, ou desenvolvimentista à maneira hegeliana] está necessariamente superada não implica que não mais existam outras narrativas desenvolvimentistas sobre arte a serem contadas. A narrativa reflexiva não é a única narrativa progressiva arte-histórica disponível.

Conforme vimos, antes da narrativa reflexiva existia a narrativa da conquista de aparências visuais. Indubitavelmente, existem outras. Talvez a arte do futuro se dedicará à promoção do prazer visual. E com a promessa da psicologia evolucionária quem diria que não pode haver algumas estratégias bem determinadas para esse fim ao qual os artistas possam se aproximar sucessivamente, como fizeram na representação de aparências visuais? Não existe um argumento a priori que mostre que não existam projetos como esse a serem mobilizados e, de tal modo, não existe razão para imaginar que não podem mais existir histórias desenvolvimentistas do tipo elaborados pela mimeses e pela narrativa reflexiva” (CARROL, N. The end of art and the orientational narrative. In: AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). **The philosophy of Arthur C. Danto**. Chicago: Open Court, 2013, pp. 444-445).

Ao argumento de Carrol, ainda podemos acrescentar que o próprio Danto não esconde que existem outras narrativas⁵⁸ possíveis e que, por isso mesmo, só escolheu o modelo hegeliano porque servia ao que previamente queria demonstrar ou justificar, isto

⁵⁸ Danto ainda menciona “a notável concepção de história da arte articulada por Erwin Panofsky, de acordo com a qual ela [sic] consiste em uma sequência de formas simbólicas que substituem uma a outra, sem que haja propriamente um desenvolvimento”. Outra proposta, dessa vez elaborada por Roger Fry, “foi a de que os artistas não estavam mais preocupados em imitar a realidade, mas em dar uma expressão objetiva aos sentimentos que a realidade extraía deles”. O problema com essas duas propostas, segundo Danto, é que em nenhuma delas era possível aplicar um modelo de história desenvolvimentista contínua. Cf. DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, Edusp, 2010, pp. 71-72.

é, que a arte de vanguarda pode e deve ser levada a sério – a ponto de dedicar a ela uma filosofia –, e que ela representa o paradigma do modo (livre) de se fazer arte daqui para todo sempre.

Não por acaso Danto foi festejado com entusiasmo por autores ligados ao pensamento pós-moderno como o historiador e filósofo neerlandês Frank Ankersmit. É o mesmo Ankersmit que, num ensaio sobre a historiografia, declara que “não há lugar fora da historiografia em si da qual possam ser retiradas regras para os métodos de trabalho do historiador; se estes consideram um dado significativo, então ele é realmente significativo e ponto” (ANKERSMIT, 2001, p. 115). Assim, o que de alguma maneira vai influir nas escolhas do historiador não será outra coisa senão a própria cultura em que está inserido, argumenta o autor.

A cultura contemporânea, ou pós-moderna como prefere Ankersmit, é marcada pelo excesso de informação que flui, que se move e se espalha, que é trocada, guardada ou organizada (ANKERSMIT, 2001, p. 117). A informação, enfim, parece ser um líquido de baixa viscosidade que muitas vezes afoga o próprio conteúdo, ou seja, a própria realidade. Esta, de tal maneira, tende a ser relegada a pano de fundo remoto, tornando-se agora a informação em si a própria realidade e não mais aquilo a que se refere a informação (ANKERSMIT, 2001, p. 117). Diante da avalanche de informações característica da pós-modernidade, a questão premente consiste em saber por qual delas optar. “A que mais se aproxime da verdade”, alguém poderia sugerir, porém, não sem constatar em seguida um grande problema: como saber, como certificar veracidade, ou um grau de veracidade que seja de cada uma dessas informações? Ora, simplesmente não há meios para fazê-lo, não com todas as informações e textos que são produzidos mundo afora sobre o mesmo assunto.

A questão persiste, porém. Então, se não podemos certificar qual das informações é mais conforme com realidade, pelo menos não todas aquelas existentes no mundo inteiro, como escolher qual delas merecerá atenção? Ante o impasse, não seria difícil supor que o interesse recaísse sobre aquela informação mais convincente, se bem que nem tanto pelo conteúdo que já não merece tanta atenção, mas, sobretudo, pelo estilo atrativo.

O estilo, de tal forma e ainda segundo Ankersmit, pode mesmo prevalecer sobre o conteúdo:

podemos até mesmo atribuir ao estilo prioridade sobre o conteúdo, pois graças ao fato dos pontos de vista historiográficos serem incomensuráveis — isto é, que a natureza das diferenças de opinião

em história não podem ser satisfatoriamente definidas em termos de objetos de estudo — nada podemos fazer além de concentrarmo-nos no estilo incorporado a cada ponto de vista histórico ou olhar sobre o passado, se quisermos garantir um progresso significativo do debate na História (ANKERSMIT, 2001, p. 117).

O conteúdo, assim, passa a ser derivado do estilo. Nesse passo, a teoria dantiana acerca do conceito de representação constitui elemento fundamental para uma nova historiografia, em que o trabalho do historiador pode ser comparado ao de um artista, e isso na medida em que “a representação, tal qual encontramos na obra de arte, é assim apresentada como um modelo de como a linguagem se relaciona com o mundo”. Bem assim, “a escrita da história exhibe representações do mundo (isto é, do passado) não menos que a arte. Mas, diversamente dos artistas, o historiador não faz uso de tinta, mármore ou madeira, mas da linguagem para representar o mundo” (ANKERSMIT, 2003, p. 295).

