



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

**WITTGENSTEIN E DANTO:
DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS SOBRE O TEMA DA ARTE**

Londrina
2023

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

**WITTGENSTEIN E DANTO:
DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS SOBRE O TEMA DA ARTE**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPPG
CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – CLCH
SECRETARIA DE PÓS-GRADUAÇÃO – CLCH
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA – DEP. FIL



PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA UEL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: FILOSOFIA
LINHA DE PESQUISA: CONHECIMENTO E SUBJETIVIDADE

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de doutor.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Donat.

Londrina
2023

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

**WITTGENSTEIN E DANTO:
DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS SOBRE O TEMA DA ARTE**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de doutor.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Donat.

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Marco Aurélio Gobatto da Silva.

Wittgenstein e Danto : divergências e confluências sobre o tema da arte / Marco Aurélio Gobatto da Silva Silva. - Londrina, 2023.
265 f. : il.

Orientador: Mirian Donat.

Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2023.
Inclui bibliografia.

1. Arte - Tese. 2. Filosofia - Tese. 3. Wittgenstein - Tese. 4. Danto - Tese. I. Donat, Mirian. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU 1

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

**WITTGENSTEIN E DANTO:
DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS SOBRE O TEMA DA ARTE**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial de avaliação para a obtenção do título de doutor.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Donat
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Anderson Bogéa da Silva
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Prof. Dr. Bortolo Valle
Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC-PR

Prof. Dr. Eder Soares Santos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. José Fernandes Weber
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 10 de março de 2023.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Aline Aparecida Bittencourt da Silva e à minha filha Anita Bittencourt da Silva, pelo amor e paciência durante todos esses anos.

À minha mãe, Josefina Aparecida Gobatto da Silva (*in memoriam*), pela educação que me permitiu chegar onde cheguei.

À minha tia Andrea Gobatto (Mãe Preta), por ter me dito na infância que, um dia, eu seria doutor.

À minha orientadora (e amiga), Mirian Donat, pela dedicação em seus ensinamentos e pela parceria de anos.

Aos integrantes do grupo de pesquisa em Wittgenstein da Universidade Estadual de Londrina, pelos debates e pelas aprendizagens compartilhadas.

Aos docentes do programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, por tanto terem acrescentado em minha formação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudo durante o período de meu doutoramento.

A obra de arte obriga-nos - por assim dizer - a vê-la da perspectiva correta; mas na ausência da arte, o objeto é apenas um fragmento da natureza, como outro qualquer [...].

(Ludwig Wittgenstein)

Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte

(Arthur Danto)

O “ver como...” não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver.

(Ludwig Wittgenstein)

A diferença entre obras de arte e meros objetos é decisiva, mas não reside em algo que o olho possa ver.

(Arthur Danto)

SILVA, Marco Aurélio Gobatto da. **Wittgenstein e Danto: divergências e confluências sobre o tema da arte.** 2021. 264 f. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina, 2023.

RESUMO

A presente tese aborda as filosofias de Ludwig Wittgenstein e Arthur Danto com foco no tema da arte. Discorre sobre a influência de Wittgenstein no âmbito da filosofia analítica da arte, principalmente em sua vertente antiessencialista. Nesse sentido, a tese apresenta as reflexões dos autores Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick destacando o posicionamento comum entre eles sobre a impossibilidade de se definir o conceito arte mediante propriedades necessárias e suficientes. A filosofia da arte de Danto é discutida aqui inicialmente em seu aspecto de oposição ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana. O escopo é apresentar o essencialismo dantiano e como ele buscou responder tanto os problemas que a própria produção artística contemporânea teria lançado no terreno teórico/filosófico quanto a influência de Wittgenstein na filosofia analítica da arte. Para Danto, o pensamento de Wittgenstein não era capaz de justificar uma resposta convincente sobre as razões pelas quais dois objetos aparentemente idênticos seriam ontologicamente distintos. Por outro lado, a tese pretende mostrar que se numa ontologia da arte a filosofia dantiana é demasiadamente contrária à de Wittgenstein, no caso de se considerar uma epistemologia da arte as duas perspectivas se aproximam de forma significativa. Ver algo transfigurado em arte - tal como defende Danto - apresenta paralelos com a noção wittgensteiniana de ver-como. Logo, defende-se aqui a existência de um diálogo entre as filosofias de Wittgenstein e Danto que transborda a discussão acerca da definição do conceito arte.

Palavras-chave: arte; antiessencialismo; essencialismo; epistemologia da arte; Wittgenstein; Danto.

SILVA, Marco Aurélio Gobatto da. **Wittgenstein and Danto: divergences and confluences on the theme of art.** 2021. 264 p. Thesis submitted to the Postgraduate Program in Philosophy at the State University of Londrina (UEL). Londrina, 2023.

ABSTRACT

This thesis approaches the philosophies of Ludwig Wittgenstein and Arthur Danto with a focus on the theme of art. It discusses Wittgenstein's influence on the analytical philosophy of art, mainly in its anti-essentialist aspect. In this sense, the thesis presents the reflections of authors Paul Ziff, Morris Weitz and William Kennick highlighting their common position on the impossibility of defining the concept of art through necessary and sufficient properties. Danto's philosophy of art is discussed here initially in its opposition to Wittgensteinian anti-essentialism. The scope is to present Dantian essentialism and how it sought to answer both the problems that contemporary artistic production itself would have raised in the theoretical/philosophical terrain and the influence of Wittgenstein on the analytical philosophy of art. For Danto, Wittgenstein's thought was not able to justify a convincing answer as to why two apparently identical objects would be ontologically distinct. On the other hand, the thesis intends to show that if in an ontology of art the Dantian philosophy is too contrary to that of Wittgenstein, in the case of considering an epistemology of art, the two perspectives are significantly closer. Seeing something transfigured into art – as defended by Danto – presents parallels with the Wittgensteinian notion of seeing-as. Therefore, it is defended here the existence of a dialogue between the philosophies of Wittgenstein and Danto that overflows the discussion about the definition of the concept of art.

Keywords: art; anti-essentialism; essentialism; epistemology of art; Wittgenstein; Danto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Nicolas Poussin, O Rapto das Sabinas, 1634-1635.....	37
Figura 2 – Vaso grego, Aquiles e Ajax Jogando Damas	43
Figura 3 – Marcel Duchamp, A Fonte, 1917	107
Figura 4 – Andy Warhol, Brillo Box, 1964	114
Figura 5 – Erle Loran, Diagrama da obra de Cézanne Retrato de Madame Cézanne	123
Figura 6 – Paul Cézanne, Retrato de Madame Cézanne.....	124
Figura 7 – Roy Lichtenstein, Retrato de Madame Cézanne	123
Figura 8 – Robert Rauschenberg, Bed, 1955.....	155
Figura 9 – Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble, 1963	155
Figura 10 – Obras hipotéticas representando as 1º e 3º leis de Newton	157
Figura 11 – Figura Híbrida do Pato-Coelho	161
Figura 12 – Retângulo em Perspectiva	172
Figura 13 – Conjunto de Oito Quadrados Vermelhos	175
Figura 14 – Mark Tansey, A Prova do Olho inocente, 1981	177
Figura 15 – Cópia de tela perdida de Pieter Bruegel, Paisagem com Queda de Ícaro	184
Figura 16 – Duo Goldschmied and Chiari, Onde Vamos Dançar Esta Noite?, 2015.....	194
Figura 17 – Pablo Picasso, Guernica, 1937	204
Figura 18 – Andy Warhol, Garrafas de Ketchup Heinz	225
Figura 19 – Andy Warhol, Latas de Sopa Campbell.....	225
Figura 20 – Marina Abramovic, The House with the Ocean View, 2002.....	238
Figura 21 – Exposição de Arte Degenerada, Munique, 1937.....	242

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – ANTIESSENCIALISMO: UM LEGADO DE WITTGENSTEIN À FILOSOFIA ANALÍTICA DA ARTE	19
1.1 Acepções da estética em Wittgenstein: a arte na perspectiva do místico e alguns desdobramentos pragmáticos.....	19
1.2 Paul Ziff e a noção relativa ao <i>caso bem explícito</i> como possibilidade para se compreender o que é uma obra de arte	31
1.3 Morris Weitz e seu pensamento sobre teoria estética	48
1.4 William Kennick e sua resposta wittgensteiniana aos erros da estética tradicional	58
CAPÍTULO 2 – O ESSENCIALISMO DANTIANO COMO ALTERNATIVA AO ANTIESSENCIALISMO DE ORIENTAÇÃO WITTGENSTEINIANA.....	73
2.1 A filosofia nas concepções de Wittgenstein e Arthur Danto	73
2.2 Maurice Mandelbaum e a crítica ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana	88
2.3 O projeto definicional de Danto e seu conceito de <i>mundo da arte</i>	101
2.4 A transfiguração do banal: essencialismo e ontologia na filosofia da arte de Danto.....	116
2.5 A tese dantiana sobre o fim da arte.....	133
CAPÍTULO 3 – VER ALGO COMO OBRA DE ARTE: SIMILITUDES ENTRE WITTGENSTEIN E DANTO	151
3.1 A figura do Testadura em Danto e a noção wittgensteiniana de <i>cegueira para aspecto</i>	151
3.2 Ver-come e ver algo como arte: Wittgenstein e Danto sobre reconhecer, identificar e interpretar obras de arte	167
3.3 Significado como uso; “é” da identificação artística e significado incorporado: possibilidade de se ensinar arte (indiscernível) mediante exemplo.....	183

3.4	Arte como sonho acordado; discurso das razões e o argumento da linguagem privada: o caráter intersubjetivo da arte nas filosofias de Danto e Wittgenstein.....	200
3.5	A noção <i>formas de vida</i> e o pluralismo na história da arte de Danto	217
3.6	Recredenciamento da arte ou o que ela pode fazer.....	229
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	257

INTRODUÇÃO

A filosofia da arte que Arthur C. Danto desenvolveu é fruto de sua tentativa em responder os desafios que a produção artística contemporânea lançou no terreno teórico/filosófico. Pois o problema colocado dizia respeito ao modo de justificar como um objeto comum pode ser elevado à categoria de arte ao passo em que, no contexto normal do cotidiano, outro exemplar idêntico a este mesmo objeto não o é. Danto acredita que esse problema é filosófico e exige resposta precisa acerca da natureza da arte. Assim sendo, o pensamento de Danto se apresenta como alternativa ao antiessencialismo oriundo de Wittgenstein o qual concebe que muitos conceitos não são passíveis de uma definição essencialista e são esclarecidos mediante *semelhança de família*.

É sabido que a perspectiva antiessencialista foi um dos legados que Wittgenstein deixou para a filosofia da arte. Todavia, do ponto de vista dantiano, apesar de dois objetos idênticos partilharem todos os traços de semelhança, ainda assim um deles pode ser apresentado como arte enquanto o outro permanecer reduzido a sua condição de mera coisa. O que explica a diferença, argumenta Danto, não pode ser qualquer traço de familiaridade simplesmente porque os dois objetos são idênticos. Em resumo, Danto avança uma ontologia logrando definir essencialmente o conceito *arte*. Nesse sentido, suas reflexões filosóficas antagonizam com as de Wittgenstein e seus seguidores que defendem a tese segundo a qual o conceito *arte* não pode ter sua essência definida em termos de propriedades necessárias e suficientes.

Todavia, embora estejam em lados opostos do debate sobre a arte (especificamente no tocante a recusa de uma ontologia da arte por parte de Wittgenstein e da retomada do projeto essencialista de Danto), a presente tese defende que há aproximações significativas entre esses dois filósofos. Logo, entende-se aqui que se na questão da ontologia da arte Danto se mostra contrário à Wittgenstein, numa epistemologia da arte o primeiro parece fundamentar seu pensamento tendo o segundo como influência. Afinal, a argumentação dantiana de que ver algo como obra de arte é algo que o olho não pode captar parece fazer referência a distinção entre *ver* e *ver-como* que a filosofia de Wittgenstein destacou.

A tese encontra-se estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado *Antiessencialismo: um legado de Wittgenstein à filosofia analítica da arte*, versa, por assim dizer, a respeito da desontologização do conceito *arte* que a filosofia

wittgensteiniana enseja. Essa mesma desontologização tem como base uma concepção epistemológica, já que se fundamenta na ideia de que ser capaz de usar o conceito *arte* nas ocasiões adequadas significa saber o que é uma obra de arte. O tópico 1.1 *Acepções da estética em Wittgenstein: a arte na perspectiva do místico e alguns desdobramentos pragmáticos* introduz os temas da estética e da arte tal como eles se desenvolvem nas chamadas “primeira” e “segunda” filosofias de Wittgenstein. Nele é abordado a distinção entre estética (conjunto amplo de atitudes, relações com o mundo, com a vida e experiências que incluem as artes) e a arte (campo específico das obras enquanto objetos e manifestações artísticas¹). De acordo com a fase inicial de Wittgenstein, a experiência estética atua de forma qualitativa sobre o sujeito, propondo mudanças em seu olhar e agir no mundo. No âmbito místico da fase inicial de Wittgenstein, a estética diz respeito àquilo que é mais elevado e que permite a criação de sentido para a vida. Portanto, pode-se compreender que a experiência estética não é exclusividade do contato com obras de arte; embora estas sejam, numa concepção wittgensteiniana, dependentes de um olhar estético. E no tópico em questão, o que se destaca sobre estética na fase madura de Wittgenstein é a abordagem, por assim dizer, mais pragmática. Ou seja, nele se enfatiza a mudança na concepção de linguagem operada pelo filósofo austríaco e sua tese de que termos como “arte” e “belo” estão sujeitos a uma série de significados a depender do contexto no qual são usados. A despsicologização da experiência estética também é citada aqui, bem como a argumentação de que as justificativas dadas na relação com obras de arte não se situam nos domínios causais, mas, sim, na esfera das razões.

Embora o tema da estética na fase inicial de Wittgenstein permita compreender, por exemplo, o valor e o papel que a arte desempenha na vida, é seu pensamento posterior que serviu de base para a argumentação antiessencialista. A primeira geração de filósofos analíticos não focou atenção na perspectiva mística expressa no *Tractatus Logico-Philosophicus*. O tópico 1.2, nomeado *Paul Ziff e a noção relativa ao caso bem explícito como possibilidade para se compreender o que é uma obra de arte*, indica como o método filosófico de Wittgenstein – apesar de não ter sido citado explicitamente – orienta a tese de Ziff sobre a arte. Sua concepção de *descrição de uma definição em termos de critérios sobrepostos* espelha a noção wittgensteiniana de *semelhança de família*. Ziff herda do pensador austríaco tanto a ideia de que a filosofia não oferece teoria definitiva sobre o

¹ Entende-se aqui por manifestações artísticas as linguagens do teatro, dança, música e suas interações em *performances*, por exemplo.

que é arte quanto a convicção de que a tarefa filosófica é identificar e superar seus próprios problemas. Contra a suposição de que tudo o que é classificado como arte deve possuir em comum algum elemento essencial, Ziff interpõe seu conceito de *caso bem explícito*. Por meio dele, Ziff entende que é possível ensinar o significado da expressão “obra de arte” utilizando exemplos paradigmáticos. Há uma concepção epistemológica na abordagem de Ziff, uma vez que ele se ocupa da temática de como a expressão em questão é ensinada, usada e significada na linguagem.

O tópico 1.3 - *Morris Weitz e seu pensamento sobre teoria estética* - expõe como Weitz se pauta na noção de *semelhança de família* para refutar a possibilidade de uma definição precisa do conceito *arte*. É tendo como arcabouço o pensamento de Wittgenstein que Weitz arquiteta seu antiessencialismo. Para Weitz, o conceito não pode ser fechado unilateralmente sem, com isso, contradizer sua lógica interna de abertura e constante transformação. O caráter wittgensteiniano do filósofo citado se revela, por exemplo, na medida em que sua atenção não está voltada para a busca da natureza da arte, mas, sim, para a compreensão de como o conceito é usado. Weitz identifica ao menos dois principais usos, a saber: um uso descritivo (que é requerido para classificar algo como arte) e outro avaliativo (no qual o que está em jogo são os julgamentos acerca de quais obras são boas, belas ou não). A contribuição de Weitz para com a filosofia analítica da arte se encontra, dentre outras, em destacar que muitas teorias fundamentam suas teses sobre a natureza da arte confundindo esses dois usos, ou seja, se pautam no uso elogioso de certas propriedades para sustentarem uma ontologia. No entanto, Weitz não invalida totalmente as teorias estéticas; apenas concebe que elas não realizam o pretendido: definir essencialmente a arte.