Certamente Danto não ignora aquele mesmo contexto cultural mencionado por Ankersmit, decidindo como os taoistas pelas dádivas que podem ser colhidas aqui e ali ao longo do percurso, e deixando de lado a glória que pacientemente espera em um cada vez mais remoto destino, ou fim. Não parece mesmo uma injustiça à filosofia dantiana afirmar, como o faz Thériault, que o filósofo norte-americano “propõe uma visão da história da arte como desenvolvimento de uma necessidade interna sem levar em conta o fato de que toda a história consiste também em uma *reconstrução* a partir de uma escolha” (THÉRIAULT, 2010, p. 94). Daí também não encontrarmos, em sua filosofia da arte pelo menos, especial preocupação com uma verdade última, com soluções acabadas e definitivas, quando nem sequer se deu ao trabalho de concluir seu inicial projeto de definição da arte, oferecendo tão somente duas condições necessárias⁵⁹. Tampouco se demora nos aspectos objetivos que a arte apresenta. A arte, nesse caso, constitui apenas mais uma das formas de representar o mundo dentro de um sistema de interconexões incomensurável que de algum modo reflete as relações do homem com aquele mesmo mundo, com ele mesmo e com as representações.

⁵⁹ Segundo observa Stefano Velotti, Danto tenta por várias vezes fornecer uma definição essencialista da arte (em termos de condições necessárias e suficientes), mas admite que “com o tempo, então, Danto enfraqueceu suas pretensões, e simplesmente apenas indica duas condições necessárias, mas não suficientes, para que algo seja uma obra de arte: que possua um *aboutness* (que seja a respeito de alguma coisa, que seja uma representação) e que seu significado seja *embodied* (seja incorporado) (VELOTTI, Stefano. Estética analítica: un breviario critico. *Aesthetica preprint*, Palermo, n. 84, 2008, p. 51, tradução nossa).

Não por acaso, diante de um tecido tão intrincado de relações, de interconexões, cujas peças parecem fazer parte de um complexo organismo, elegerá o método analítico segundo avalia o modo mais justo de se fazer filosofia, graças a seus instrumentos de análise que lhe proporcionavam pulso necessário para dissecar a estrutura de um corpo conceitual (BORRADORI, 2003, p. 128). Bem assim, o Danto fundacionalista, conforme se autoproclamava, acreditava na possibilidade de reduzir o ente às suas partes constitutivas, de poder decompor, desordenar, para depois recompor, “Escutar como os diversos elementos se interconectam e funcionam” (BORRADORI, 2003, p. 138).

Logo, importa notar que Danto em sua filosofia da arte, conforme avança a um momento de maior maturidade de sua obra, não pretende extrair por si só uma verdade, uma essência, muito embora, curiosamente, reconheça a existência de “elementos essenciais” com base nos quais todo o resto é construído (BORRADORI, 2003, p. 138). De outro modo, ele se ocupa mais das vezes com uma espécie de jogo predominantemente retórico e cuja função talvez só possa ser compreendida nesse momento da história em que o estilo – essa interminável e sedutora conversação – prevalece acima de uma verdade agora duas vezes falseada, como *A ratoeira em Hamlet*.

Sartwell não esconde seu entusiasmo quando percebe a recusa do filósofo norte-americano em resolver – naquela obra reconhecida pelo próprio autor como fundamental em sua filosofia da arte – os problemas que surgem, ou trazer esses problemas ali anunciados num único e coerente problema, e prossegue: “ele [o livro] realmente não pretende solucionar problemas ontológicos. O que *A transfiguração* realmente tenta fazer é mostrar certo cortejo de ideias, certa coleção de descobertas e de questões abertas por elas” (SARTWELL, 2013, p. 713).

Por hora, e como consolo ao prognóstico de Sartwell, podemos tomar essa aparente resistência de Danto em oferecer conclusões, apoiando-nos no comentário de Carrier que chama a atenção sobre a importância de se apreciar a filosofia dantiana qual um sistema coeso composto por diversas dimensões que representam de algum modo as formas como os seres humanos enfim estão ligados ao mundo⁶⁰. Talvez. A arte é,

⁶⁰ A ideia de Danto, conforme encontramos em *A transfiguração* e sintetizada com propriedade por Andina, “é que os seres humanos estão ligados ao mundo por meio das representações que fazem como eles são, basicamente ‘entidades representacionais’, isto é, seres que constroem e transmitem representações”. Cf. ANDINA, Tiziana. **Profili Arthur Danto**, nº 6, Giugno, 2012. Disponível em:

portanto, apenas mais um desses veículos de representação, assim como aqueles abordados em seus trabalhos sobre epistemologia, ação, história, etc., nada obstante, diversamente destes últimos, corporifique seu próprio significado e tenha, afinal, ganhado uma formidável narrativa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta última seção, faremos uma síntese do que nos propomos ao escrever essa tese, isto é, fornecer algumas chaves de leitura para obra filosófica de Danto aplicada à arte.

Uma dessas chaves é o reconhecimento de que Danto procurou desenvolver um sistema filosófico “total”, ou seja, uma filosofia que pudesse lidar com vários (ou “todos”) problemas ao mesmo tempo, haja vista a maneira complexa e intrincada com a qual eles surgem no plano da realidade. Tais problemas podem dizer respeito aos meios pelos quais narramos a nossa própria história, à maneira como conhecemos o mundo e nele agimos, à nossa relação com a beleza, ou com a arte de modo geral, tendo como elemento comum a todos esses problemas submetidos à análise filosófica o conceito de representação.

Bem assim, a filosofia da arte constitui apenas uma parte do sistema filosófico dantiano, mas a qual o filósofo norte-americano dedicou quase exclusiva atenção nos últimos anos de vida e de carreira. De fato, em *The body/body problem*⁶¹, publicado em 1999, Danto já admitia o fracasso das teses defendidas em seus primeiros livros, os quais, importa frisar, apresentavam um caráter epistemológico. Se bem que a proposta de uma filosofia que lidasse com as confusões entre a realidade e ilusão (ou a representação) persistirá em seus escritos sobre a arte. Em *A transfiguração*, a solução para a aparente confusão entre arte (representação) e realidade advinda com o surgimento de obras de arte indiscerníveis de objetos ou eventos do mundo real revela-se na busca de uma definição na qual fosse possível estabelecer, ou descobrir, uma essência da arte. De posse da definição, ou seja, do conhecimento da verdadeira natureza da arte, a confusão entre esta e sua contraparte pertencente ao mundo real seria então superada.