Encerrando o primeiro capítulo, o tópico 1.4 *William Kennick e sua resposta wittgensteiniana aos erros da estética tradicional* traz a discussão de Kennick sobre os erros cometidos por alguns estetas. Conforme Kennick, na base da estética tradicional figuram dois erros principais: 1º, que todas as obras de arte partilham em comum um traço essencial e, 2º, que a crítica de arte só pode afirmar categoricamente a excelência de uma obra se for realizada mediante o estabelecimento de critérios universalmente válidos. Na concepção de Kennick, os estetas fazem mau uso da linguagem ao conjecturar que a natureza da arte pode ser objetivamente estabelecida tal como, por exemplo, a propriedade de um elemento químico. Na base desses dois erros, diz Kennick, está a falta de uma compreensão profunda da gramática. Kennick utiliza a segunda filosofia de

Wittgenstein para questionar a validade das teorias estéticas tradicionais. Há objetos que podem ser precisamente definidos em termos de uma essência compartilhada, ao passo em que outros não; como seria o caso das obras de arte.

O segundo capítulo da tese - nomeado *O essencialismo dantiano como alternativa ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana* - é dedicado a apresentar a filosofia da arte de Danto (e os principais conceitos que a sustentam), bem como o que a torna tão diferente da perspectiva de Wittgenstein. O projeto essencialista de Danto é fruto de um entendimento da tarefa da filosofia que, em geral, é oposta ao que Wittgenstein entendia ser o objetivo da atividade filosófica. Sendo assim, o capítulo é aberto com o tópico 2.1 *A filosofia nas concepções de Wittgenstein e Arthur Danto*. Diferentemente de Wittgenstein, Danto pratica uma filosofia sistemática. Para ele, a filosofia tem algo para dizer por direito próprio. Já Wittgenstein defendeu como ninguém a concepção de que não há problemas verdadeiramente filosóficos e que a tarefa do filósofo deveria ser mostrar a origem da confusão linguística nos quais os supostos problemas se sustentam. Na perspectiva dantiana, a filosofia possui um conjunto fechado de temas (dentre eles a arte). Por outro lado, Danto partilha com Wittgenstein a convicção de que a filosofia não se assemelha às ciências empíricas. Todavia, essa convicção partilhada não é suficiente a ponto de fazer Danto negar verdades essenciais no plano da filosofia. Conforme Danto, um problema eminentemente filosófico desponta toda vez que duas entidades aparentemente idênticas são ontologicamente distintas. É o caso dos indiscerníveis na arte, ou seja, um par de objetos idênticos onde apenas um é uma obra de arte. Danto entende que a filosofia estaria habilitada para determinar a diferença – ontológica - desses dois objetos.

Mas antes de especificar a filosofia da arte de Danto, o tópico 2.2 *Maurice Mandelbaum e a crítica ao essencialismo de orientação wittgensteiniana*, como o próprio título indica, discorre sobre a crítica de Mandelbaum ao antiessencialismo. Embora não tenha avançado uma definição essencialista como Danto o fez, Mandelbaum enfrentou diretamente os filósofos Ziff, Weitz e Kennick. Apoiado em sua interpretação da famosa passagem de Wittgenstein onde o filósofo afirma “Não pense, veja!” como se referindo a qualquer propriedade objetivamente perceptível, Mandelbaum sustenta que uma definição de arte poderia ser construída com base em propriedades relacionais não exibidas. Nesse sentido, a falta de uma propriedade comum visível não seria impedimento para o estabelecimento da condição essencial da arte. Logo, ao criticar a noção de

semelhança de família, Mandelbaum questionou abertamente o antiessencialismo wittgensteiniano; sendo um dos responsáveis por colocar em pauta novamente a discussão sobre a natureza geral da arte. O tópico procura mostrar como, na visão de Mandelbaum, Wittgenstein teria se equivocado ao não perceber que a expressão “semelhança de família” pode ser empregada tanto em sentido metafórico quanto em sentido literal. Em sua leitura crítica de Wittgenstein (e dos antiessencialistas por ele influenciados), Mandelbaum entende que, a despeito de toda e qualquer semelhança ou diferença manifesta, um membro deve possuir o vínculo biológico (não manifesto a nível perceptível) como característica para ser enquadrado numa família. Em resumo, o projeto definicional precisaria ser recolocado na arena do debate porque os antiessencialistas - alega Mandelbaum - basearam suas argumentações tendo como parâmetro propriedades exclusivamente aparentes das obras de arte e ignoraram a possibilidade de a essência do conceito em questão ser instituída mediante atributos relacionais.

Adentrando especificamente na filosofia da arte dantiana, o tópico 2.3 *O projeto definicional de Danto e seu conceito de mundo da arte* busca mostrar que, desde seu primeiro artigo sobre o tema da arte, Danto já traça suas linhas gerais de ataque ao antiessencialismo wittgensteiniano. Antes mesmo de Mandelbaum, Danto advertiu que a filosofia de Wittgenstein teria gerado o pressuposto inapropriado de que uma teoria generalista era impossível em razão da inexistência de um elemento essencial (sensível) presente em tudo aquilo que recai sobre o conceito *arte*. Com a introdução de objetos banais na produção artística, o reconhecimento das obras de arte passa a independe da experiência indutiva. É desde o ano de 1964 que Danto vem advogando que é tão equivocado concluir que a essência da arte possa ser estabelecida mediante propriedades perceptíveis quanto negar – por esse mesmo argumento – a possibilidade da natureza da mesma ser estipulada. A contribuição inicial de Danto está em defender que obras de arte não podem ser definidas por meio de predicados simples que denotam propriedades estéticas. Logo, o tópico almeja esclarecer como Danto - na contramão de Wittgenstein – concebe que o problema da definição do conceito *arte* se torna uma questão indispensável nos anos 1960. Para ele, distinguir arte da não-arte só é possível através de uma teoria. Disso se segue que é com base numa teoria que a arte se justifica. Nesse sentido, o conceito dantiano de *mundo da arte* representa o conjunto de teorias a partir do qual algo é reconhecido como arte. Por conseguinte, o estatuto ontológico da arte é dependente das teorias. E na concepção de Danto, teria sido a extravagância do ambiente artístico

novaiorquino de 1960 a responsável por tornar evidente o quão condicionado a uma teoria um objeto está para ser visto como obra de arte.

O tópico 2.4 - *A transfiguração do banal: essencialismo e ontologia na filosofia da arte de Danto* - aprofunda o principal problema dantiano; a saber: o que distingue a arte da não-arte quando nada perceptível pode servir de fundamento para a distinção. Conforme a tese de Danto, uma obra de arte é oposta à realidade; diz algo sobre o mundo e, por isso, é ontologicamente distinta da realidade. Ou seja, no interior da reflexão dantiana, a obra de arte se caracteriza como objeto transfigurado. Este objeto, uma vez elevado à categoria de obra, incorpora seu significado. Por conseguinte, a tese de Danto assume que os predicados usados para se referir à obra não são os mesmos utilizados para se reportar ao mero objeto. Na ontologia da arte de Danto, uma obra de arte é: 1º, um objeto que possui conteúdo (incorpora seu significado); 2º, sobre o qual projeta algum ponto de vista; 3º possui uma elipse retórica; 4º essa elipse retórica engaja o público na participação de sua interpretação; 5º essa interpretação é historicamente situada. Em síntese, o artista detém a capacidade persuasiva de mostrar uma coisa como outra, ou melhor, possui a habilidade de transfigurar algo em obra de arte.

O segundo capítulo é concluído com o tópico 2.5 chamado *A tese dantiana sobre o fim da arte*. Nele é ressaltado que, juntamente com o projeto essencialista, a abordagem sobre filosofia da história da arte é mais um aspecto que separa Danto de Wittgenstein e de seus seguidores. O fim da arte em Danto não significa o término do fazer artístico; significa apenas que a arte produzida após 1960 não se encontra subordinada a uma narrativa hegemônica. Se tudo pode ser arte – conforme a tese dantiana - não há mais impedimentos históricos, ou seja, nada que seja apresentado como obra é estranho ao mundo da arte. E na medida em que a arte chega ao fim, Danto argumenta que é possível determinar a natureza da arte. Neste ponto é possível compreender como Danto é contrário ao antiessencialismo wittgensteiniano o qual sustenta que a definição precisa de arte é impossível porque, cedo ou tarde, surgiriam contraexemplos que invalidariam a definição estabelecida. Para Danto, a tese antiessencialista estaria presa ao modelo progressista da história da arte. Além do embate com a perspectiva wittgensteiniana, o tópico pretende mostrar como o essencialismo dantiano é dependente de um historicismo, haja vista que, no interior desse mesmo essencialismo, o problema da natureza ontológica da arte não esteve disponível antes do surgimento dos casos de indiscernibilidade na

produção artística. Não é por menos que, alega Danto, a filosofia da arte foi refém da história da arte.

O terceiro e último capítulo desta tese busca traçar paralelos entre Wittgenstein e Danto com o objetivo de apresentar uma leitura da obra dantiana na qual o pensamento do filósofo austríaco se faz presente no sentido de uma certa influência. O capítulo em questão – intitulado *Ver algo como arte: similitudes entre Wittgenstein e Danto* - versa, principalmente, sobre epistemologia da arte a partir das filosofias desses dois autores. O reconhecimento e identificação de algo como arte é um problema que permeia a reflexão de Danto. Saber se algo é arte é diferente de responder, em termos ontológicos, o que a arte é. Em Danto e em Wittgenstein, o reconhecimento e a identificação de algo como arte não é uma questão que se resume apenas à percepção enquanto simples estado de ver, por exemplo. Assim, o tópico 3.1 *A figura do Testadura em Danto e a noção wittgensteiniana de cegueira para aspecto* tem por objetivo aproximar a figura (imaginária) criada pelo filósofo estadunidense da discussão empreendida por Wittgenstein na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*. Na medida em que *Testadura* não compreende a transfiguração de um objeto banal em arte, o cego para aspecto é incapaz de distinguir a mudança de uma figura para outra (da figura lebre para a figura do pato, por exemplo). Defende-se aqui que a noção de *cegueira para aspecto* serve de subsídio para justificar uma afinidade entre Wittgenstein e Danto porque a referida noção ilustra a incapacidade de ordem epistemológica em ver algo como arte. O cego para aspecto e *Testadura* não dominam as técnicas necessárias para reagir a mudança de X para Y. *Testadura* e o cego para aspecto exemplificam a privação conceitual em reconhecer algo que a mera percepção não consegue.

Na sequência, o tópico 3.2 *Ver-como e ver algo como arte: Wittgenstein e Danto sobre reconhecer, identificar e interpretar obras de arte* visa argumentar que os casos de indiscernibilidade na arte não refutam – tal como Danto havia pensado - o pressuposto wittgensteiniano de que é um certo uso da expressão “obra de arte” que permite ver X como X obra de arte. Logo, o tópico defende que a recusa de Wittgenstein em relação a uma epistemologia exclusivamente fundada na pura percepção é um traço que o avizinha de Danto no que concerne ao reconhecimento, identificação e interpretação de obras de arte. Tal como defendido por Danto, também para Wittgenstein reagir ao significado de uma obra de arte não é reagir unicamente aos elementos perceptíveis do objeto feito obra de arte. Isso fica mais evidente quando se disserta acerca da distinção entre *ver* e *ver-*

como tal como realizada por Wittgenstein. A distinção gramatical entre *ver* e *ver-come* descreve o contraste entre duas diferentes espécies de perceber um objeto. Do ponto de vista de Wittgenstein, a relevância cognitiva do *ver-come* reside na afirmação de que ver algo transfigurado em arte é um comportamento aprendido e mediado pela linguagem. Nesse sentido, pode-se dizer que Wittgenstein compartilha com Danto a tese de que reconhecer e identificar obras de arte não se limita a uma competência puramente fisiológica.

No tópico 3.3 *Significado como uso, “é” da identificação artística e significado incorporado: possibilidade de se ensinar arte (indiscernível) mediante exemplo* discorre sobre a concepção wittgensteiniana de significado como uso. Aborda também o “é” da identificação artística que Danto menciona ser usado em afirmações relativas às obras de arte. A intenção é aproximar este uso do “é” da noção de significado como uso porque o próprio Danto alega ser aparentado a certo uso comum, como quando uma criança aponta para uma forma geométrica e diz que “é” ela mesma. Algo similar acontece quando se aponta para uma mancha de tinta na tela e se diz representar uma figura X. Apontar um objeto banal e afirmar que é uma obra de arte significa usar esse “é” da identificação (e o objeto em questão) no contexto do *mundo da arte*. Dominar esse “é” significa dominar um uso contextualizado. O tópico discute também a crítica de Danto ao antiessencialismo wittgensteiniano designando mostrar como essa crítica é problemática ao conceber, igualmente a Mandelbaum, que a noção de *semelhança de família* se refere às propriedades manifestas. Além do mais, o tópico pretende apresentar a possibilidade de se ensinar a expressão “obra de arte” através de exemplos mesmo para os casos de indiscernibilidade; o que vai na contramão daquilo que presume Danto. Isso se justifica porque, numa concepção wittgensteiniana, a experiência com a arte não é pautada exclusivamente nas propriedades manifestas, mas em experiências baseadas em conteúdos conceituais e propriedades relacionais.

O tópico 3.4 *Arte como sonho acordado; discurso das razões e o argumento da linguagem privada: o caráter intersubjetivo da arte nas filosofias de Danto e Wittgenstein*, como o título indica, destaca o aspecto intersubjetivo da arte no sentido de evidenciar que o significado de uma obra se encontra publicamente acessível. Por conseguinte, o tópico evoca a analogia dantiana de arte como sonho acordado em conexão com o argumento da linguagem privada de Wittgenstein. A pertinência dessa conexão está no fato dela servir como mais um elo de ligação entre Wittgenstein e Danto, haja

vista demonstrar que, para ambos, não se sabe menos sobre o significado de uma obra porque não se tem acesso privilegiado aos estados mentais do artista que a criou. Destarte, a posição dos dois filósofos sobre o tema contesta o chamado *solipsismo estético*. O tópico também trata do tema da distinção entre causa e razão empreendida por Wittgenstein (já discutido no primeiro capítulo da tese) e do discurso das razões que, segundo Danto, permeia o *mundo da arte*.

No tópico 3.5 *A noção de formas de vida e o pluralismo na história da arte de Danto* o objetivo é mostrar como a referida noção wittgensteiniana se encontra na filosofia da história da arte escrita por Danto. Além do mais, destaca uma afinidade entre o antiessencialismo wittgensteiniano e Danto no que tange ao pluralismo na arte. Conforme Danto, a arte produzida após o fim da imposição de uma narrativa histórica é elaborada com base na forma de vida. Para o filósofo estadunidense, não há mais imperativos históricos e estilísticos determinando a produção artística. Sendo assim, ao não se vincular mais a uma narrativa dominante, a arte se liga à uma forma de vida. O único impedimento seria expressar uma forma de vida passada (que não é mais vivida). Nesse sentido - e em tom bastante wittgensteiniano - Danto concebe que imaginar uma forma de arte é imaginar uma forma de vida na qual ela cumpre algum papel. A noção de *formas de vida* e o pluralismo que se depreende da perspectiva antiessencialista encontram espaço nas reflexões filosóficas de Danto.

Por fim, o terceiro capítulo da tese se encerra com o tópico 3.6 *Recredenciamento da arte ou o que ela pode fazer*. Nele, o tema do descredenciamento filosófico da arte - tal como Danto o entende - é trazido à tona. Danto defende a tese de que a filosofia nasce do conflito travado com a arte. No processo de descredenciamento, a filosofia nega à arte qualquer valor epistêmico. No embate com a arte, a filosofia teria ainda deixado entrever que a arte nada poderia fazer acontecer, ou seja, não seria capaz de efetivar qualquer transformação concreta no mundo. O tópico tem como escopo mostrar que a filosofia de Wittgenstein é significativamente menos negativista para com a arte ao não incorrer nessa postura descredenciadora.

CAPÍTULO 1: ANTIESSENCIALISMO: UM LEGADO DE WITTGENSTEIN À FILOSOFIA ANALÍTICA DA ARTE.

1.1 – Acepções da estética em Wittgenstein: a arte na perspectiva do místico e alguns desdobramentos pragmáticos.

O objetivo geral do capítulo que abre esta tese é apresentar três filósofos da arte influenciados pelo pensamento de Ludwig Wittgenstein e abordar, especificamente, os principais argumentos do antiessencialismo na compreensão do conceito *arte* por eles sustentados. Boa parte da teoria filosófica da arte defendida por Arthur C. Danto é dedicada a superar justamente esse antiessencialismo de orientação wittgensteiniana². Danto procurou estabelecer uma definição precisa para o conceito *arte* não apenas em razão dos desafios que a própria produção artística contemporânea impôs àqueles que buscavam compreendê-la, mas, também, o fez como alternativa ao antiessencialismo legado por Wittgenstein. Assim sendo, no intuito de discorrer sobre as divergências e as confluências que podem ser estabelecidas entre Wittgenstein e Danto a respeito do tema da arte, seria proveitoso antes averiguar o alcance que o pensador austríaco exerceu nas posições de Paul Ziff, Morris Weitz e William Kennick. Entretanto, vale destacar, é a concepção de linguagem desenvolvida por Wittgenstein após o *Tractatus Logico-Philosophicus* - e alguns conceitos que sustentam as *Investigações Filosóficas* – que se encontra na base dos esforços intelectuais desses autores. As noções de *jogos de linguagem, significado como uso, semelhança de família* (dentre outras) formarão o arcabouço comum dos referidos filósofos.

Por outro lado, a intenção deste primeiro tópico visa apresentar as acepções da estética em Wittgenstein, mas, contudo, não no sentido de esgotar totalmente o tema. A proposta não é realizar uma análise exaustiva das mudanças ou continuidades na compreensão da estética e da arte que Wittgenstein realizou ao longo de seus diferentes percursos filosóficos. Algumas contribuições ao entendimento da estética e da arte que, por exemplo, são possíveis apenas a partir do chamado “segundo” Wittgenstein, estão presentes nos três próximos tópicos deste capítulo. Outras se encontram mais à frente no capítulo três. Logo, concentrar num único tópico as transformações que os temas da estética e da arte sofreram no pensamento de Wittgenstein (as quais são dependentes da

² Para compreender o essencialismo e o historicismo presentes nas reflexões de Danto acerca da arte é preciso estar ciente da enorme influência de Wittgenstein, dado que a filosofia do primeiro é, nas palavras de Tozzi (2014, p. 17), dedicada a se “[...] opor terminantemente ao avanço da chamada Estética Analítica formulada pelos wittgensteinianos”.

alteração na visão de linguagem operada pelo filósofo) tornariam os argumentos defendidos nesta tese demasiado repetitivos. Porém, há pontos sobre estética e arte em Wittgenstein que não foram explorados por Ziff, Weitz e Kennick³. Tais pontos serão aqui aludidos com duplo propósito, a saber: introduzir os temas da estética e da arte na filosofia inicial de Wittgenstein, bem como antecipar alguns desdobramentos posteriores que serão aprofundados no último capítulo (mas que são importantes neste momento); sugerir que a arte na perspectiva do místico – embora não tenha sido foco das discussões dos antiessencialistas já citados, nem objeto das críticas proferidas por Danto ao filósofo austríaco – constitui parte considerável daquilo que pode ser entendido como a contribuição (e atualidade) do pensamento wittgensteiniano ao que a arte pode fazer. Todavia, é preciso salientar que este último propósito será melhor desenvolvido no decorrer desta tese, sobretudo quando o tema do descredenciamento filosófico da arte – identificado por Danto – for devidamente exposto.

Considerando então a filosofia inicial de Wittgenstein, a especificidade da estética é compreendida e concebida a partir de sua teoria da linguagem. Esta indica que a linguagem dotada de sentido se configura como representação pictórica do mundo, ou seja, a linguagem é encarada como figuração da realidade. Nas palavras do próprio Wittgenstein (1994, p. 143 – 2.11), “a figuração representa a situação no espaço lógico, a existência e inexistência de estados de coisas”. Isso significa que a linguagem com sentido preconizada pelo *Tractatus* é caracterizada pela representação de fatos possíveis. Em síntese, para cada objeto no mundo há uma palavra que o substitui na linguagem. Os objetos do mundo, por sua vez, na medida em que mantêm certas relações uns com os outros, formam fatos que são figurados na linguagem em proposições que podem ser verdadeiras ou falsas a depender da concordância (ou não) com aquilo que ocorre. Conforme o Wittgenstein do *Tractatus*, haveria um paralelismo entre mundo e linguagem. A linguagem seria um sistema especular que descreveria situações passíveis de ocorrência. Numa linguagem assim idealizada, os objetos da realidade correspondem aos elementos que são figurados.

Wittgenstein buscou estabelecer no *Tractatus* o que entendia como caráter fixo da linguagem, apresentando-a como um sistema rigorosamente ordenado e dependente da forma lógica que a mesma partilharia com o mundo. A teoria da linguagem sustentada no

³ Isso se deve ao fato da atenção desses filósofos ter se concentrado, basicamente, na discussão do conceito *arte*.

Tractatus estabelece a distinção entre o que pode ser dito e aquilo que não pode ser dito, mas tão somente mostrado na linguagem. Essa distinção é importante porque a estética, de acordo com Wittgenstein, faz parte dessa dimensão que não pode ser figurada com sentido na linguagem, ou seja, não pode ser medida por parâmetros de verdade ou falsidade, uma vez que não se manifesta como fato. Assim sendo, a estética, a ética e a religião encontram-se no âmbito do inefável; daquilo que Wittgenstein diz ser o mais importante e elevado⁴. Conforme a teoria figurativa da linguagem, não existe fato estético, ético e religioso no mundo. Segundo Wittgenstein (1994, p. 181 – 4.1212, grifo do autor), “o que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito”; implicando com isso que afirmações acerca da estética, da ética e da religião não são verdadeiras nem falsas, dado que, “para o Wittgenstein do *Tractatus*, o valor é necessariamente absoluto em sua transcendência do mundo dos fatos [...]” (LITWACK, 2009, p. 7)⁵. O que está além do que ocorre - ou pode ocorrer no mundo - está também além da linguagem com sentido. E o que está além da linguagem porque não ocorre no mundo é justamente aquilo que Wittgenstein considerou como sendo místico.

De acordo com Glock (1998, p. 255), encontram-se expressos no *Tractatus* três aspectos do místico, quais sejam: “é o paradigma do que é ‘inexprimível’ e que se mostra; é o conteúdo de uma atitude, ‘experiência’ ou sentimento; é a existência do mundo”. Contudo, o místico inclui também a própria filosofia, uma vez que, para Wittgenstein, não existem proposições genuinamente filosóficas. Em função disso, a filosofia – à semelhança da estética, da ética e da religião - mostra algo acerca do mundo; não diz nada sobre ele. Não obstante, “essa é uma das razões pelas quais Wittgenstein pensou a filosofia, mesmo na época do *Tractatus*, mais como estética do que como lógica ou ciência” (TILGHMAN, 1991, p. 44)⁶.

O místico não é descrição dos fatos, mas uma experiência e vivência com o sentido do mundo. Logo, o conhecimento objetivo dos fatos não é, necessariamente, útil às

⁴ O que levou Wittgenstein a conceber o místico como o mais importante foi uma virada radical que vai dos problemas da lógica e da linguagem para a questão do significado da vida. Poder-se-ia afirmar que um aspecto ético, estético e religioso emerge na primeira obra do filósofo austríaco.

⁵ As traduções dos textos em língua estrangeira aqui presentes, salvo quando indicadas nas referências bibliográficas, são de responsabilidade do autor desta tese.

⁶ Todavia, Wittgenstein atribuiu funções específicas para a filosofia. Dentre elas, pode-se citar, por exemplo, as seguintes passagens do *Tractatus*: “a filosofia limita o território disputável da ciência natural” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 179 – 4.113); “cumprir-lhe delimitar o pensável e, com isso, o impensável” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 179 – 4.114).

questões mais importantes da vida, uma vez que as “proposições não podem exprimir nada de mais alto” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 275 – 6.42). Diante do mistério da vida (do seu significado), nada pode ser objetivamente dito, haja vista que “o sentido do mundo deve estar fora dele” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 275 – 6.41). O sentido da vida é construído no âmbito valorativo da estética, da ética e da religião, dado que a lógica inerente à linguagem representativa das ciências naturais - defende o autor do *Tractatus* - só permite a possibilidade de se dizer como a realidade é; e nada sobre seu sentido último. Nesses termos, pode-se conceber que “o místico não é *como* o mundo é, mas que ele é” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 279 – 6.44, grifo do autor). Em termos gerais, Wittgenstein reconheceu - ao longo de todo seu percurso intelectual - que o significado da vida (ou seja, o sentido dos valores que para ela são criados) não pode ser descrito através de teorias lógico-metafísicas. Portanto, “a fim de compreender o que mais valorizamos, devemos estar devidamente sintonizados com os limites das declarações significativas” (LITWACK, 2009, p. 7). Nessas circunstâncias, estética, ética e religião não são descritíveis no sentido positivista do termo.

Levando em consideração os temas da estética e da arte a partir da filosofia inicial de Wittgenstein, há uma famosa passagem no *Tractatus* onde é afirmado o seguinte: “é claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental (ética e estética são uma só)” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 277 - 6.421). Todavia, cabe averiguar quais são as implicações dessa afirmação. A princípio, é preciso ressaltar que “[...] Wittgenstein não está oferecendo uma declaração de identidade, mas, sim, afirmando que existe certa semelhança e ligação importante entre elas” (TILGHMAN, 1991, p. 45). De certo modo, a posição de Wittgenstein sobre estética e ética seguiu na direção oposta do que se afirmava na época do *Tractatus*. Em geral, teorias filosóficas tendiam a considerar que a estética era desconectada dos aspectos mais importantes da vida e “[...] particularmente, de ter qualquer papel moral a desempenhar” (TILGHMAN, 1991, p. 45)⁷. Embora não tenha desenvolvido o tema a fundo no próprio *Tractatus*, para Wittgenstein a estética

⁷ Como referido anteriormente, Danto identificou na história da filosofia um descrédito da arte. Sucintamente falando, esse descrédito se manifesta em diversas posições filosóficas que colocam a arte num patamar inferior em relação à filosofia, à ciência e à política. Para Danto, os filósofos Platão, Kant e Hegel são alguns dos responsáveis por esse descrédito da arte. Essa questão será explorada no capítulo III. No mais, a afirmação de Tilghman na citação acima segundo a qual teorias filosóficas consideravam que a estética era desconectada dos aspectos mais importantes da vida parece não estar correta no todo. Há exceções, por exemplo, quando Kant - no parágrafo 59 da *Crítica da faculdade de juízo* (o qual se intitula *Da beleza como símbolo da moralidade*) - defende que há finalidade, não no sentido instrumental, mas racional na estética. O princípio de moralidade estaria conectado a alguma noção de beleza.

possui, por assim dizer, o mesmo grau de importância da ética. Nesse sentido, precisamente em função dessa relação entre estética e ética é que se torna possível ao menos esboçar aqui uma das contribuições de Wittgenstein; conforme anunciado num dos propósitos acima. Tal contribuição – não explorada e nem mencionada pelos antiessencialistas Ziff, Weitz e Kennick – está diretamente ligada à perspectiva mística da estética e diz respeito à importância que a arte tem na vida humana. Se por um lado a arte é destituída da capacidade de proporcionar conhecimento quantitativo acerca dos fenômenos naturais tal como as ciências empíricas estão habilitadas para realizar, por outro, ela atua de forma qualitativa sobre o sujeito na medida em que, através de seus objetos (obras de arte) e de suas atividades (manifestações artísticas), propõe mudanças em seu olhar e agir. Essa interpretação encontra respaldo no próprio pensamento de Wittgenstein. Se o filósofo concebe que a estética é parte constitutiva da ética, a arte, por sua vez, pode ser entendida como via de acesso para uma transformação estético/ético do sujeito, pois “o conhecimento que pode expressar-se em proposições, isto é, aquele que constitui as teorias científicas, não nos pode ser de ajuda quando devemos atuar” (JANIK, 2013, p. 29). Ou seja, se a estética e a ética não alteram os fatos do mundo, ambas transformam os limites do mundo. Segundo Wittgenstein (1994, p. 277 – 6.43), “[...] o mundo deve então, com isso, tornar-se a rigor um outro mundo. Deve, por assim dizer, minguar ou crescer como um todo”. Portanto, estética e ética são responsáveis (assim como a religião) por modificar a maneira pela qual o sujeito percebe, avalia, julga e, sobretudo, desempenha uma ação. Nesse cenário, se por um lado incapacitada perante a ordem dos fatos, a importância da arte está em poder desempenhar papel decisivo no agir do sujeito; basta lembrar que o místico (a qual estética e arte estão conectadas) diz respeito também ao conteúdo de uma ação.

Ante o exposto, percebe-se claramente que na concepção de linguagem sustentada por Wittgenstein no *Tractatus* e, sobretudo, do ponto de vista do místico, a sorte da estética está diretamente ligada à da ética: ambas são inexprimíveis. A obra de arte é, para Wittgenstein (2004, p. 123) “[...] o objeto visto *sub specie aeternitatis* [...]”. A atitude estética e a contemplação da obra de arte se relacionam com a estupefação sentida ante a existência do mundo. Segundo Somavilla (2013, p. 51), em Wittgenstein, o termo *sub specie aeternitatis* “[...] denota uma visão do mundo que transcende os fatos deste, uma visão completamente diferente da científica” (SOMAVILLA, 2013, p. 51). É uma visão diferente do ponto de vista das coisas ordinárias inscritas no tempo e no espaço. Contudo,

a visão *sub specie aeternitatis* não é caracterizada pela anulação completa dos fenômenos. A consequência é uma atitude diferente no olhar e no agir. Não é ver algo a mais, mas tão somente ver de outro modo. É a atitude e a vivência do excesso; do transbordamento dos limites do mundo e de seus fenômenos. “Assim, quem contempla os objetos dessa maneira retira-lhes as formas regulares que emolduram a sua compreensão a partir de finalidades de conhecimento” (BRÍGIDO, 2013, p. 76).

Ao afirmar a inefabilidade da estética e da ética, Wittgenstein está alegando que tanto uma quanto a outra não são da ordem descritiva como o são os objetos das ciências empíricas. Pelo contrário, está argumentando que as duas se constituem enquanto movimentos do sujeito; isto é: movimentos do seu olhar e do seu agir no mundo. Logo, entendida enquanto materialização da intuição estética do sujeito, a obra de arte não é um fato (ou melhor, um objeto) como outro qualquer destituído de valor, mas é resultante de um modo de ver e experimentar o mundo num sentido que se localiza além do meramente descritivo. A obra de arte e a atitude ética criam sentido e valor para a vida. Então, diferentemente das ciências empíricas, estética e ética, “se contribui para algo é, sobretudo, no proporcionar uma mudança qualitativa [...]” (ARENAS, 2013, p. 112). A arte deixa o mundo dos fatos e se aproxima da inefável esfera dos valores. E se “a arte e a estética nos arrancam do mundo dos fenômenos e nos põem literalmente *fora do mundo*” (ARENAS, 2013, p. 115, grifo do autor), disso não se segue que ela nada é capaz de realizar⁸. No tocante à arte, pode-se dizer que ela “[...] é uma das maneiras mais importantes pelas quais o valor ético pode ser mostrado e uma solução para o problema da vida” (TILGHMAN, 1991, p. 65). Isso significa que a arte desempenha papel fundamental na vida humana ao passo que também pode propor modos de olhar e agir, pois “[...] a verdadeira obra de arte contribui na modificação de nossa perspectiva sobre o mundo [...]” (ARENAS, 2013, p. 110-111).

Voltando à questão das implicações da estética e da ética serem uma só, há pelo menos três pontos a serem destacados: 1º- ambas não dizem respeito à questão de fatos contingentes, mas a algo que não pode ser de outra forma (não podem ser verdadeiro ou

⁸ De certo modo, o sentido místico que a visão *sub specie aeternitatis* enseja “[...] parece inquietar muitos, pois temem que essa distância de ar pouco mundano abra uma brecha irreconciliável entre arte e vida” (CARMONA, 2013, p. 215). Sendo assim, o motivo de Ziff, Weitz e Kennick não terem dedicado maior atenção à perspectiva mística da estética preconizada no *Tractatus* poderia estar ligado ao receio de que a primeira obra de Wittgenstein obscurecia a efetiva discussão sobre a arte ao alegar a inefabilidade e transcendência dos valores.

falso); 2º – estética e ética estão no domínio daquilo que é mais elevado, isto é, no domínio dos valores; 3º – estética e ética dizem respeito a uma experiência mística que significa admirar-se não de como o mundo é, mas, tal como anteriormente reportado, que ele seja. Em decorrência disso, “o ponto de contato entre a ética e a estética, segundo o *Tractatus*, consiste no fato de que a obra de arte é o objeto *justificado*, arrancado do universo da factualidade contingente e investido de uma significação” (BOUVERESSE, 1993, p. 33, grifo do autor).