Em *A transfiguração*, o autor chega a uma definição, muito embora não tenha encontrado uma condição suficiente para que algo seja considerado arte, mas apenas duas condições necessárias, quais sejam, *i*) ter um significado e *ii*) *este* ser incorporado – em outras palavras, é a velha ideia de forma e conteúdo, em que o objeto artístico é caracterizado por ter um conteúdo que, por sua vez, possui uma forma ou característica material perceptível aos sentidos corpóreos. O problema é que tal definição não era

⁶¹ Cf. DANTO, 1999, p. 16.

exclusiva ao objeto artístico, podendo muito bem ser empregada para designar outros objetos como, por exemplo, mapas, placas de trânsito, listas telefônicas, etc.

Porém, e não obstante o aparente fracasso em estabelecer uma definição em termos de condições necessárias e suficientes para a arte, Danto ainda a explorou em diversos outros escritos, se bem que de forma cada vez mais incidental, até finalmente mudar o foco de sua filosofia para a história da arte.

Aqui importa apresentarmos uma passagem significativa:

[...] a filosofia em sua totalidade tem de algum modo uma relação com o conceito de representação – que os seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como esse sistema de representação se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações, e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo. (DANTO, 2010, pp. 11-12).

Essa passagem resume muito bem o que Danto entende por representação, ao menos como ele passa a entender, se considerarmos que a mencionada passagem só aparecerá no prefácio da edição brasileira de *A transfiguração*, publicada em 2005, ou seja, 24 anos depois da primeira edição publicada pela Harvard Press. Nesta última, prevalece ao longo do livro a ideia de representação como “algo que está no lugar de outra coisa, assim como nossos representantes no Congresso são nossos delegados” (DANTO, 2010, p. 56). A arte como representação teria, pois, sua origem em remotos cultos religiosos, em que um objeto, uma imagem, tomava o lugar da divindade. Pouco além disso é aprofundado com relação ao conceito de representação naquela a que podemos chamar de primeira fase da filosofia da arte dantiana, sintetizada em *A transfiguração*. Entretanto, será na sua filosofia da história da arte, a que consideramos a segunda fase de sua obra filosófica, em que as ideias apresentadas na passagem acima serão, por assim dizer, efetivamente aplicadas; sobretudo se observarmos a parte final da citação.

A nosso ver, as teses defendidas em *Após o fim da arte* são uma tentativa de por em prática a ideia de que “a história humana é a história de como esse sistema de representação se altera com o tempo”. Nesse sentido, a narrativa pluralista, que consiste em um sistema de representações, é desenvolvida com o fim de substituir uma narrativa

anterior, então, supostamente em desacordo com a nova realidade (forma de vida, contexto sociocultural, mundo, etc.) que se impõe.

Entretanto, à medida que analisamos a narrativa pluralista, em cujas principais teses encontramos a do princípio dos indiscerníveis e a do fim da arte, verificamos que, a bem da verdade, elas não passam de um exercício imaginativo, ou ainda, de um “experimento mental”, para usarmos um termo apreciado pelos pós-analíticos. E aqui podemos entender melhor a seguinte passagem: “algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações”.

Talvez essa frase resuma muito bem um problema na filosofia da arte de Danto em torno do qual dedicamos a presente tese. Trata-se de saber por que um filósofo a princípio preocupado com questões ontológicas, com verdades universais, passa a se dedicar ao desenvolvimento de uma nova (e última narrativa) cujo aparente propósito é o de legitimar um modo (livre) de se fazer arte; mas que, para isso, também parece passar o autor por cima do mundo real, na medida em que também passa a alterar este mundo real para fazê-lo caber em sua narrativa. A questão que segue é: o que um filósofo pretende com sua filosofia quando não está comprometido com a verdade? A resposta poderia ser dada por outro filósofo que, aliás, fazia parte do mesmo grupo dos assim denominados pós-analíticos, do qual Danto também era integrante, segundo alguns estudiosos⁶². Falamos, pois, de Richard Rorty.

Para Rorty não havia nada que pudesse justificar por mais tempo a ideia de um conhecimento objetivo ou a busca por verdades últimas. Esse era, com efeito, o grande problema que parecia acometer a filosofia de modo geral, e que o incomodava profundamente. Estava claro para Rorty que, na ausência de qualquer fonte de verdade ou essência não humanas, toda e qualquer asserção deve ser necessariamente produto humano, compreendido em determinada cultura. E como, para ele, não havia nenhuma essência ou lei transcendente que pudesse unir todos os povos e todas as culturas, senão criações, ideias e asserções circunscritas no perímetro sócio-histórico daquelas mesmas comunidades, insistir em tais entidades eternas e universais seria, em última análise, incorrer num etnocentrismo inadmissível.

Será, portanto, em face de tal problema que Rorty – imbuído do compromisso assumido desde muito cedo⁶³ de lutar contra a injustiça social, e promover o

⁶² Cf. nota 9, p. 19.

⁶³ “Aos doze anos, eu sabia que a razão de ser humano era despendar a vida lutando contra a injustiça social”. Cf. RORTY, Richard. **Philosophy and social hope**. Harmondsworth: Pinguin, 2000.

igualitarismo entre os homens –, propõe o que, de fato, o fez célebre: fazer uma *redescricao* da filosofia.

Há muita semelhança aqui entre Rorty e Danto. A primeira refere-se a certo ponto de vista materialista (secular) com que veem a realidade. Para ficarmos num exemplo, essência para Danto não diz respeito a uma verdade transcendental, ou “supra-humana”, mas a um esquema lógico-linguístico que não seja superado ao longo da história – nesse sentido, uma definição de natureza essencialista para Danto é aquela cujas condições necessárias e suficientes não serão derrubadas por um contraexemplo futuro. Outra semelhança é a predisposição para “lutar contra a injustiça social” e “promover o igualitarismo entre os homens”. Para tal fim, Rorty assumiu a tarefa de realizar um “redescricao” de toda filosofia ocidental. Danto, por seu turno, e aparentemente pelo mesmo motivo, tomou para si um mister infinitamente mais singelo, isto é, o de desenvolver uma narrativa que legitimasse um tipo de arte mediante a qual a liberdade e a igualdade entre os homens poderiam ganhar expressão – à guisa de balão de ensaio –, antes de finalmente serem instituídas, de forma universal, na sociedade, por meio de ações políticas (DANTO, 2015, p. 142).