Embora Wittgenstein fale muitas vezes de estética e de arte em seus escritos, há uma distinção entre esses dois domínios que precisa ser mencionada. Enquanto o conceito *arte* se refere a um tipo específico de objetos (obras de arte), de práticas e de manifestações artísticas, a estética designa um conjunto muito mais amplo de manifestações e atitudes que não se restringem apenas as obras de arte, mas também inclui relação com o mundo e com a própria vida. Logo, o conceito *estética* possui, em Wittgenstein, ao menos duas acepções; são elas: uma relativa a experiência da vida como um todo, ou seja, uma experiência absoluta da existência humana que não pode ser objeto de explicação ou teorização; a outra diz respeito a uma reflexão sobre as condições e critérios de um tipo específico de relação com objetos que inclui obras de arte. Cabe destacar aqui que “em cada um desses planos, a noção estética se vincula a questões diferentes” (MARRADES, 2013, p. 12). A experiência estética não é necessariamente dependente da obra de arte, isto é, o olhar estético pode ou não estar diretamente relacionado à produção artística. Isso implica que, apesar de a arte poder incitar o sentimento estético e místico (pois o inefável pode se mostrar na arte) nas palavras de Reguera (2013, p. 85), “a arte é a obra de arte, não a estética [...]. De modo que não é meramente um sentimento ou intuição *sub specie aeterni* (o místico em Wittgenstein). É um objeto visto nessas condições. Ou em outras, depois do *Tractatus*”. A questão aqui é que a obra de arte - fruto de um determinado modo de olhar e atuar - não se reduz apenas a uma experiência do olhar, mas se concretiza num objeto detentor de significado.

Vê-se então que a estética inicial de Wittgenstein está conectada ao seu ponto de vista místico, bem como relacionada à distinção dizer/mostrar. Essa concepção de estética é significativa uma vez que se considera a relação da arte com o sentido da vida. Contudo, se por um lado “[...] o segundo Wittgenstein nem desenvolve nem critica o misticismo da fase inicial” (Glock (1998, p. 257), por outro, a crítica que ele opera acerca da concepção de linguagem sustentada no *Tractatus* o permite conceber a estética e a arte a partir de

um ponto de vista mais pragmático, isto é, mais voltado para questões de quais são as relações que os usuários de uma língua estabelecem em contato com obras de arte. Posteriormente ao *Tractatus*, a estética passa ser menos abordada em termos de seu significado para a vida. Dentre outros motivos, isso passou a ser possível porque o *Tractatus*, para o próprio Wittgenstein, se sustentava numa concepção de linguagem equivocada. Não é que o místico perca sua importância; mas Wittgenstein passa a entender que a linguagem não poderia ser deduzida a partir de estruturas lógicas abstratas. Por conseguinte, na sequência do *Tractatus*, Wittgenstein adota uma abordagem mais empírica da linguagem. Essa abordagem o permitiu assumir, por assim dizer, toda complexidade e “imperfeição” da linguagem. Depois do *Tractatus* é possível inferir que o filósofo austríaco passa a manifestar uma atitude menos silenciosa diante do tema da estética e da arte. Para Janik (2013, p. 27), “conforme amadurece seu pensamento, Wittgenstein parece ser cada vez mais sensível à tendência em transcender os limites da linguagem, falando sobre o que somente pode ser mostrado [...]”.

Após o *Tractatus*, o filósofo austríaco deixou de procurar a estrutura geral da linguagem e considerou que a mesma não possui uma única essência. Wittgenstein concebeu a linguagem como sendo um conjunto de atividades diretamente vinculadas aos usos a que pode servir em determinadas situações. Destarte, Wittgenstein não mais se preocupou com aquilo que estaria oculto na linguagem, mas procurou evidenciar seus funcionamentos; pressupôs que a tarefa de descobrir a suposta essência da linguagem deveria ser abandonada em função de uma atitude prática. A linguagem é, conforme defendido no novo pensamento de Wittgenstein, parte da vida social do ser humano.

Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein abandonou a tese de que a linguagem é essencialmente referencial. Se no *Tractatus* Wittgenstein sustentou uma noção de significado baseado no modelo referencial e identificou o valor no domínio do inefável, de modo geral, “foi apenas após a sua subsequente rejeição deste conceito de significado que Wittgenstein foi capaz de integrar o valor no fluxo da vida humana” (LITWACK, 2009, p. 9). O que o chamado “Segundo Wittgenstein” enfatiza é que a vivência do valor deixa de ser caracterizada por uma saída do mundo e passa a fazer parte do próprio mundo no qual os sujeitos se encontram e efetivamente vivem, aprendem, ouvem, falam, julgam, apreciam, etc. Portanto, o que Wittgenstein defende após o *Tractatus* é que a experiência do valor “[...] deixa de ser caracterizada por um distanciamento com relação ao mundo e torna-se agora efetivo no próprio mundo, mais especificamente no cotidiano onde os

homens vivem e onde a vida acontece” (BRÍGIDO, 2013, p. 99). A contemplação artística, por exemplo, se dá no contexto dos *jogos de linguagem* (*sprachspiele*) em que as pessoas jogam por ocasião do contato que é estabelecido com obras de arte.

Assim sendo, um dos pontos mais significativos da virada pragmática operados por Wittgenstein - e que acarreta contribuições aos temas da estética e da arte - certamente diz respeito à noção de que a gramática (ou seja, o conjunto de regras da linguagem) é arbitrária. Arbitrária “[...] no sentido de que não leva em conta uma pretensa essência ou forma da realidade, não podendo ser vista como correta ou incorreta de um modo filosoficamente relevante” (GLOCK, 1998, p. 55). O que está em jogo aqui é uma crítica à tese de que a linguagem espelha o mundo. Essa crítica, por sua vez, possibilita a compreensão de que termos tão caros à estética - tais como belo, arte, entre outros - não possuem um único e verdadeiro referente no mundo a qual espelhar e significar, mas que a relação de significação se estabelece nos usos orientados por regras construídas intersubjetivamente.

Em suma, três aspectos acerca da noção de arbitrariedade (ou autonomia) da gramática se destacam. Primeiro, que a gramática é autocontida e não se deixa controlar pela realidade extralinguística. Wittgenstein questiona a ideia de que por trás de um signo há um campo de significado; uma entidade não linguística que controla o uso correto. Isso pressupõe que “os signos não possuem significados em si mesmos [...]” (GLOCK, 1998, p. 56). O significado é conferido ao passo em que certos padrões linguísticos de correção são adotados. Segundo, que regras gramaticais não podem ser justificadas com base na realidade. Não há um quadro extralinguístico ou pré-conceitual que defina a linguagem. Terceiro, que formas alternativas de representação não são irracionais em um sentido absoluto, sendo que toda forma de representação fornece um quadro de referência para lidar com as experiências. Vale ressaltar que a autonomia da linguagem não configura um relativismo do tipo “tudo vale”. Não é apenas por uma escolha individual que a gramática é arbitrária, posto que a linguagem se encontra imersa numa forma de vida. A gramática é responsável por sustentar a forma de representação de toda uma comunidade linguística. Por detrás de todo e qualquer signo não há um corpo de significado ou uma entidade não linguística. Os signos não possuem significados em si mesmos, mas sim o possuem quando seu uso passa a contar com certos padrões de correção. Logo,

uma unidade de medida não é correta ou incorreta da mesma forma que um enunciado de medida o é. Regras gramaticais podem ser corretas no sentido de

se adequarem a uma prática estabelecida, ou de servirem a certos propósitos (GLOCK, 1998, p. 60).

Tendo em vista então a noção de *arbitrariedade da gramática*, cabe dizer que, na perspectiva do pensamento maduro de Wittgenstein, termos como “belo” e “arte” estão sujeitos a uma série de significados e usos diversos, não possuindo apenas um único e verdadeiro sentido. Conforme Wittgenstein, em geral a estética foi muito mal compreendida ao pressupor que existiria uma essência do belo e da experiência com a arte. Nas aulas e preleções dadas em Cambridge no ano de 1938, o filósofo austríaco considerou ser um erro dos estetas concentrar atenção num grupo pequeno de palavras como “belo” ou “feio”. Tais palavras - diz Wittgenstein - são usadas como interjeições e ocupam lugar praticamente desprezível na relação com a arte. A experiência com a arte figura para além do simples gostar ou não. Para entender uma obra de arte (ou linguagem artística) é preciso antes caracterizá-la muito mais do que simplesmente dizer “Lindo!”. Nesse sentido, ratifica Wittgenstein (1966, p. 19), “os adjetivos estéticos não desempenharam nenhum papel no caso”. Portanto, a relação mais proveitosa que se pode estabelecer com uma obra de arte se encontra na compreensão e caracterização da mesma. Na maior parte dos casos, “[...] quando de fato avaliamos uma obra de arte, nós o fazemos menos considerando-a bela ou horrenda do que a vendo como certa ou errada, como mais próxima ou mais distante de certos ideais ou padrões” (GLOCK, 1998, p. 140). Alguém que tenha desenvolvido discernimento (ou juízo) em arte, não fica simplesmente no âmbito do admirar ou não. Nesse sentido, se distingui uma pessoa que sabe do que está falando de uma que não o sabe. Conforme Wittgenstein (1966, p. 22 nota 2), “ela deve reagir de maneira coerente por um longo período. Deve conhecer toda a espécie de coisas”. No caso da apreciação artística, não é importante apenas o que se diz, mas também como o apreciador se comporta. Segundo Wittgenstein (1966, p. 22 nota 1), “isso é estética”.

Outro aspecto do pragmatismo manifestado por Wittgenstein se encontra na concepção de que o domínio da arte é, para o filósofo, muito diferente se comparado à experiência de prazer que pode ser obtido com um cheiro, embora muitas palavras, gestos e expressões semelhantes sejam usados em ambas as circunstâncias. O âmbito do belo é muito amplo e variável, assim como há inúmeras espécies de deleite. Há o deleite relativo a sabores e o deleite acerca das obras de arte, por exemplo. De acordo com Wittgenstein (1966, p. 30), “usamos a mesma palavra em ambas as ocasiões”. Usam-se as mesmas palavras, mas não em ocasiões idênticas e, por isso, elas adquirem significados muito

diferentes. Conforme Wittgenstein (1966, p. 13), “o uso de uma palavra como ‘belo’, quando se atenta para a forma linguística da sentença em que ocorre, está mais sujeito a equívocos que o da maioria das outras palavras”. Por exemplo, a beleza é uma qualidade inerente ao objeto tal como forma, cor e peso? Parece que não.

No caso da arte, não é tanto a forma da palavra (como um adjetivo) que importa, mas, sim, a ocasião em que é utilizada. Consequentemente, o que faz de uma palavra uma interjeição aprovativa ou desaprovativa não é a forma da palavra, mas antes o jogo verbal na qual é usada. Grande parte do erro filosófico, diz Wittgenstein (1966, p. 15), e que também acomete a compreensão da estética e da arte, “[...] é o modo por que consideram a linguagem. Consideram a forma das palavras, não o uso que se faz dessa forma”. Para esclarecer isso, cabe mencionar que a aprovação de uma obra de arte manifestada por um sujeito não precisa ter, necessariamente, a forma de uma interjeição do tipo “Que bela obra!”. Não se diz que alguém compreende ou aprecia uma obra (ou um gênero artístico) tomando como referência apenas esse expressar de admiração. Espera-se que ela saiba algo mais; que seja capaz de associar outros elementos significativos (conceitos, teorias, etc.). Inclusive, dependendo do jogo de linguagem na qual se insere, a palavra “bela” pode ser usada num determinado sentido para expressar o contrário de uma aprovação. Por exemplo, alguém que estivesse analisando uma pintura de caráter expressionista poderia dizer “É bela demais para significar o que pretende!” com intuito de comunicar sua desaprovação. Percebe-se facilmente em exemplos desse tipo que não é a forma da palavra que importa, mas o contexto. Segue-se também disso que o gostar pode manifestar-se a partir de várias expressões; não só através do que se diz; das interjeições que se usa; das expressões faciais, etc., mas também por meio de sutilezas comportamentais, como o simples olhar novamente uma pintura ou ouvir inúmeras vezes a mesma música. “Será que aquilo de que gostamos necessariamente se demonstra por uma expressão de *gostar*?” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 31, grifo do autor). Wittgenstein entende que não.

Há muitos desdobramentos a respeito dos temas da estética e da arte que a filosofia do Wittgenstein pós-*Tractatus* enseja. Dentre eles, pode-se citar a despsicologização da experiência estética; a distinção entre causa e razão como explicação para a relação com as obras de arte; que um juízo apropriado em arte requer padrões de regras e comportamentos culturalmente estabelecidos; a importante noção de *aspecto*; etc. Todavia, tais desdobramentos serão aprofundados no decorrer dos outros capítulos

conforme o diálogo entre Wittgenstein e Danto for se estabelecendo. O objetivo aqui foi apenas apresentar os temas da estética e da arte na perspectiva do místico da primeira fase do filósofo austríaco, apontar sua perspectiva pragmática bem como destacar que a abordagem da estética e da arte realizada pelo pensamento inicial de Wittgenstein não foi levada a cabo pelos antiessencialistas da década de 1950. Segundo Glock (1998, p. 140), “as observações iniciais de Wittgenstein sobre a estética são importantes para seu misticismo, mas lançam pouca luz sobre a arte”. De fato, tomando como referência os já citados autores da filosofia analítica da arte Ziff, Weitz e Kennick, nenhuma atenção foi dada à primeira filosofia de Wittgenstein. Ou seja, o místico e a temática da importância da arte para a vida humana foram por eles postas de lado em função de um combate ao essencialismo na definição do conceito *arte*. Por outro lado, para Tilghman (1991, p. 13), apesar das contribuições e avanços oferecidos pela perspectiva analítica, algo foi deixado de fora, a saber: “[...] que a filosofia analítica não está interessada em se preocupar como e por que a arte é importante”. Por que a arte é importante para a vida humana nunca foi, de fato, ponto central na filosofia analítica da arte de orientação wittgensteiniana.

Uma resposta a isso pode ser que “filósofos analíticos tendem a compreender seu trabalho como um meta-empendimento em que uma área do ser humano é examinada de fora, por assim dizer, e não do ponto de vista dos participantes da atividade” (TILGHMAN, 1991, p. 13-14); dificultando responder, assim, por que a arte é importante. Além do marcado antiessencialismo, pode-se considerar que a ocupação basilar dos empreendimentos “[...] dos filósofos analíticos da arte é um tipo de preocupação metacrítica com a ‘lógica’ da linguagem da arte, do termo ‘arte’ e de todos os outros termos que denotam qualidades estéticas [...]” (TILGHMAN, 1991, p. 15). Tudo isso é importante e, ao mesmo tempo, problemático se não se considerar o papel da arte na vida humana. Logo, a despeito do grande efeito das *Investigações Filosóficas*, os analíticos antiessencialistas da arte falharam em não dar atenção para alguns aspectos que Wittgenstein queria enfatizar pelo motivo de terem dado pouca (ou mesmo nenhuma) atenção ao *Tractatus*. Tais filósofos da arte ignoraram os problemas que Wittgenstein queria resolver. “Como resultado de suas preocupações com a ‘linguagem da arte’, eles se afastaram do lugar que a arte ocupa em nossas vidas” (TILGHMAN, 1991, p. 16). Existe um arcabouço fundado na vida dos seres humanos que não foi destacado pelos antiessencialistas da arte de orientação wittgensteiniana. Nesse sentido, a questão do

porquê a arte é importante precisa ser feita sobre bases da filosofia de Wittgenstein mais do que a influência desta por parte dos primeiros antiessencialistas da arte dos anos 1950.

Entretanto, vale destacar que a acepção de estética utilizada pelos autores da filosofia analítica da arte influenciados por Wittgenstein é a acepção que envolve, especificamente, considerações conceituais sobre as obras de arte. Para eles, é a segunda filosofia de Wittgenstein que possibilita uma conexão produtiva entre arte e linguagem. Assim sendo, a acepção de estética levada adiante por Ziff, Weitz e Kennick encontra-se associada ao conceito *arte* enquanto um tipo de objeto e de manifestação, e não a acepção que envolve experiências ou vivências com o significado da vida. Por fim, o pensamento filosófico arquitetado pelo Wittgenstein pós-*Tractatus* forneceu, aos antiessencialistas da década de 1950, a ferramenta conceitual necessária para sustentarem que a busca pela definição precisa do conceito *arte* se fundava na frágil suposição de que, para que algo contasse como obra de arte deveria, necessariamente, possuir algo em comum. No entanto, o chamado “Segundo Wittgenstein” mostrou que essa equivocada suposição decorria “[...] de uma certa visão sobre o significado das palavras e da natureza da linguagem, ou seja, que a principal função das palavras é nomear e que o que a palavra nomeia é o seu significado” (TILGHMAN, 1991, p. 11). Como o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana buscou refutar a necessidade de se definir o conceito *arte* será tema dos próximos três tópicos.

1.2 – Paul Ziff e a noção relativa ao *caso bem explícito* como possibilidade para se compreender o que é uma obra de arte.

Um das primeiras gerações de filósofos sob orientação analítica que discutiram e, sobretudo, questionaram o papel teórico de uma definição do conceito *arte* fundamentada na perspectiva essencialista – a qual exigia a identificação das propriedades necessárias e suficientes para que o mesmo pudesse ser precisamente validado – foram os já citados Paul Ziff (1920 – 2003), Morris Weitz (1916 – 1981) e William Kennick (1923 – 2009). Influenciados pelo pensamento desenvolvido por Wittgenstein nas

Investigações Filosóficas, aquilo que mais caracteriza o posicionamento filosófico desses três autores é o antiessencialismo em relação à definição e compreensão da arte⁹.

Ao longo do século XX, o método analítico marcou grande presença nas filosofias da matemática, da ciência, da ética e da linguagem. Por outro lado, faltava realizar algo mais efetivo nos domínios da arte. De acordo com Tilghman (1991, p. 9) uma vez que filosofia analítica era “[...] indiferente à estética, a estética era igualmente indiferente à filosofia analítica; estetas tendiam a ignorar as exigências técnicas dos novos desenvolvimentos ou eram abertamente hostis a eles”. Por outro lado,

os filósofos eram céticos quanto a essa aplicação. As exigências de clareza e rigor, pelas quais o método analítico se notabilizara, pareciam descabidas para a linguagem da arte que é, por natureza, plurissignificativa, ambígua e vaga (D’Orey, 2007, p. 10).

Porém, autores como Ziff, Weitz e Kennick viram a filosofia de Wittgenstein como referencial para combater o essencialismo na arte. Nas palavras de Tilghman (1991, p. 9) “o livro de Wittgenstein teve, é claro, uma grande influência sobre a filosofia em geral e uma influência muito marcante na estética em particular”. A contribuição mais evidente de Wittgenstein para a filosofia analítica da arte foi seu método de filosofia enquanto terapia baseada na proposta de superação dos pseudoproblemas filosóficos.

De forma resumida, a filosofia analítica da arte pode ser caracterizada na medida em que

[...] tomarmos a noção no sentido amplo que inclui não apenas a decomposição de um argumento ou a análise de um conceito de forma a evidenciar a sua

⁹ Todavia, o primeiro filósofo a tratar da arte mediante uma perspectiva, por assim dizer, wittgensteiniana, foi Bernard Heyl na obra *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, publicada na década de 1940. Por outro lado, “apesar do pioneirismo histórico de Heyl ao aplicar ideias wittgensteinianas para pensar o conceito Arte [...], é a década seguinte que geralmente é apontada como marco dos debates sobre a teoria estética na filosofia analítica [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 145). E para corroborar esse marco, conforme atesta Ramme (2009, p. 197), “é só a partir do final da década de 50 que se pode falar da existência de uma estética de cunho analítico. Não por acaso, essa investigação acerca da natureza da arte será marcada [...] pela reviravolta pragmática operada por Wittgenstein [...]”. Ainda nesse sentido, vale destacar que, em 1954, William Elton publicou uma coletânea, intitulada *Aesthetics and Language*, que é considerada fundadora da filosofia analítica da arte. A influência de Wittgenstein também se faz presente nos autores dessa coletânea. No entanto, os artigos da coletânea de Elton não serão utilizados nesta tese. Isso se justifica porque “[...] nenhum desses artigos coloca explicitamente o problema da definição do conceito Arte, chegando apenas a considerar tangencialmente a questão [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 146). Destarte, nas reflexões de Ziff, Weitz e Kennick, a problemática da definição do conceito *arte* ocupa papel central. Portanto, em atendimento aos objetivos deste primeiro capítulo, apenas os textos de Ziff, Weitz e Kennick serão aqui citados, pois estes servirão de base para evidenciar que a negação de uma teoria generalista a respeito da definição do conceito *arte* - manifestada por esses três autores - é fortemente inspirada na filosofia de Wittgenstein. E o tema da definição do conceito *arte* é um ponto de destaque nesta tese pelo fato dele apontar uma diferença explícita entre o pensamento wittgensteiniano e a filosofia de Arthur C. Danto.

estrutura lógica, mas também a chamada “meta-crítica”, que se ocupa da clarificação das noções utilizadas na linguagem *sobre* a arte, a orientação “construtivista”, que, mais do que analisar os conceitos, se ocupa a construí-los e, finalmente, a análise da linguagem *da* própria arte (D’Orey, 2007, p. 12).

Diferentemente dos autores Weitz e Kennick que divulgaram seus artigos somente após as *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein ser publicada, Ziff escreveu *The Task of Defining a Work of Art* em janeiro de 1953, ou seja, pouco antes da obra do filósofo austríaco ter sido dada a público. Isso explica o motivo pelo qual Ziff - ao contrário de Weitz e Kennick - não ter feito nenhuma citação direta ou qualquer menção a essa obra em específico. No texto de Ziff, o nome de Wittgenstein sequer aparece em nota de rodapé. Entretanto, uma consulta atenta à *The Task of Defining a Work of Art* é suficiente para constatar o quanto alguns conteúdos da segunda filosofia de Wittgenstein sustentam os principais argumentos de Ziff.

Não é difícil encontrar testemunhos bibliográficos de quão conhecidas eram as principais ideias que deram origem às posições das *Investigações Filosóficas* antes mesmo de sua publicação. Ao confessar - na introdução das *Investigações* - que não pretendia publicar nada em vida, o próprio Wittgenstein (1999, p. 25-26) comprova isso ao afirmar que

[...] tal ideia, contudo, era reavivada de tempos em tempos, principalmente porque tomava conhecimento de que meus resultados, divulgados em preleções escritas e discussões, circulavam muitas vezes mal compreendido, mais ou menos trivializados ou mutilados¹⁰.

Já outro testemunho sugere diretamente o impacto que as ideias de Wittgenstein exerceram nas colocações que Ziff defende em seu mencionado texto. No ano de 1949 Wittgenstein passou um período nos Estados Unidos; onde já era bastante conhecido e apreciado. Ao relatar uma carona dada por Stuart Brown à Wittgenstein, Monk (1995, p. 485 – 486) afirma que “Brown fazia parte de um grupo de filósofos da Cornell University com quem Wittgenstein discutia filosofia. Os outros eram Max Black, Willis Doney, John Nelson e Oets Bouwsma”. Esse relato é especificamente importante aqui porque, se Ziff não cita Wittgenstein, ele menciona (na primeira nota de rodapé de seu texto) a

¹⁰ Apesar de o filósofo austríaco ter se mostrado preocupado com a trivialidade segundo a qual seu pensamento circulava, ele alegou que “[...] não desejaria, com minha obra, poupar aos outros o trabalho de pensar, mas sim, se for possível, estimular alguém a pensar por si próprio” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 26). Nesse sentido, o quanto Wittgenstein corroboraria com as posições que Ziff, Weitz e Kennick desenvolveram sobre o tema da arte é difícil saber. No entanto, assume-se aqui que todos esses autores fizeram, sim, bons usos das ideias de Wittgenstein, bem como souberam pensar por si mesmos. Espera-se que esse tópico, assim como os outros dois seguintes, possam evidenciar justamente isso.

contribuição que Max Black desempenhou em seus argumentos. Tal contribuição, segundo Ziff (1953, p. 40), gira ao redor da concepção de “[...] descrição de uma definição em termos de critérios sobrepostos e de interação [...]”, isto é, algo que parece estar bastante próximo daquilo que aparecerá nas *Investigações* como *semelhança de família* (*Familienähnlichkeit*)¹¹. Max Black frequentou diversas reuniões, colóquios e seminários na presença de Wittgenstein e, de uma forma ou de outra, tanto ele quanto Ziff absorveram parte do pensamento do filósofo austríaco.

Mas a despeito daquilo que é evidente acerca da influência de Wittgenstein e que pode ser percebido no próprio texto de Paul Ziff, outro testemunho disso é a crítica que Maurice Mandelbaum destinou ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana. Além de mencionar Weitz e Kennick como autores da filosofia analítica dedicados a aplicar as concepções de Wittgenstein aos problemas da arte, Mandelbaum também insere Ziff nesse mesmo rol de filósofos¹². Todavia, em que sentido essa influência se consolida?

Para Ziff, uma das fontes mais problemáticas das teorias filosóficas sobre a arte é a abordagem generalista, ou seja, a necessidade de que seja fornecida uma definição capaz de esclarecer o que seria uma obra de arte. Conforme Ziff (1953, p. 58), “não há dúvida de que o problema é difícil. Mas o que eu gostaria de considerar [...] é o porquê é tão difícil”. Assim sendo e, em termos gerais, aquilo que Ziff herda de Wittgenstein não é apenas a negação de que a tarefa da filosofia seja fornecer explicações definitivas, por exemplo, sobre o que a arte é em essência, mas também a sugestão de compreender a origem do problema para que este possa ser superado. E a origem deste problema estaria na chamada *falácia essencialista*, isto é, na “suposição de que todas as obras de arte possuem em comum uma essência ou qualidade essencial que é o âmago da conotação do termo ‘arte’” (ALDRICH, 1976, p. 111). Logo, a dificuldade na obtenção de uma compreensão satisfatória sobre arte estaria na insistência de que deve haver uma única definição correta para a expressão “obra de arte”. Por conseguinte, para Ziff seria a expectativa “[...] essencialista das teorias estéticas de encontrar uma característica ou conjunto de características que todas e apenas as obras de arte de todos os tempos possuem o que as impede de progresso” (SIQUEIRA, 2017, p. 150). A ideia de progresso

¹¹ A noção de *semelhança de família* será mais detalhada no tópico seguinte porque ela é um ponto importante na defesa de Weitz acerca da impossibilidade de uma definição essencialista do conceito *arte*.

¹² As críticas de Mandelbaum em relação à influência de Wittgenstein nas filosofias de Ziff, Weitz e Kennick serão abordadas no segundo capítulo. Mais especificamente, no tópico 2.2.

significa, para Ziff, a dissolução da busca pela essência como o verdadeiro critério de compreensão. Entretanto, como o conceito *arte* ou, mais especificamente, como a expressão “obra de arte” pode ser compreendida? A proposta de Ziff envolve o exame cuidadoso de como essa expressão é usada e ensinada.

Antes de empreender uma investigação acerca da expressão “obra de arte”, Ziff diz que um dos modos de se ensinar alguém a utilizar as palavras “livro” e “mesa”, por exemplo, é mediante o ensino ostensivo¹³. Conforme o próprio Wittgenstein (1999, p. 29), o ensino ostensivo “[...] formará uma parte importante do treinamento, porque isso ocorre entre os homens”. Assim sendo, imagine uma criança que não saiba o que é um livro, ou seja, não sabe o significado dessa palavra e, por conseguinte, não é capaz de usá-la na linguagem. Nesse caso, “um dos muitos meios disponíveis para ajudá-la a compreender o uso da palavra ‘livro’ seria, simplesmente, mostrar-lhe um livro” (ZIFF, 1953, p. 58)¹⁴. Todavia, para que esse aprendizado se efetive de forma satisfatória, Ziff aconselha que ele seja iniciado com um caso bem explícito (*a clear-cut case*) de livro, e não mediante um exemplar, por assim dizer, exótico. Consequentemente, “se começarmos com um caso bem explícito – que ninguém normalmente seria tentado a contestar – poderemos então passar para os menos claros [...]” (ZIFF, 1953, p. 58). Nota-se claramente que a noção de *caso bem explícito* - tal como elaborada por Ziff - faz referência a posição wittgensteiniana segundo a qual “o ensino da língua não é [...] nenhuma explicação, mas sim um treinamento” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 29), haja vista que ela também implica que aprender o significado de uma palavra envolve o domínio de uma técnica (passível de ser ensinada com o auxílio de exemplos) e não a necessidade de uma definição estabelecida em termos essencialistas¹⁵.

Entre as diversas características que um livro poderia possuir, são apenas algumas que contam para a noção de *caso bem explícito*. Portanto, outras características, ainda que inegavelmente presentes em um exemplar, não seriam relevantes para fazer dele um caso

¹³ Este pode ser compreendido enquanto explicação do significado de uma palavra que se manifesta através da expressão de um enunciado (tal como “Isto é um lápis”) acompanhado do gesto dêitico relativo a apontar para o referente que a palavra designa. Vale lembrar, em conformidade com Wittgenstein, que esta não é a única possibilidade pela qual uma palavra adquire significação na linguagem.

¹⁴ Mas cabe ressaltar, segundo Wittgenstein (1999, p. 38) que “[...] a definição ostensiva elucida o uso – a significação – da palavra, quando já é claro qual papel a palavra deve desempenhar na linguagem”. Isso quer dizer, por exemplo, que a criança que está aprendendo o significado da palavra “livro” deve saber que ela diz respeito a algum objeto, não a forma, cor ou tamanho do mesmo.

¹⁵ Essa é a mesma postura que Ziff assume no caso da expressão “obra de arte”. Esse ponto será abordado, em detalhes, mais abaixo neste mesmo tópico.

bem explícito¹⁶. Por exemplo, um livro com folhas soltas não seria um bom recurso a se utilizar. Nas palavras de Ziff (1953, p. 58), “o que se deseja aqui talvez seja um livro espesso [...] com capa dura; quiçá um livro encadernado em couro com letras douradas”. Após o aprendiz ter anexado essa palavra em seu vocabulário, outros casos mais incomuns e distintos podem ser introduzidos na sequência do ensino-aprendizagem para que ele amplie sua capacidade de compreensão. E o critério para se constatar que o aprendiz compreendeu satisfatoriamente o significado da palavra “livro” será a aptidão para usá-la nas circunstâncias apropriadas. Isso porque

compreender uma palavra é também uma capacidade, que se manifesta de três formas: no modo como usamos a palavra, no modo como reagimos quando outros a utilizam, e no modo como a explicamos quando somos solicitados a fazê-lo (GLOCK, 1998, p. 92).

Deste modo, duas indicações metodológicas assinalam a abordagem de Ziff; quais sejam: que a investigação acerca das definições e o uso de termos comuns “[...] correspondentes a elas deve iniciar a partir da consideração de um caso explícito e de que são relevantes apenas as características descritivas que tornam o caso explícito um caso explícito [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 153). Porém, no que diz respeito à explicação ostensiva de termos como “livro” e “mesa”, não há contestação e disputa no mesmo nível em que há quando se trata da expressão “obra de arte”¹⁷. Então, Ziff (1953, p. 58) levanta a seguinte pergunta: “o que seria um caso bem explícito de obra de arte?”. O objetivo de Ziff com essa questão é identificar quais propriedades poderiam ser relevantes na formulação de um caso bem explícito de obra de arte ou, mais especificamente, quais características precisariam estar presentes num exemplar e serem destacadas para que o caso bem explícito pudesse servir de referência à definição - não generalista - de obra de arte. Conforme pressupõe Ziff, no caso da arte são fundamentais as características de ordem descritiva muito mais do que as de caráter valorativas. No entanto, estas últimas desempenham papéis fundamentais nas discussões estéticas.

Ziff menciona em seu texto alguns exemplares que ele acredita serem considerados casos bem explícitos de obras de arte. Mas sua análise se concentra,

¹⁶ Neste caso, um livro poderia ou não trazer o título na lombada; possuir ou não ilustrações; ter sido escrito não apenas por um autor, mas por vários; etc. Não seriam essas as características que fariam de um exemplar um caso bem explícito a ponto dele servir de referência ao ensino-aprendizagem da palavra “livro”.