Talvez, no que já foi aqui mencionado, existam indícios suficientes para que reconheçamos em Danto, assim como em Rorty, uma espécie de agenda; e que o primeiro, tal qual este último, também tenha utilizado a filosofia para torná-la viável. Isso, porém, não significa dizer que toda a filosofia de Danto seja um grande programa revolucionário, com fins de provocar uma mudança de ordem social, institucional, política, etc.; de modo nos limitamos a apontar certas escolhas e características em sua narrativa pluralista as quais, confrontadas com declarações do autor acerca de problemas que acometeriam o mundo da arte e o, por assim dizer, mundo real, sugerem um elemento ideológico em sua filosofia da arte. E talvez seja esta a maior contribuição deste trabalho, isto é, uma chave de leitura que abra caminho para a análise de um elemento ideológico na filosofia desenvolvida por Danto o qual, até então, ainda não fora explorado e sem o qual, acreditamos, também não é possível compreender com profundidade a sua filosofia da arte.

REFERÊNCIAS

ANDINA, T. **Arthur Danto: philosopher of pop**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

_____. **Conversation with Arthur C. Danto**, nº 1, Gennaio, 2010. Disponível em: <<http://www.aphex.it/index.php?Interviste=557D03012202087557720403777327>>. Acesso em 04 de outubro de 2014.

_____. **Profili Arthur Danto**, nº 6, Giugno, 2012. Disponível em: <http://www.aphex.it/public/file/Content20141117_09.APhEx6,2012ProfiliDantoAndina.pdf>. Acesso em 04 de outubro de 2014.

ANKERSMIT, F. R. Danto, history, and the tragedy of human existence. **History and theory**, v. 42, n. 3, 2003, pp. 291-304.

_____. **Historiografia e pós-modernismo**. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 113-135.

ANTISERI, D.; REALE, G. **Filosofia: Idade Moderna**. São Paulo: Paulus, 2018.

AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). **The philosophy of Arthur C. Danto**. Chicago: Open Court, 2013. 798p.

AZÚA, F. Tres líneas de A. C. Danto. Sobre “Narrative and never-endingness”. In: DANTO, Arthur C. *et al.* **Estetica después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto**. Madrid: A. Machado Libros, 2005. p.109 – 117.

BORGES, J. L. et al. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Debolsillo, 2009. 407p.

BORRADORI, G. **A filosofia americana: Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CARROLL, N. **A Filosofia da Arte**. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2010.

_____. The end of art and the orientational narrative. In: AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). **The philosophy of Arthur C. Danto**. Chicago: Open Court, 2013, pp. 433-452

CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COPLESTON, F. **A history of philosophy**. Vol. IV, Modern philosophy: from Descartes to Leibniz. New York: Image books, 1994.

CRUZ, J. C. **Filosofia da história**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2017.

DANTO, A. C. **A filosofia da arte**. Entrevista com Arthur C. Danto. Tradução do inglês de Joaquim Toledo Júnior. *Novos Estudos*, 73, Nov. 2005b, p. 127-132.

_____. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A transfiguração do lugar-comum: Uma Filosofia da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, Edusp, 2006.

_____. Art after the End of Art. In: HOROWITZ, G.; HUHN, T. **The Wake of art: criticism, philosophy, and the ends of taste**. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998, p. 115-128.

_____. Arte e significado. GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. (Ed.). **O pós-modernismo**. *Perspectiva*, 2005, p. 579-589.

_____. Belleza en vez de cenizas. **Estudios de filosofia**, Universidad de Antioquia, n. 27, p. 9-23, Febrero, 2003.

_____. Beauty and morality. In: **Embodied meanings: critical essays and aesthetic meditations**. New York: Farrar Straus Giroux, 1994, p. 363-375.

_____. **Connections to the world: the basic concepts of philosophy**. California: University of California Press, 1997. 281p.

_____. **El abuso de la belleza**. Barcelona: Paidós, 2005a. Edição Kobo.

_____. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. **Journal of aesthetics and art criticism**, v. 65, n. 1, p. 121-129, 2007.

_____. Hegel's End-of-Art Thesis. In: **A New History of German Literature**, eds. D.E. Wellbery and J. Ryan (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 2004, pp. 535-40.

_____. Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis. **British journal of aesthetics**, v. 39, n. 4, 1999.

_____. Marcel Duchamp and the end of taste: a defense of contemporary art. **Tout-fait: the Marcel Duchamp studies on-line journal**, v. 1, n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html>. Acesso em: 24 jun. 2014.

_____. **O abuso da beleza**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **Obras escolhidas**. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Difusão Europeia, 1962. 439p.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 252 p.

_____. **Philosophizing art:** selected essays. Los Angeles: Univ of California Press, 2001.

_____. **Qué es el arte?** Barcelona: Paidós, 2013. Edição Kobo.

_____. **Qué es filosofía.** 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 202 p.

_____. **Remarks on Art and Philosophy.** New York: Acadia Summer Arts Program, 2014.

_____. The artworld. **The journal of philosophy**, v. 61, n. 19, 1964, p. 571-584.

_____. **The body/body problem:** selected essays. LA: University of California Press, 2001.

_____. **The future of aesthetics.** Artigo publicado em 2005b. Disponível em: http://www.forart.no/index.php?option=com_iarticles&Itemid=28&year=-1&author=Arthur+C.+Danto. Acesso em: 24 jun. 2014.

_____. **The Madonna of the future:** essays in a pluralistic art world. Los Angeles: University of California Press, 2001.