¹⁷ Ao destacar as diferenças entre os casos bem explícitos de livro e obra de arte Ziff se atenta, sobretudo, para as especificidades gramaticais envolvidas nos usos dessas palavras. O ponto principal de Ziff nessa discussão é evitar confusões linguísticas. Nesse sentido, o filósofo manifesta a influência que seu pensamento recebeu de Wittgenstein.

nomeadamente, na pintura, *O Rapto das Sabinas* (1634 – 1635, figura 1), do artista francês Nicolas Poussin (1594 – 1665).

FIGURA 1



Ziff identifica sete características presentes nessa obra que fazem dela um caso bem explícito, a saber: 1º é uma pintura; 2º foi feita conscientemente com cuidado e habilidade; 3º o artista pretendia que ela fosse exibida para que as pessoas pudessem contemplá-la, estudá-la, discuti-la e que fosse tratada da maneira como as obras habitualmente são tratadas; 4º essa pintura foi exibida em uma galeria ou museu; 5º a obra é uma pintura representacional e possui um tema bem definido (no caso, uma cena mitológica); 6º a pintura expressa uma estrutura formal elaborada e complexa; 7º a pintura é uma excelente obra de arte¹⁸. Essas sete características não têm a pretensão de constituir um tipo de definição essencialista em termos de propriedades necessárias e suficientes, mas apenas compor um conjunto de características (*a set of characteristics*), dentre outras possíveis, que sirva para estabelecer as condições suficientes para que algo possa ser considerado uma obra de arte. Logo, “diversas características, tomadas em conjunto, constituem um conjunto de características se, e somente se, todas as características mencionadas são relevantes para determinar se algo é ou não uma obra de arte [...]” (ZIFF, 1953, p. 62). E na medida em que outros conjuntos de características podem ser

¹⁸ Note-se que, das sete características descritas por Ziff, apenas uma envolve claramente um parâmetro de caráter valorativo, qual seja: a última.

estabelecidos para formularem outros casos bem explícitos, “qualquer coisa que satisfaça claramente essas condições podem ser consideradas uma obra de arte [...]” (ZIFF, 1953, p. 62). Isso significa que o uso da expressão “obra de arte” não está inteiramente delimitado por regras, de modo que é concebível que novos usos possam ser introduzidos na linguagem, ou seja, “para o autor, ser ou não ser uma obra de arte é algo sempre aberto à discussão, mesmo quando consideramos os casos aparentemente mais explícitos possíveis” (SIQUEIRA, 2017, p. 151). Portanto, Ziff percebe a existência de uma conexão fundamental entre o uso do conceito *arte* e a identificação de um caso bem explícito capaz de ser formulado.

A sugestão proposta por Ziff de que, para se compreender arte, não é preciso defini-la essencialmente (mas apontar um caso bem explícito de obra de arte através de exemplos) encontra parecer no pensamento de Wittgenstein quando este aborda o conceito de *jogo*. Segundo o filósofo austríaco, coisas muito distintas são chamadas de jogos. Conforme Wittgenstein (1999, p. 53, grifo do autor), “como explicaríamos a alguém o que é um jogo? Creio que lhe descreveríamos *jogos*, e poderíamos acrescentar à descrição: ‘isto e *outras coisas semelhantes* chamamos de ‘jogos’”. Nesse sentido, percebe-se que a noção relativa ao *caso bem explícito* de obra de arte se encontra muito próxima da indicação de Wittgenstein em descrever jogos para que estes possam ser compreendidos. Isso se justifica na medida em que, para desempenhar o papel de exemplo daquilo que se entende por obra de arte, o caso bem explícito não pode ser apenas apontado ostensivamente, mas, também, descrito conforme as características normativamente mais relevantes. Consequentemente, o caso bem explícito – enquanto exemplo - serve como referência, modelo e paradigma ao esclarecimento da expressão “obra de arte”.

A descrição que Ziff faz da obra de Poussin é marcada por características normativas estabelecidas no ambiente intersubjetivo da linguagem¹⁹. Contudo, disso não se segue que toda obra de arte precisa conter, necessariamente, todas aquelas características. Ou seja, Ziff é ciente de que outra obra pode apresentar algumas (e não todas) características identificadas naquele caso bem explícito, ao passo em que uma terceira pode, ainda, conter outras características não mencionadas por ele. Logo, Ziff não

¹⁹ Isto é, as características aludidas por Ziff foram elaboradas num contexto cultural específico. Em termos wittgensteinianos, poder-se-ia dizer que tais características foram arquitetadas no interior de uma forma de vida.

está edificando uma teoria unilateral da arte. De acordo com suas próprias palavras, “em vez disso, estou tentando esclarecer o que pode significar dizer que a pintura de Poussin é uma obra de arte” (ZIFF, 1953, p. 62). O objetivo de Ziff é, então, descrever como o uso da expressão “obra de arte” pode ocorrer na linguagem. E isso, por sua vez, significa que qualquer objeto que mantém algum traço semelhante com um caso bem explícito pode ser considerado obra de arte. Por conseguinte,

esse modo, provavelmente eficaz, de aprendizado do significado dos termos de uma língua natural é, segundo Ziff, a melhor maneira de que dispomos para iniciar uma investigação a respeito da definição de ARTE – uma resposta à questão “O que é arte?” – e dos problemas que tornam a apresentação dessa definição tão difícil (SIQUEIRA, 2017, p. 151).

Dentre as razões pelas quais uma definição essencialista e unilateral do conceito *arte* ser tão problemática está o fato da expressão “obra de arte” envolver diversos usos. Como já salientado, um dos usos relacionados a essa expressão envolve situações onde o que está em jogo são os casos disputados²⁰. Considere-se o seguinte: se alguém aponta uma mesa e, em seguida, pronuncia a palavra correspondente a esse objeto, e outra pessoa se opõe dizendo que aquilo não é uma mesa, o que pode ter ocorrido nesse caso – entre várias outras possibilidades - é que ela se enganou quanto ao que foi apontado (pode ter imaginado que o material da qual a mesa é feita é que foi apontado, e não o objeto), ou não sabe o significado dessa palavra (pois ainda não aprendeu como utilizá-la na linguagem). Entretanto,

[...] nada além de confusão poderia ser a raiz de uma disputa sobre nosso exemplo claro de uma mesa; mas [...] é de fato possível discordar se uma pintura em particular é ou não uma obra de arte (e as pessoas discutem tais questões) de forma que não é de fato possível questionar se algum objeto em particular é ou não uma mesa (ZIFF, 1953, p. 59).

Comparada com as utilizações das palavras “mesa” e “livro”, por exemplo, a expressão “obra de arte” envolve usos complexos e, “[...] nesse sentido, há muitos usos distintos, diferentes e até ‘concorrentes’ da expressão ‘obra de arte’” (ZIFF, 1953, p. 59). Emerge aqui uma importante consideração apontada por Ziff, a saber: que a frase “É uma obra de arte” é significativamente diferente de frases do tipo “É uma mesa” ou “É uma

²⁰ Resumidamente falando, os casos disputados que Ziff se refere diz respeito aos exemplares que, por parte de um grupo, são aceitos como obras de arte e, por parte de outro, não são aceitos como tais. Os casos disputados estão situados no âmbito do uso elogioso (ou laudatório e não descritivo) da expressão “obra de arte”. E como esse uso depende diretamente de certas preferências relacionadas às propriedades (estéticas ou relativas aos conteúdos e temáticas) das obras, há certa confusão entre a classificação de um objeto como arte e sua avaliação em termos de boa arte. Conforme será possível acompanhar no tópico seguinte, Weitz explora mais a fundo essa confusão de uma forma que Ziff não desenvolve completamente.

cadeira”; apesar do fato de que os objetos designados por elas poderem ser explicados a partir de casos bem explícitos. Conforme Ziff (1953, p. 59), “[...] isso significa simplesmente que não pode haver casos bem explícitos de obras de arte no mesmo sentido em que pode haver casos bem explícitos de mesas, cadeiras e assim por diante”.

Na citação anterior - além da questão dos casos disputados - Ziff aponta que a despeito da palavra “arte” dar nome a um objeto, isso, no entanto, não significa que o simples nomear constitua a totalidade relativa aos diferentes usos dessa mesma palavra²¹. Essa ideia pode ser vista como uma evidente influência de Wittgenstein justamente porque Ziff não se atém apenas à forma superficial (ou significado ostensivo) da palavra “arte”, mas, particularmente, faz alusão à noção de *uso*. Não obstante, desde que o filósofo austríaco abandonou a concepção figurativa como sendo a essência da linguagem, ele passou a considerar que - apesar do fato da relação palavra-objeto constituir parte do sistema da linguagem - “[...] esse sistema não é tudo aquilo que chamamos de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 28).

Embora não faça nenhuma referência explícita à concepção de *visão panorâmica* (*Übersicht*) desenvolvida por Wittgenstein, a abordagem de Ziff acerca dos usos da expressão “obra de arte” indica que ela se faz presente dado à maneira pela qual o autor propõe como esses usos podem ser compreendidos²². De forma sucinta, a visão panorâmica constitui uma estratégia de investigação gramatical que visa superar confusões originadas pela má compreensão da linguagem, haja vista que “uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso de nossas palavras” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 112). Sendo assim, a visão panorâmica busca diminuir ou mesmo eliminar dificuldades filosóficas do tipo que envolve, por exemplo, a busca pela essência da arte. A visão panorâmica pode ser solicitada em qualquer circunstância, mas, segundo Glock (1998, p. 378), Wittgenstein a “[...] aplicou à estética e à matemática. Usou-a primordialmente, contudo, no campo da metodologia

²¹ Contudo, Ziff não está, por outro lado, afirmando que palavras como “mesa” e “cadeira” possuem tão somente um único uso o qual diz respeito, especificamente, ao designar o objeto correspondente. O que ele enfatiza, conforme apontado no texto acima, é que a expressão “obra de arte” possui usos disputados de um modo que as palavras “mesa” e “cadeira” não possuem. É claro que ocorrem situações onde faz sentido afirmar tanto “Essa não é uma boa mesa!”, quanto “Essa não é uma boa obra de arte!”. Todavia, a primeira afirmação não nega, em absoluta, que a mesa não seja uma mesa. Já a segunda apresenta uma tendência significativamente muito maior para negar a condição de arte àquilo que, de certa forma e por diferentes motivos, não é boa obra.

²² A palavra alemã *Übersicht* possui, em língua portuguesa, outras traduções tais como: “visão sinóptica”, “visão geral” e “visão global”. Salvo em citação direta (utilizada logo abaixo nesta tese onde a tradução “visão sinóptica” aparece), dá-se preferência, aqui, pela expressão “visão panorâmica”.

filosófica”. Entre os obstáculos que se almeja superar por intermédio da visão panorâmica encontra-se a tendência em agregar aspectos de um jogo de linguagem em outro (como projetar objetos materiais na linguagem psicológica). E para superar outras tendências que possam causar confusões, “[...] uma ‘visão sinóptica’ apresenta um segmento de gramática pertinente a um determinado problema filosófico de um modo detalhado e perspícuo” (GLOCK, 1998, p. 376). É claro que Ziff não trata dos problemas que se encontram diretamente relacionados aos jogos de linguagens psicológicos. Por outro lado, sua indicação de que não pode haver casos bem explícitos de obras de arte - da mesma forma que há em relação a livros - mostra como sua abordagem é, por assim dizer, panorâmica.

Outro indício da visão panorâmica manifestada por Ziff se revela quando este menciona que uma definição em termos de propriedades necessárias e suficientes é um tipo de definição, ou mesmo uma maneira de se usar certas palavras ou expressões, dentre outros possíveis e inerentes à linguagem. O outro tipo de definição que Ziff aponta se aproxima significativamente da noção wittgensteiniana concernente à *semelhança de família*. Ao investigar como o conceito *arte* pode ser definido, o autor declara que o

outro tipo de definição – e do tipo com o qual estamos aqui interessados – é um em termos de vários subconjuntos de um conjunto de características, ou, em linguagem menos exótica, em termos de semelhança com o que chamei de um caso bem explícito; um caso em que todo um conjunto de características é exemplificado (ZIFF, 1953, p. 64).

Nesse sentido, uma teoria essencialista da arte descreve tão somente um conjunto de características presentes num conjunto limitado de obras e esta descrição, por sua vez, orienta um único uso da expressão “obra de arte”. Todavia, constitui erro pensar que apenas um único e exclusivo conjunto de características - e, por conseguinte, o uso que o mesmo estabelece - seja o mais correto. Portanto, “a estratégia é tipicamente wittgensteiniana: nossa atenção investigativa deve se dirigir ao modo como usamos nossas palavras, pois é assim que aprendemos a respeito de nossos conceitos” (SIQUEIRA, 2017, p. 154 – 155).

Poder-se-ia conjecturar que o conjunto de características que Ziff descreve em seu exemplo relativo ao caso bem explícito de obra de arte a partir da pintura de Poussin constitui uma definição essencialista do conceito *arte*. Todavia, contra essa conjectura Ziff (1953, p. 64) afirma que apesar do conjunto de características descrito acima fornecer um conjunto de “[...] condições suficientes, ele não fornece um conjunto de condições

necessárias e suficientes. Nenhuma das características listadas é, necessariamente, característica de uma obra de arte”, pois uma obra pode ou não possuir tais características.

Para ilustrar a complexidade que envolve a utilização do conceito *arte* e, mediante a noção de caso bem explícito, Ziff elabora alguns exemplos com o objetivo de esclarecer como um objeto pode ou não ser considerado obra de arte. Inicialmente, o filósofo pede para que seja imaginada uma pedra cujo aspecto visual – formado por processos naturais e sem qualquer interferência humana - dá a impressão de uma mulher reclinada, de modo que a mesma aparenta ter sido esculpida por um artista. Ziff (1953, p. 64), pressupõe que “[...] vale a pena contemplá-la, estudá-la e observá-la de uma maneira análoga à descrita em conexão com a pintura de Poussin”. Conforme Ziff, supondo que essa pedra - uma vez exposta - seja de fato observada, estudada e contemplada, ela passa a manter algumas semelhanças com o caso bem explícito de obra de arte. Portanto, Ziff concebe que, em virtude das semelhanças, essa pedra pode ser considerada uma obra de arte porque “os pontos de similitude entre esse objeto e a pintura de Poussin constituem um subconjunto particular do conjunto de características listadas acima” (ZIFF, 1953, p. 64)²³.

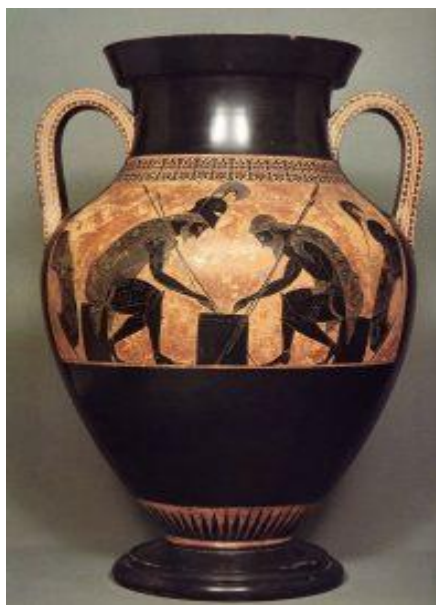
Por outro lado, se as diferenças impressionam mais do que qualquer semelhança, Ziff diz que a tendência em não se considerar um objeto como arte aumenta. Tomando novamente como referência seu caso bem explícito, ou seja, a pintura de Poussin, Ziff compara mais dois objetos para mostrar como um deles pode ser considerado arte e o outro não. Tais objetos são: um vaso grego e um pote de feijão da Nova Inglaterra. Comparando-se apenas o vaso e o pote, muitas semelhanças podem ser percebidas tais como: ambos são artefatos; não foram feitos para serem exibidos em galerias de arte; os dois são objetos utilitários originalmente criados para atender objetivos domésticos. Mas, ao contrário do pote de feijão da Nova Inglaterra, segundo Ziff, o vaso grego é arte. Por quê? “Em relação a isso, considere os pontos de semelhança entre um vaso grego e a pintura de Poussin que também são pontos de divergência entre um vaso grego e um pote de feijão da Nova Inglaterra” (ZIFF, 1953, p. 65). A argumentação de Ziff é que o pote

²³ Esse exemplo de Ziff pode até vir a ser questionado. Contudo, cabe destacar que não são poucos os casos em que artistas contemporâneos se apropriam de objetos os mais diversos e os apresentam com a intenção de que eles sejam analisados, contemplados, discutidos, criticados, estudados e, enfim, considerados como obras de arte. Por conseguinte, o exemplo de Ziff não é injustificável. Aliás, fornecer resposta filosófica para a questão do motivo pelo qual um objeto é arte ao passo que outro indiscernível não é constitui o objetivo maior de Arthur C. Danto. Mas, ao contrário de Ziff, Danto entende que as obras de arte constituídas de objetos comuns não podem ser identificadas, definidas ou ensinadas através de exemplos. Essa questão será trabalhada no segundo capítulo da presente tese.

de feijão não é tratado tal como a pintura de Poussin é tratada. Os vasos gregos, assim como a pintura de Poussin, são expostos em galerias e exibidos para contemplação. Isso constitui uma das semelhanças que, para Ziff, é decisiva na aceitação do vaso, e não do pote, como obra de arte. Outra similaridade entre o vaso grego e a pintura de Poussin está no fato desses dois objetos serem representacionais.