DESCARTES, R. Meditações. In: **Os pensadores.** São Paulo: Nova cultural, 1999, p. 232-333.

_____. **The philosophical writings of Descartes.** V. 3. Trad. Anthony Kenny, John Cottingham. New York: Cambridge University Press, 1991, 412p.

FEDERICI, M. **Eric Voegelin:** a restauração da ordem. São Paulo: É Realizações, 2011.

FERREIRA, Glória et al (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FOULQUIE, P. **Diccionario del lenguaje filosófico.** Madrid: Editorial Labor, 1967.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. T. B. (Ed.). **O pós-modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

GREENBERG, C. **Arte e cultura:** ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Estética doméstica:** observações sobre a arte e o gosto. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HARRISON, C. **Movimentos da arte moderna: Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. São Paulo: EdUSP, 2001.

HESSEN, J. **Teoria do conhecimento**. Coimbra: Arménio Amado, 1970. 206p.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2005.

KENNY, A. **Uma nova história da filosofia ocidental-vol. II: Filosofia medieval**. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 403p.

KIVY, Peter. **Philosophies of arts: an essay in differences**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. 260p.

MANDELBAUM, M. Family resemblances and generalization concerning the arts. **The American Philosophical Quarterly**, v.2 n.3, 1965.

MANNHEIM, Karl. **Ideology and utopia: an introduction to the sociology of knowledge**. UK: Routledge, 1979.

MARGOLIS, J. A. A closer look at Danto's account of art and perception: response to Arthur Danto. **The British journal of aesthetics**, v. 40, n. 3, p. 326, July, 2000.

_____. Farewell to Danto and Goodman. **The British Journal of Aesthetics**, v. 38, n. 4, p. 353-374, October, 1998.

_____. **The arts and the definition of the human: toward a philosophical anthropology**. Stanford University Press, 2008.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MORA, J. F.; MAGALHÃES, R.; LEORNE, F. **A filosofia analítica: mudança de sentido em filosofia**. Lisboa: Rés, 1982. 248p.

RAJCHMAN, J. WEST, C. **Post-analytic philosophy**. NY: Columbia University Press, 1985. 275p.

ROLLINS, M. **Danto and his critics**. Padstow: Blakwell Publishers, 1993. 223 p.

RODIS-LEWIS, G. **Descartes: uma biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 292p.

RORTY, R. **A filosofia e o espelho da natureza**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. 385p.

_____. **Philosophy and social hope**. Harmondsworth: Pinguin, 2000. 320p.

_____. Solidarity or objectivity? In: RAJCHMAN, J.; WEST, C. (org.) **Post-Analytic Philosophy**. Ney York: Columbia University Press, 1985, pp. 3-19.

SARTWELL, C. Danto as writer. In: AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). **The philosophy of Arthur C. Danto**. Chicago: Open Court, 2013, pp. 709-717.

SCRUTON. **Tolos, fraudes e militantes**: Pensadores da nova esquerda. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

THÉRIAULT, M. **Arthur Danto ou l'art em boîte**. Paris: L'Harmattan, 2010.

_____. **Trente ans après La transfiguration du banal**: Danto, héritier de Wittgenstein. Disponível em: <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Theriault.htm>. Acesso em: 13 mar. 2014.

VELOTTI, S. Estetica analitica: un breviario critico. **Aesthetica preprint**, Palermo, n. 84, 2008.

VOEGELIN, E. **Reflexões autobiográficas**. São Paulo: É Realizações, 2008.

WERLE, M. A. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

YOLTON, J. W. **A history from Descartes do Kant**. New York: Cornell University Press, 1996. 240 p.

APÊNDICE

A Tese do Fim-da-Arte de Hegel

Hegel's End-of-Art Thesis

Arthur C. Danto

Tradução e notas: Gustavo Henrique dos Santos Guimarães

“A arte, considerada em sua mais elevada destinação, é e permanece para nós algo do passado. Desse modo, ela perdeu para nós a sua genuína verdade e vitalidade, tendo sido, pois, transferida para as nossas representações⁶⁴, em vez de manter a sua antiga necessidade na realidade e ocupar a sua mais elevada posição”⁶⁵. Esta é a mais poderosa das muitas formulações de Hegel das quais podemos apontar sua Tese do Fim-da-Arte, que aparece bem no início da versão publicada de seus *Cursos de Estética – seu Vorlesungen uber die Aesthetic*⁶⁶ – proferidos pela quarta e última vez no semestre de inverno de 1828, na Universidade de Berlim. A tese está tão intrincadamente urdida no interior do texto de Hegel que deve ser considerada um ponto central e até mesmo um aspecto estrutural de sua filosofia da arte, ao invés de um *obiter dictum*⁶⁷ crítico a respeito da arte de seu tempo. E isso se refere tanto ao que outros filósofos haviam dito sobre a arte, quanto à arte em si mesma.

Claro que a arte vai continuar sendo feita. Haverá arte após o fim da arte. “A arte pode ser usada como um jogo fugaz, proporcionando recreação e entretenimento, decorando o nosso ambiente, oferecendo agradabilidade ao exterior de nossa vida, e fazendo outros objetos se destacarem pela ornamentação artística”⁶⁸. Assim entendida, a arte desempenhará alguns papéis no que Hegel chama de *o espírito objetivo* de uma

⁶⁴. N.T.: A tradução da obra de Hegel utilizada por Danto neste artigo faz uso da palavra em inglês *ideas*. Optamos por traduzi-la por *representações*, em vez de *ideias*, sendo assim fieis à tradução da palavra alemã *Vorstellungen* feita por Marco Aurélio Werle, cujo sentido se tornou, ao que nos parece, mais usual em nossa língua. HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2001.

². **Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts**. Trad. T. M. Knox. Oxford; The Clarendon Press, 1975. p. 10.

⁶⁶. N.T.: De fato, a grafia em alemão seria *Vorlesungen über die Ästhetik*. Sendo que *Vorlesungen* pode ser traduzido por Preleções, Lições ou Cursos. No caso de nossa tradução para o português, os tradutores preferiram Cursos de Estética.

⁶⁷. N.T.: Refere-se a algo incidental, e.g.: um comentário passageiro, uma observação dispensável.

⁵. *Ibid.*, p.7.

sociedade – o sistema de significados e práticas que constituem a forma de vida em que seus membros vivem. Mas Hegel não estava falando de arte em termos de espírito objetivo quando propôs a Tese do Fim-da-Arte. “A necessidade universal para a arte (...) é a necessidade racional do homem para elevar o mundo interior e exterior dentro de sua consciência espiritual como um objeto no qual ele reconhece novamente a si próprio”⁶⁹. Essa é a “mais alta destinação da arte”, para a qual a Tese do Fim-da-Arte tem aplicação por si mesma. Assim, a verdade da tese estava de acordo com a arte, e até mesmo com a grande arte, que continua a ser feita. No epílogo de seus cursos, *Origens da Obra de Arte* (1935-1936), Martin Heidegger escreveu:

O julgamento que Hegel faz nestas declarações não pode ser evitado, salientando que, desde os cursos de Hegel (...) nós temos visto muitas novas obras de arte e movimentos artísticos surgirem. Hegel não quis negar essa possibilidade. A questão, no entanto, permanece: a arte é ainda um caminho essencial e necessário no qual a verdade que é decisiva para nossa existência histórica aconteça, ou a arte deixou de desempenhar esse papel?⁷⁰

Heidegger concluiu equivocadamente que, apesar de um século de revolução artística, ainda era muito cedo para dizer se a Tese do Fim-da-Arte era verdadeira. É um erro porque a tese não faz nenhuma previsão quanto ao futuro da arte. Não é tão essencialmente uma tese sobre a arte quanto uma tese sobre a nossa relação com ela. É uma tese sobre os seres humanos, cujo progresso do autoconhecimento significa que jamais poderemos nos relacionar novamente com a arte como nossos antepassados o fizeram, quando ela “proporcionou aquela satisfação das necessidades espirituais que as épocas e nações anteriores nela buscaram”⁷¹. Para nós, a arte é meramente um objeto de consideração intelectual – “não com o propósito de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte”⁷².

Com efeito, a preocupação estética com o gosto, como em Hume ou em Kant, testemunha precisamente o fato de que a mais antiga relação com a arte tem sido superada. “O gosto é dirigido apenas à superfície externa em que a sensibilidade atua”, escreveu ele [Hegel]. “O chamado ‘bom gosto’ se amedronta diante de todos os efeitos mais profundos da arte e silencia quando externalidades e contingências desaparecem”⁷³. A arte é agora um objeto de estudo e análise filosófica, mas já não

⁶⁹. *Ibid.* p. 31.

⁷⁰. HEIDEGGER, Martin. “The Origin of the Work of Art.” Trad. Albert Hofstadter. **Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger**. Ed. Albert Hofstadter and Richard Kuhns. New York; The Modern Library, 1964. p.700.

⁷¹. Hegel, *ibid.*, p. 10.

⁷². *Ibid.*, p 11.

⁷³. Hegel, *ibid.* p. 34.

satisfaz, por si só, as necessidades mais profundas do espírito. Nós superamos a arte, por assim dizer.

Se então viesse a existir novamente um momento em que a arte recuperasse o seu antigo propósito, não seria devido ao tipo de arte que viesse a surgir, mas porque nós mesmos teríamos regressado a uma condição anterior. Se isso viesse a acontecer, não seríamos capazes de falar da arte em termos de “uma forma essencial e necessária na qual a verdade é decisiva para que nossa existência histórica aconteça”. O fim da arte é precisamente quando essa questão pode ser considerada. No momento em que ela é considerada, a resposta é clara. Quando a arte realmente expressa o tipo de verdade em questão, ninguém, no espírito da crítica cultural ou artística, pode se perguntar se ela o faz. Não podemos desfazer a história da mente, que nos tem trazido para a nossa situação atual.

Eu uso a palavra *Mente* [*mind*] onde Hegel empregou a palavra *Espírito*, ou *Geist*. “Espírito” [*spirit*] não é uma palavra para a qual o espírito⁷⁴ da língua inglesa seja especialmente acolhedor, posto corrompida como a palavra foi pelas preocupações ocultistas e metafísicas *New Age*⁷⁵. De modo geral, a atividade que define o Espírito é o pensamento. Nisso, Hegel estava muito próximo de Descartes, que tentou provar que ele era, essencial e necessariamente, um ser pensante – um *ens cogitans*. Hegel difere de seus predecessores no fato de que ele concebeu o pensamento como tendo uma história. As várias fases históricas da arte são as fases do pensamento expresso como arte. A arte é “nascida e renascida do espírito”⁷⁶, ele escreveu: *Aus dem Geiste geborene und wiedergeborene*⁷⁷. Por isso a arte é, ao fim e ao cabo, um produto do pensamento, embora limitada pelo fato de que deva expressar seus pensamentos por meios sensíveis. A Tese do Fim-da-Arte proclama a nossa libertação de ter que encontrar equivalentes sensíveis para o conteúdo do pensamento. O pensamento se elevou acima e além do que a arte é capaz de realizar. A arte pertence a um modo de pensar menos evoluído do que a mente é capaz, não só de forma ideal, mas de fato – e encontramos essa mais alta capacidade somente na filosofia.

Hegel distingue três modos de pensamento, o que ele chama de *espírito subjetivo, objetivo e absoluto*. O espírito subjetivo corresponde ao *cogito* de Descartes –

⁷⁴. N.T.: Danto faz um jogo de palavras com o termo *espírito*, que nos esforçamos para manter na tradução, embora aqui não conserve a mesma força e a riqueza do original.

⁷⁵. N.T.: Preferimos manter “New Age” do original a traduzir para o nosso “Nova Era”, por ser aquela uma expressão consagrada em nossa língua.