A pintura de Poussin, como o próprio Ziff destaca em seu conjunto de características, representa uma cena mitológica. É claro que nem todo vaso produzido pelos gregos é da categoria representacional ou mesmo se encontra exposto. Nesse sentido, um exemplar de vaso não exposto e não representacional dificilmente poderia ser, conforme pressupõe Ziff, considerado obra de arte porque faltariam as características que o aproximaria do caso bem explícito. Mas, para que fique claro, apesar de Ziff não indicar em seu texto nenhum vaso grego específico, o tipo de objeto que ele compara com a pintura de Poussin seria um vaso grego tal como *Aquiles e Ajax jogando damas* (conforme figura 2 abaixo).

FIGURA 2



Esse vaso é de 540 a.C e, além de ser representacional, se assemelha à obra de Poussin porque também é caracterizado com uma cena mitológica (cf. GOMBRICH, 2008, p. 80). Logo, as pessoas educadas em arte falam da estrutura formal do vaso grego de modo análogo quando apreciam pinturas como as de Poussin. E, a despeito de algumas disparidades evidentes entre o vaso grego e a pintura de Poussin (tal como o fato do primeiro não ter sido criado originalmente para ser exposto), as semelhanças são

suficientes, na concepção de Ziff, para considerá-lo como obra de arte. As disparidades entre o pote de feijão da Nova Inglaterra e a pintura do artista francês são demasiado significativas para que ele seja colocado na condição de arte²⁴. Assim, “chegamos a um ponto de ruptura e estamos inclinados a dizer coisas como: ‘um pote de feijão não pode ser classificado como uma obra de arte. É apenas uma questão de grau’” (ZIFF, 1953, p. 66).

Pelos exemplos acima, percebe-se nitidamente que toda argumentação de Ziff se concentra na ideia de que tanto as semelhanças quanto as diferenças passíveis de serem identificadas entre um objeto e um caso bem explícito são suficientes para determinar se o primeiro pode ou não ser considerado obra de arte. E como pode haver diferentes casos bem explícitos de obra de arte que estabelecem diversos conjuntos de características, para Ziff não existe uma única regra geral que, por si só, determine o grau suficiente de similaridade para que algo possa ou não ser arte. A propósito, como afirma Crespo (2011, p. 332), “a dificuldade da relação ensino-aprendizagem, dada a inexistência de um corpo estável de regras, é no caso da arte levada ao limite”. Ou seja, diferentes linguagens artísticas pressupõem diferentes casos bem explícitos para servirem de referência. Isso significa que um poema ou uma composição musical não são obras de arte exatamente no mesmo sentido em que uma determinada pintura o é porque cada qual precisa ser considerado a partir de diferentes conjuntos de características. Por exemplo, um poema não pode ser mostrado da mesma forma que uma pintura; assim como também não está no mesmo nível representacional que ela. Ademais, se por um lado a frase “Um poema é uma obra de arte.” possui uma estrutura gramatical aparentemente semelhante a “Uma pintura é uma obra de arte.”, por outro, elas não são idênticas em termos das propriedades e dos conteúdos que as justificam.

Certamente, ocorrem aproximações entre conjuntos de características de uma linguagem artística para outra²⁵. Em contrapartida, tomando como referência novamente

²⁴ Porém, em conformidade com o atual desenvolvimento da produção artística, nada impede que esse objeto em particular possa ser apropriado por um artista e - para citar uma expressão proposta por Danto - ser transfigurado em obra de arte. Sendo assim, esse argumento de Ziff precisa ser revisto, pois ele parece não mais atender as especificidades da arte contemporânea. Uma opção talvez seja apontar outra categoria de caso - não mais tão explícito - de obra de arte que possa servir de referência para estabelecer outros conjuntos de características que auxiliem na compreensão e no ensino do que é arte.

²⁵ Como exemplo, poder-se-ia citar que tanto um poema quanto uma composição musical também podem ser realizados conscientemente com habilidade e cuidado; também podem expressar temas bem definidos; podem, igualmente, possuir estruturas formais complexas; etc. tal como uma pintura. E é preciso considerar ainda os análogos. Logo, o análogo de contemplar uma pintura é ler um poema, assim como o análogo de uma exposição de pinturas é a publicação de poemas.

o caso bem explícito representado pela pintura de Poussin, Ziff (1953, p. 66) faz a seguinte ponderação:

[...] mesmo que um poema possa parecer possuir algumas das características listadas – pois alguém pode falar de um bom poema – as diferenças entre o que se quer dizer com um bom poema e o que se quer dizer com uma boa pintura são suficientemente impressionantes para garantir que estamos dizendo que é um sentido diferente da palavra “bom”.

Dessa forma, continua ele,

se alguém quiser descrever o uso da expressão ‘obra de arte’ na qual há uma mudança sistemática de sentido, pode fazê-lo acerca de vários conjuntos de características. Uma pessoa pegaria um caso bem explícito de poema e obteria um conjunto de características [...] (ZIFF, 1953, p. 66).

Se nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein defende a não necessidade do conhecimento definicional para uma compreensão satisfatória da linguagem, Ziff segue nessa mesma linha de raciocínio ao entender como válida a não prioridade epistêmica acerca da definição essencialista do conceito de arte, pois a definição advém de um caso já “[...] identificado como arte e a partir da consideração de propriedades que justificam sua consideração como arte, e não por serem deduzidas a partir de uma definição [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 154) que dependa inteiramente de propriedades necessárias e suficientes. Mas, sem embargo, a posição wittgensteiniana mantida por Ziff não pressuporia a aceitação de que a expressão “obra de arte” é inexata ou indeterminada? A resposta é que inexato não equivalente a inútil. Segundo Wittgenstein (1999, p. 60 - 61),

“inexato” é propriamente uma repreensão e “exato”, um elogio. E isto significa: o inexato não alcança seu objetivo tão perfeitamente como o mais exato. Isto depende daquilo que chamamos de “objetivo”. É inexato se eu não indicar a distância que nos separa do sol até, exatamente 1m? E se não indicar ao marceneiro a largura da mesa até 0,001mm?

Consequentemente, exatidão não é algo que está previsto antes que se estabeleça um objetivo específico o qual possa desempenhar uma função determinada. E se por meio de um caso bem explícito é possível compreender o que é um livro sem o imperativo de que seja precisado, por exemplo, um título particular, um tema e o número de páginas, uma obra de arte pode ser compreendida sem que as propriedades necessárias e suficientes que todo exemplar deveria possuir precisem ser indicadas. Logo, em relação à expressão “obra de arte”, é proveitoso considerar ainda a seguinte passagem:

o sentido da frase – dir-se-ia – pode deixar em aberto isto ou aquilo, mas a frase deve ter *um* determinado sentido. Um sentido indeterminado não seria propriamente sentido *nenhum* – tal como uma delimitação imprecisa, que não é propriamente nenhuma delimitação (WITTGENSTEIN, 1999, p. 63).

Deste modo, o conceito *arte* – mesmo que não precisamente definido - não é inexacto, haja vista que através de seus diversos usos ele desempenha papéis na linguagem. Dentre esses diversos usos, encontram-se os novos usos da expressão “obra de arte”. Tais usos estão diretamente ligados a mudanças significativas na noção de *obra de arte*, e envolvem disputas entre artistas, críticos e público. As disputas que ocorrem envolvendo novas propostas na arte são fundamentais para se entender como novos usos da expressão “obra de arte” são introduzidos na linguagem. Quando a pintura de orientação modernista surgiu, ela não foi prontamente aceita pelos críticos mais tradicionais porque, de acordo com os mesmos, ela rompia com uma das características, por assim dizer, mais relevantes: a representação mimética. Para eles, na ausência dos aspectos representacionais não poderia haver pintura artística. Toda e qualquer semelhança possível entre as pinturas modernistas e as aceitas pela tradição eram insuficientes para que as primeiras pudessem ser consideradas exemplares de obras de arte pictóricas. Para os críticos tradicionais, “as diferenças pareciam ser esmagadoras e a lacuna foi considerada grande demais para ser transposta” (ZIFF, 1953, p. 69). Todavia, na medida em que essas novas pinturas eram produzidas, houve também aqueles que as apoiassem e as defendesse das incessantes recusas. Portanto,

talvez a mais clara indicação do fato de que os críticos modernos estivessem usando a expressão ‘obra de arte’ de um modo mais ou menos novo se encontra na acusação – frequentemente repetida – de que as novas obras romperam com a tradição (ZIFF, 1953, p. 69).

Porém, o que os artistas modernistas e seus defensores afirmavam era que a tradição não havia sido rompida, mas, sobretudo, ampliada. Destarte, não resta dúvidas de que as divergências visíveis “[...] entre os críticos tradicionais e os modernos se originaram de concepções mais ou menos divergentes do que as funções de uma obra de arte são ou deveriam ser em nossa sociedade” (ZIFF, 1953, p. 74)²⁶.

E se os críticos corroboradores da arte moderna estavam certos no sentido de que faziam um uso diferente e novo da expressão “obra de arte”, os críticos tradicionais não se equivocavam ao usarem essa mesma expressão com o significado até então

²⁶ Em certo sentido, isso faz lembrar a afirmação de Wittgenstein (1999, p. 35) segundo a qual surgem “[...] inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de ‘signo’, ‘palavras’, ‘frases’. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos”.

estabelecido, dado que a crítica de arte trata de quais são as funções, os propósitos e os objetivos da arte num determinado tempo. Assim sendo,

ao aceitarmos a decisão dos críticos modernos estamos, de fato, aceitando algo de sua visão de quais são ou quais deveriam ser as funções, os propósitos e os objetivos atuais de uma obra de arte em nossa sociedade (ZIFF, 1953, p. 77).

Para Ziff, a arte estaria sempre em constante revolução; renovando-se e se transformando de tempos em tempos. Nesse caso, a expressão obra de arte continuaria sendo utilizada de muitas maneiras diferentes. Conforme suas próprias palavras, “para quando tais revoluções ocorrerem haverá, inevitavelmente, uma mudança em alguns usos da expressão ‘obra de arte’” (ZIFF, 1953, p. 67). Isso justificaria a inexistência de uma definição cujo elemento central pudesse ser caracterizado como propriedade comum presente em todas as obras de arte. Assim sendo, Ziff argumenta que nenhuma definição do tipo essencialista seria capaz de abranger a totalidade dos conjuntos de características responsáveis por estabelecerem os casos bem explícitos de obra de arte, bem como não seria suficiente para descrever os diversos usos da expressão correspondente.

Para encerrar este tópico, cabe perguntar: o que a noção relativa aos diversos *usos* da expressão “obra de arte” ensina acerca do próprio conceito *arte*? A perspectiva wittgensteiniana de Ziff – subscrita na defesa da existência de uma conexão fundamental entre o uso do conceito *arte* e a identificação de um caso bem explícito - propõe que os diferentes usos ensinam que se um determinado objeto satisfaz algumas características de um dado conjunto maior de características estabelecido como parâmetro daquilo que se entende por arte, ele pode ser classificado e considerado como tal. Portanto, “perguntar ‘Quais são as consequências e implicações de algo ser considerado uma obra de arte?’ é fazer uma pergunta duvidosa para a qual não pode haver resposta unívoca” (ZIFF, 1953, p. 72). O que é significativo, de acordo com a visão defendida por Ziff, é considerar os diversos contextos onde a expressão “obra de arte” adquire sentido. Ante o exposto, Ziff só poderia conceber a tese de que imaginar uma única qualidade pertencente tão somente às obras de arte seria algo desnecessário porque isso não condiz com as condições a partir das quais a produção artística se manifesta. Na concepção wittgensteiniana de Ziff, é através da análise dos variados usos de uma palavra que se torna possível compreender a multiplicidade de seu significado. Isso equivale dizer que – especificamente no caso da arte - a abordagem conceitual não deve se concentrar nas supostas propriedades essenciais, mas, sim, na investigação do uso linguístico. Esse é também o caminho

percorrido por outro filósofo diretamente inspirado nas ideias de Wittgenstein e que será central no tópico seguinte: Morris Weitz.

1.3 - Morris Weitz e seu pensamento sobre teoria estética.

Ludwig Wittgenstein faleceu no dia 29 de abril de 1951 deixando um espólio que, sem dúvida, influenciou o desenvolvimento subsequente de várias áreas do conhecimento filosófico, a saber: filosofia da linguagem, filosofia da psicologia, lógica, filosofia da ciência, ética, estética e filosofia da arte. Em 1953 foi publicada, postumamente, sua obra *Investigações Filosóficas* considerada a suma intelectual do chamado “Segundo Wittgenstein”. As concepções mais associadas ao nome do filósofo encontram-se nela: *jogos de linguagem, formas de vida, argumento da linguagem privada, semelhança de família*, dentre outras não menos importantes.

Considerando os filósofos analíticos da arte nos quais Wittgenstein exerceu notória influência, o esteta Morris Weitz foi (além do já citado Ziff) um de seus mais célebres herdeiros. Os argumentos que Weitz elaborou a partir da influência direta de Wittgenstein fizeram dele um dos maiores críticos da tentativa de definição do conceito *arte*. Se a obra *Investigações Filosóficas* foi publicada no ano de 1953, ela não tardou a deixar marcas profundas no pensamento de Weitz, pois, já em 1956, o filósofo divulgava no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* seu pequeno, porém, mais famoso artigo intitulado *The Role of Theory in Aesthetics*. No mencionado artigo, as citações que Weitz toma emprestado de Wittgenstein encontram-se na primeira parte das *Investigações Filosóficas*. Tais citações vão do parágrafo 65 até o parágrafo 75, isto é, justamente onde o filósofo desenvolve a noção de *semelhança de família* e refuta a possibilidade de se definir precisamente a linguagem e os conceitos empíricos. Nesse sentido, ao invés de definir precisamente o que a linguagem é, Wittgenstein procura mostrar a inviabilidade disso ao mencionar que a linguagem incorpora inúmeras e diferentes espécies de jogos de linguagem. Para Wittgenstein, essa é a razão pela qual ela não poderia ser suficientemente esclarecida por um modelo generalizante, essencialista e universalista. O que Wittgenstein faz é uma comparação entre linguagem e jogo afirmando que

em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desses

parentescos chamamo-los todos de “linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52).

Sendo assim, como definir, por exemplo, o conceito de *jogo* por meio de uma propriedade comum que perpassa por tudo aquilo que é conhecido como jogo? Este é o desafio que Wittgenstein afirma ser dispensável, uma vez que existem várias e distintas espécies de atividades que são nomeadas com a palavra “jogo”, tais como os jogos de cartas, de tabuleiro, de bola, etc. Haveria, nesse sentido, algo comum e único a todos eles? Não, “pois se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles” (WITTGENSTEIN, 1999, p.52). Consequentemente, a variedade de jogos torna inviável, por si só, a pretensa definição unilateral deste conceito, haja vista que a propriedade comum não pode ser localizada e, sobretudo, inexistente. Não obstante, “qualquer definição sugerida concorda apenas em parte com o uso real do conceito de jogo” (BAKER; HACKER, 1983, p. 191). O conceito de *jogo* é unificado por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam da mesma forma como em uma família, na qual algumas semelhanças, como a cor dos olhos, o tipo de cabelo e o humor podem ser compartilhados. Consequentemente, o que sustenta um conceito não é, por assim dizer, um único fio robusto, mas sim um conjunto de diversas fibras entrelaçadas tal como em uma corda.

Da mesma forma como Wittgenstein demonstrou que o conceito de *jogo* é compreensível não por possuir uma essência que, supostamente, incorpora as condições necessárias e suficientes à totalidade das atividades que são classificadas como jogos - mas sendo este inteligível pelas relações de familiaridades das propriedades comuns que se entrecruzam -, Weitz propôs que o conceito *arte* também não deveria ser suscetível de um esgotamento teórico e não poderia ser fechado numa definição unilateral. Conforme ele próprio atesta,

a teoria estética – toda ela – comete o erro de fundo de considerar que é possível construir uma teoria correta, porque interpreta de forma radicalmente errônea a lógica do conceito de arte. É falsa a sua afirmação mais importante de que “arte” pode submeter-se a uma definição real ou a qualquer tipo de definição verdadeira (WEITZ, 2007, p. 62 - 63).