⁷⁶. *Ibid.*, p. 2

⁷⁷. N.T.: Do alemão: nascida e renascida do espírito.

as operações cognitivas da mente. O espírito *objetivo*, pelo contrário, é pensamento *objetivado*, como o é, por exemplo, nas obras de arte, ou em nossas instituições políticas, códigos morais, ou formas de vida familiar. É a partir da perspectiva do espírito objetivo que qualquer teoria institucional da arte é plausível. A mente subjetiva do artista é limitada pelas estruturas objetivas do mundo da arte. A arte se torna uma questão de Espírito Absoluto quando, não importando qualquer outro papel que possa desempenhar, oferece, como a religião e a filosofia, “um meio de trazer às nossas mentes e expressar o *Divino*, os interesses mais profundos da humanidade e as mais abrangentes verdades do espírito”⁷⁸. É como um momento superado do Espírito Absoluto que a arte chega a um fim. A arte, sem dúvida, “a tudo perpassa com o suas formas agradáveis, desde a pintura de guerra dos selvagens ao esplendor dos templos com todas as suas riquezas ornamentais”⁷⁹. Mas, dificultada por sua dependência dos meios sensoriais, a arte é incapaz de mostrar o espírito a si mesmo como espírito. A Religião claramente falhou em indicar esta limitação, uma vez que adotou a arte como uma maneira de dar imagens vívidas e gráficas às suas ideias:

O advento da arte, em uma religião ainda limitada à externalidade sensível, mostra que tal religião está em colapso. Ao mesmo tempo em que parece dar a religião glorificação suprema, expressão e brilho, ela ergue a religião sobre sua limitação (...) A bela arte, por seu turno, tem assim realizado a mesma função que a filosofia: ela tem libertado o espírito de seu cativeiro⁸⁰.

Mas a *filosofia* tem elevado o pensamento além da insuperável limitação da arte. “A arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que as eras e nações anteriores nela buscaram, e encontraram nela somente uma satisfação que, pelo menos por parte da religião, estava mais intimamente ligada à arte”⁸¹. Ora, “Os belos dias da arte grega, bem como a idade de ouro da Baixa Idade Média, já se foram”⁸².

O espírito do nosso mundo atual, ou mais particularmente da nossa religião e o desenvolvimento de nossa razão, aparece como além do estágio em que a arte é o modo supremo do nosso conhecimento do Absoluto. A natureza peculiar da produção artística e das obras de arte já não satisfaz a nossa maior necessidade. Temos ido além da veneração das obras de arte como divinas, e de sua adoração. A impressão que elas trazem é de um tipo mais reflexivo, e o que despertam em nós precisa de um critério mais elevado e um exame

⁷⁸. *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹. *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰. **Hegel's Philosophy of Mind**. Part Three of the Encyclopedia of Philosophical Science. Ed. J.N. Findlay. Trad. TK. 296-297.

⁸¹. Hegel's Aesthetics, 10.

⁸². *Ibid.*

diferente. O pensamento e a reflexão têm estendido suas asas acima⁸³ das artes plásticas⁸⁴.

Deve ficar claro a partir destas despreziosas linhas, que a Tese do Fim-da-Arte é sistematicamente conectada com todo o pensamento de Hegel, e tanto mais vagamente conectada à história atual da arte do que poderia ter sido evidente aos seus críticos. Ele viu a Arte como, por assim dizer, um palco de ensaio na epopeia do autoconhecimento. Tendo oferecido aquele transitório, embora valioso, serviço, a arte pode agora retornar ao entretenimento e à ornamentação tão importantes no realce da vida humana. A Tese do Fim-da-Arte é a ideia que define a filosofia da arte de Hegel, e sua filosofia da arte é o coração de todo o seu sistema filosófico.

Ele não poderia ter baseado sua filosofia da arte em um estudo empírico das práticas artísticas, como um historiador da arte ou um psicólogo da arte. Estes estudos empíricos não oferecem indícios da arte como uma fase do Espírito Absoluto. Existem diferenças mais profundas, ademais, entre a Tese do Fim-da-Arte em Hegel, e suas várias formulações no final do século vinte⁸⁵, em que ela realmente servirá como um julgamento sumário da atual condição da arte. Ela não é, em geral, enunciada hoje como corolário para um grande sistema filosófico como o de Hegel, que traz a totalidade do espírito para um todo formidável. A filosofia no final do século vinte dificilmente seria considerada como fomentadora “daquela satisfação das necessidades que as nações anteriores procuraram na arte”. O seu papel no pensamento humano é um ponto de interrogação, e sua recente história uma angustiosa autocrítica. Mais do que isso, o contexto intelectual no qual o fim da arte é atualmente abordado é muito diferente daquele contra o qual a tese de Hegel deve ser visualizada.

Como se pôde perceber a partir da constante exaltação de Hegel acerca da superioridade da filosofia sobre a arte, seu sistema estético tinha um ponto polêmico. Para ter uma noção mais clara disso, voltemo-nos para a última seção da Primeira parte

⁸³. N.T.: A tradução inglesa “*have spread their wings above*” que Danto utilizou, é um tanto quanto imagética nessa passagem, mas não deixa de ser fiel a língua nativa de Hegel. No original em alemão Hegel utiliza simplesmente o verbo *überflügeln* que poderia ser traduzido sem muitas perdas por *ultrapassar*. HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. In **Werke** [in 20 Bänden] (Bd. 13). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. p.24.

⁸⁴. *Ibid.*

⁸⁵. BELTING, Hans. **The End of Art History?** Chicago; University of Chicago Press, 1997. DANTO, Arthur C. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. Princeton; Princeton University Press, 1997.

dos Cursos de Estética – “O Fim da Forma Romântica da Arte”, na qual o termo *Romântico* assume um duplo significado. Trata-se de um dos grandes estágios pelos quais a arte passou, culminando talvez na Renascença. É “romântico” no sentido de um dos sinônimos para certas narrativas – “romances”. Mas também se refere a um conjunto de atitudes filosóficas que definiu a poesia romântica alemã e inflamou poetas alemães⁸⁶. O Romantismo considerou que a arte é *superior* à filosofia. A Tese do Fim da Arte traduz, nesse sentido, o fim do Romantismo. E assim o é porque tal afirmação, sustentada pelo Romantismo no tocante à mencionada superioridade, consistia no fato de que, ao contrário da mera filosofia, a arte apresenta as suas ideias de forma sensível. Essa foi a posição determinante do Romantismo alemão, que exaltou a arte e os artistas nos mais amplos modos da vida. “Sustentou-se que a verdadeira religião, a verdade, e o Absoluto deveriam ser encontrados na arte e que a arte se erguia acima da filosofia porque não era abstrata, mas continha a Ideia tal qual encontrada no mundo real e a apresentou aí para concreta contemplação e sentimento”⁸⁷. Qualquer um dos críticos de Hegel em 1828 teria percebido, nestas palavras, um pensamento característico de Friedrich Schelling, no qual ele faz uma comparação indevida entre filosofia e arte.

A filosofia *enquanto* filosofia nunca pode ser universalmente válida. A objetividade absoluta é dada tão somente à arte. Se a arte é desprovida de objetividade, pode-se dizer, ela deixa de ser o que é para se tornar filosofia; dê objetividade à filosofia e ela se torna arte. A filosofia certamente alcança o mais alto nível, mas ela traz apenas, por assim dizer, um fragmento do homem para este ponto. A arte traz o *homem integral*, como ele é, a esse ponto, ou seja, ao mais elevado dos conhecimentos, e nisso está baseada a eterna singularidade e o milagre da arte⁸⁸.

Algo desse tipo, segundo Hegel, pode muito bem ter sido verdadeiro em determinados estágios da história do Espírito. Na verdade, o que Schelling poderia ter descrito seria precisamente a arte “em sua mais alta destinação”. Mas no presente momento da arte – o momento de Hegel –, a relação entre filosofia e arte é exatamente oposta à visão de Schelling.

Cada um dos três estágios da arte de Hegel – simbólico, clássico, e romântico – envolvem diferentes tipos de relação entre o veículo da arte e seu significado. É simbólico quando existe, entre os dois, apenas uma “afinidade”. É clássico quando há, por outro lado, uma identidade. É romântico quando alguma referência aos estados espirituais é a melhor explicação do porquê a arte parece como parece. O fim da arte

⁸⁶. N.T.: Preferimos manter a repetição deste termo conforme o original.

⁸⁷. *Ibid.*, 628-629.

⁸⁸. SCHELLING, Friedrich. “System of Transcendental Idealism”. *Philosophies of Art and Beauty*. 374-375.

significa a libertação do artista de qualquer desses conjuntos de restrições. “A subordinação a uma determinada matéria e um modo de representação (...) são hoje para os artistas algo do passado, e a arte tem se tornado, portanto, um instrumento livre que o artista pode manejar (...) em relação a qualquer material”⁸⁹.

É surpreendente que Hegel pudesse ver o fim da arte em que vigora um total pluralismo, embora ele não pudesse ter previsto o tipo de pluralismo que define o mundo da arte hoje. “Hoje”, escreve ele, “não há nenhum material que está em si e por si acima dessa relatividade”. Qualquer material, em qualquer forma, pode ser arte “somente se ele não contradiz a lei formal de ser simplesmente belo e capaz de tratamento artístico”⁹⁰. Poderia surpreender Hegel o fato de que a beleza não é mais considerada como uma “lei formal da arte”. Mas, por outro lado, o profundo pluralismo da arte já era algo que ele havia compreendido. “Toda forma e cada material está agora a serviço e comando do artista cujo talento e gênio estão explicitamente livres da limitação anterior, de uma forma específica de arte”⁹¹. O artista, parafraseando um formidável pensamento de Marx e de Engels, pode fazer arte simbólica, pela manhã, arte clássica ao meio-dia, arte romântica à tarde – e filosofia da arte à noite. Toda a lógica interna da história da arte culmina em absoluta liberdade artística.

Mas na filosofia de Hegel os artistas já não são mais os grandes heróis culturais assim definidos pelo próprio Romantismo. O seu tempo de heroísmo está irrevogavelmente superado. Assim, o fim da arte deve ser compreendido em termos de dois sistemas opostos do pensamento alemão no início do século dezenove, cada um dos quais tratam de maneiras diversas a arte e o intelecto, e o papel de cada um em termos de compreensão humana. Hegel está anunciando uma nova era da razão, em que o pensamento é a substância do espírito.

O único pensamento que a filosofia traz para o tratamento da história é o simples conceito de *Razão*: que a Razão é a lei do mundo e que, de tal modo, na história do mundo, as coisas acontecem de forma racional⁹².

Historicamente, no entanto, a concepção Romântica da arte e do gênio artístico se mostrou irresistível, muito depois da Filosofia da arte de Hegel perder o vigor em um tema empoeirado para os historiadores da filosofia. A visão Romântica da arte floresceu

⁸⁹. *Ibid.*, 605.

⁹⁰. *Ibid.*

⁹¹. *Ibid.*, 606.

⁹². HEGEL. **Reason in History**: A General Introduction to the Philosophy of History. Trad. Robert S. Hartman. New York; Liberal Arts Press, 1953. p.11.

em Wagner e em Nietzsche, nos Futuristas e nos Expressionistas Abstratos. Ela continuou a exercer uma poderosa atração em Adorno e na Escola de Frankfurt. Somente mais tarde no século vinte, por meio da realização, na prática artística, da liberdade que Hegel previu, é que sua filosofia da arte mais uma vez aparece no centro da discussão estética.

DANTO, Arthur C. "Hegel's End-of-Art Thesis," in **A new history of German literature**, David W. Wellbery, Editor-in-Chief, Judith Ryan, General Editor, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, Copyright © 2004 by the President and Fellows of Harvard College, pp. 535-40.