Todavia, as tentativas teóricas na direção de respostas precisas sobre o que a arte é perpassam por diferentes períodos, escolas e autores dando, assim, testemunhas no sentido de que a teoria foi e ainda é central tanto na estética quanto na arte, uma vez que “o seu principal interesse declarado continua a ser a determinação da natureza da arte,

passível de ser formulada numa definição” (WEITZ, 2007, p. 61)²⁷. Logo, toda e qualquer teoria acerca da arte almeja - via definição do conceito – estabelecer a condição necessária que todo exemplar da classe de objeto (obra de arte no caso) supostamente deveria incorporar, assim como evidenciar a propriedade suficiente específica apenas dessa (e de nenhuma outra) classe de objeto que, por sua vez, o diferenciaria do restante. As teorias buscam nada menos do que a essência da arte. Isso posto, a exigência da definição do conceito em destaque é considerada imprescindível para muitos teóricos sob o risco de que - na ausência de uma definição – o entendimento a respeito da arte ser insuficiente. Segundo Weitz (2007, p. 61), “a menos que saibamos o que é a arte, dizem, quais são as suas propriedades necessárias e suficientes, não podemos pensar em reagir adequadamente a ela, nem dizer por que motivo uma obra é boa ou melhor do que outra”. Seria então o caso da teoria em arte ser supostamente imprescindível para fundamentar o reconhecimento, a identificação, a apreciação e a crítica.

Embora os teóricos alimentassem a derradeira esperança de que, cedo ou tarde, emergiria uma teoria definitiva que pudesse dar conta do problema da definição do conceito *arte*, e apesar desse anseio dar provas satisfatórias da aparente prioridade nessa direção, Weitz (2007, p. 62) reiterava já na década de 1950 sua posição radical ao asseverar:

pretendo mostrar que *nunca* irá aparecer uma teoria – no sentido clássico exigido – em estética e que, como filósofos, faríamos melhor em substituir a questão ‘Qual é a natureza da arte?’ por outra, cujas respostas nos darão toda a compreensão das artes que é possível ter.

Ora, essa é justamente a atitude que Wittgenstein esperaria de um pensador preocupado não em obter a essência, mas, sobretudo, investigar como o conceito *arte* é, efetivamente, usado na linguagem. Isso pode ser afirmado porque foi essa a postura filosófica adotada por Wittgenstein com relação à linguagem. Mas, por outro lado, cabe aqui mencionar quais foram as principais tentativas teóricas que pretenderam definir a arte. Nesse sentido, Weitz cita e critica algumas que, mediante as estruturações argumentativas utilizadas, deixam evidentes – cada qual a sua maneira - uma descrição da suposta essência geral da arte, são elas: formalismo, voluntarismo, emocionalismo, intelectualismo, intuícionismo e organicismo²⁸. Porém, ao deliberarem suas respectivas

²⁷ Vide, por exemplo, a filosofia da arte proposta por Arthur Danto.

²⁸ De forma sucinta, poder-se-ia dizer que: o intuícionismo considera que a arte é essencialmente uma prática não conceitual onde o artista explora toda sua intuição (Croce é, segundo Weitz, o representante dessa teoria); o organicismo menciona que a essência da arte é um complexo único de partes

definições, os teóricos entram num inevitável conflito quando defendem como únicas e verdadeiras algumas propriedades necessárias ou condições suficientes em detrimento das demais que se encontram presentes nas definições adversárias. Sendo assim, os teóricos julgam as teorias umas às outras como falsas ou, quando menos, incompletas, levando Weitz (2007, p. 62) a concluir que

todas as épocas, todos os movimentos artísticos, todas as filosofias da arte tentam [...] realizar o ideal afirmado, para serem imediatamente sucedidas por teorias novas ou revisadas, enraizadas, pelo menos em parte, no repúdio das precedentes.

Objetivando não alongar demasiadamente este tópico, considere-se como exemplo o conflito travado apenas entre duas teorias citadas por Weitz, a saber: formalismo e emocionalismo. Seguindo nessa direção, o formalismo de Clive Bell (1881 – 1964) e Roger Fry (1866 – 1934) pressupõe como essência o modo específico segundo a qual uma obra ou linguagem artística se organiza; isto é, o teórico atesta que o conceito *arte* se define enquanto forma significativa. Essa teoria é bastante objetiva e ignora um ponto fundamental da teoria formulada pelos emocionalistas, qual seja: a subjetividade. Assim sendo, tanto para Tolstói (1828 – 1910) quanto para Pierre Ducasse (1881 – 1969) a arte se define enquanto expressão da emoção por intermédio de um meio sensível público (*médium*); ou seja, esses dois pensadores recusam a forma significativa como único elemento definidor e afirmam que sem a transmissão de uma emoção não existe arte. Portanto, a teoria emocionalista considera que, na falta de um sentimento incorporado, teríamos tão somente um objeto possuidor de formas, mas não uma obra de arte. Contudo, cabe mencionar que segundo Weitz (2007, p. 66) as duas teorias são inadequadas em relação àquilo que almejam (precisar o conceito), pois “cada uma pretendem ser uma asserção completa das características definidoras de todas as obras de arte e, no entanto, todas elas deixam de parte algo que as outras consideram central”. O que vale enfatizar nesse caso é que as tentativas de teorização essencialistas e unilaterais são simplistas – não abordando todas as especificidades da arte - ou generalizantes – incluindo em seus limites objetos que não são necessariamente obras arte.

Tendo em vista as argumentações de Weitz, vale frisar que os estetas, os filósofos da arte, os críticos e mesmo os artistas podem apenas estabelecer ou apontar condições

interrelacionadas (Weitz cita o nome de A. C. Bradley como organicista); o voluntarismo diz que a arte é - em essência - a encarnação de vontades subjetivas, a linguagem que representa o meio público e a harmonia que proporciona tanto deleite quanto satisfação (para Weitz, D. Parker é exemplo de voluntarista). O formalismo e o emocionalismo são mencionados mais abaixo no corpo do texto.

de similaridade, mas não propriedades necessárias e suficientes relativas à aplicação correta do conceito *arte*. Para ele, a aplicação desse conceito não pode ser completamente enumerada já que novos casos emergem e, assim sendo, não seria possível imaginá-los de antemão. Conforme suas palavras, “o que eu defendo é, portanto, que o próprio caráter expansivo e aventureiro da arte, as suas mutações e criações inovadoras, sempre presentes, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras” (WEITZ, 2007, p. 71). Isso significa que toda teoria, ao propagar definitivamente a essência, fecha o conceito e, como consequência inevitável, acaba prejudicando a própria criação de novos exemplares que é, em sua visão, condição favorável à esfera artística. Consequentemente, a resposta para questão do tipo “X é uma obra de arte?” independe da existência de propriedades necessárias e suficientes que transcorreriam todos os objetos e manifestações da arte. Por conseguinte, “X” pode ser uma obra de arte sem incorporar qualquer aspecto de uma teoria ou definição, pois ele pode justamente ser um daqueles casos inéditos e imprevisíveis que formulam novos elementos que, por sua vez, possuem o poder de expandir o conceito *arte*. Todavia, se não há condições necessárias e suficientes que sejam identificadas quando se aplica corretamente este conceito, há, pelo menos, condições de similaridade, ou seja, um conjunto de propriedades e não uma única característica comum. Weitz as chama de *critérios de reconhecimento*.

Os critérios de reconhecimento serviram como base e referência para as mais diversas e tradicionais teorias da arte. Mas vale destacar que

nenhum dos critérios de reconhecimento é um definidor necessário ou suficiente, porque é sempre possível afirmar que uma coisa é uma obra de arte e continuar a negar cada uma destas condições, incluindo a que tem sido, tradicionalmente, considerada básica, isto é, a de ser um artefato [...] (WEITZ, 2007, p. 74).

Apesar desses critérios não se constituírem como elementos passíveis de serem vistos como definidores essencialistas do conceito *arte*, não é possível abrir mão de todo e qualquer critério de reconhecimento, ou seja, sem qualquer critério de reconhecimento o objeto analisado tampouco poderia ser classificado como obra. Nas palavras de Weitz (2007, p. 74), “portanto, dizer que algo é uma obra de arte é asseverar a presença de *alguma* destas condições”. Logo, alguns critérios são demasiadamente utilizados para o reconhecimento e caracterização de uma obra, tais como: artefato, produto do saber humano, modo apresentado mediante meio sensorial, etc. Todos critérios válidos e significativamente úteis na identificação de um objeto como obra de arte, porém, nenhum

deles - individual ou coletivamente - são necessários ou suficientes para a definição precisa do conceito *arte*.

Seguindo os passos de Wittgenstein, Weitz se utiliza da noção de *semelhança de família* para mostrar a inviabilidade das tentativas unilaterais de definição conceitual. Em sua filosofia Wittgenstein mostrou que, devido à variedade de jogos existentes, é impossível definir o próprio conceito de *jogo*, uma vez que o traço comum e único não pode ser encontrado nas diferentes atividades que são denominadas como tal. A solução sugerida por Wittgenstein não foi aquela resposta típica de uma certa filosofia que julga encontrar um conjunto exaustivo de propriedades comuns, por exemplo, a todos os jogos. Pelo contrário, Wittgenstein defendeu que tais propriedades não existem e que essa inexistência não torna qualquer conceito menos inteligível. Por conseguinte, se isso é válido para o conceito de *jogo*, também seria proveitoso afirmar que saber o que é arte não significa conceber uma definição essencialista, mas ser capaz de reconhecer, explicar obras de arte e, sobretudo, decidir – entre vários exemplos – quais objetos podem ou não ser classificados como arte. Sendo assim,

o problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos nos seguintes aspectos: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos propriedades comuns, também não encontraremos propriedades comuns, mas apenas nexos de similaridades (WEITZ, 2007, p. 69).

A proximidade e a semelhança entre os conceitos de *jogo* e de *arte* encontram-se no fato de ambos apresentarem, conforme Weitz, textura aberta. Conceitos como *linguagem*, *jogo*, *arte*, etc. seriam conceitos abertos. Fechá-los significaria, de acordo com Weitz, tratá-los com arbitrariedade. Tanto no que se refere aos jogos e às artes existem casos denominados paradigmáticos, ou seja, exemplares que, pela tradição, servem de referenciais à orientação correta da aplicação desses conceitos²⁹. Mas o que vale destacar aqui é que aquilo que caracteriza a lógica do conceito *arte* é justamente sua textura aberta. Segundo Weitz (2007, p. 69),

um conceito é aberto quando as condições de sua aplicação são emendáveis e corrigíveis, isto é, quando se pode imaginar ou alcançar uma situação ou um caso que requeira algum tipo de *decisão* da nossa parte para alargar o uso do conceito, de modo a abrangê-lo, ou para fechar o conceito e inventar um conceito novo, que permita lidar com o novo caso e a sua nova propriedade.

²⁹ Vale lembrar que o conceito *arte* incorpora linguagens como música, artes visuais, teatro, dança, literatura, bem como subconceitos tais como pintura, escultura, tragédia, romance, poesia, etc.

Além dessa noção de textura aberta, os conceitos de *linguagem*, *jogo* e de *arte*, por exemplo, podem ser compreendidos mediante a noção de conceito agrupador. Segundo Litwack (2009, p. 97), “por essa noção entende-se uma ideia complexa ou conjunto de práticas que não admite uma lista limitada de condições necessárias e suficientes sem que isso simplifique sua sutileza e sofisticação em geral”. Diante desse cenário, Weitz (2007, p. 62) se questiona: “será uma teoria estética, no sentido de uma definição verdadeira ou conjunto das propriedades necessárias e suficientes da arte, realmente possível?”. Sobre evidente influência intelectual de Wittgenstein a resposta de Weitz só poderia ser negativa. E uma vez sendo negativa, essa resposta sugeriria à estética abandonar a necessidade de precisar o conceito mediante uma definição unilateral, pois, na visão de Weitz, todas as tentativas nessa direção falharam. As teorias que buscaram a essência da arte mostraram-se circulares, incompletas, não testáveis e pseudofactuais. Portanto, Weitz (2007, p. 67) não vê outra solução se não afirmar que

[...] a teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de indicar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de supor que o conceito de arte é fechado, quando o seu uso real revela e exige a sua abertura.

Por conseguinte, emerge aqui outra grande noção oriunda da filosofia de Wittgenstein que Weitz aproveitou para tecer suas considerações sobre o conceito *arte*, qual seja: a noção de *significado como uso*. É sabido que Wittgenstein se voltou para a linguagem corriqueira defendendo que o significado de uma palavra se encontra no uso – estipulado em regras intersubjetivas - que dela é feito no interior de uma comunidade linguística denominada por ele como *forma de vida*. Ora, baseando-se na sugestão de Wittgenstein relativa à percepção do efetivo funcionamento da linguagem usual, Weitz pôde entender que a dificuldade em se definir o conceito *arte* não reside apenas na notável complexidade e variação da produção artística. Essa dificuldade frequentemente esbarra numa concepção errônea da lógica que estabelece o uso desse conceito. Weitz investiga a aplicação da palavra, ou melhor, do conceito *arte* constatando que, tal como a própria lógica do conceito confirmaria, “[...] não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes; é por isso que uma teoria da arte é logicamente impossível, e não apenas factualmente difícil de construir” (WEITZ, 2007, p. 63). Todavia, no interior da argumentação de Weitz, esse fato é destituído de caráter negativo, uma vez que a arte não perde qualquer valor cognitivo por conta da sua falta de precisão conceitual.

Nesse movimento de se atentar para o uso efetivo do conceito, Weitz propõe inverter a questão e, ao invés de questionar qual é a natureza da arte, diz que seria mais sugestivo e proveitoso questionar “[...] que tipo de conceito é ‘arte’” (WEITZ, 2007, p. 67). Sendo assim, descrever como se dá o uso do conceito *arte* na linguagem é passo decisivo para desfazer as tentativas de definir esse conceito. Para Weitz (2007, p. 67), esta é “[...] a questão inicial, a origem, senão o fim, de todos os problemas e soluções filosóficas”. Logo, a proposta em mudar o ângulo de visão para constatar que a definição de um conceito - como o de *arte* - não é um problema verdadeiro e que, ao ser perseguido, traz mais confusão do que solução efetiva revela o quanto Weitz é herdeiro do método filosófico elaborado por Wittgenstein. Essa afirmação pode ser verificada em passagens como a seguinte: “o meu modelo, neste tipo de descrição lógica ou de filosofia deriva de Wittgenstein” (WEITZ, 2007, p. 68). A influência de Wittgenstein fica ainda mais evidente quando Weitz aponta qual é, segundo seu ponto de vista, a tarefa da estética. De acordo com suas próprias palavras, “a tarefa primordial da estética não é tentar construir uma teoria, mas elucidar o conceito de arte. Especificamente, consiste em descrever as condições sob as quais empregamos de forma correta o conceito” (WEITZ, 2007, p. 73). Para Weitz, Wittgenstein teve o mérito de possibilitar um novo rumo à filosofia da arte ao questionar as teorizações filosóficas fundamentadas em definições fechadas. Por conseguinte, segundo Weitz (2007, p. 67)

se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar “Qual é a natureza de um qualquer X filosófico?”, nem mesmo, de acordo com o semanticista, “O que significa X?”, uma transformação que conduz à interpretação desastrosa de “arte” como nome de uma classe especificável de objetos, mas sim “Qual é o uso ou emprego de X?”.

A respeito da noção de *significado como uso* - tão cara à filosofia de Wittgenstein - Weitz identifica que existem ao menos dois principais usos relacionados ao conceito *arte*: um descritivo e outro avaliativo. O uso descritivo – que apresenta um sentido classificatório – do conceito *arte* é menos problemático do que o uso avaliativo – que se vincula a um sentido valorativo. O que Weitz destaca, contudo, é que esses usos são frequentemente confundidos na linguagem. O autor nomeia o uso avaliativo como *critério de avaliação*. Segundo Weitz os teóricos, ao fazerem uso do conceito *arte* no sentido descritivo fazem, em geral, mais do que simplesmente isso e, não obstante, atribuem um elogio ao uso do conceito. Sendo assim, “as suas condições de expressão linguística incluem, por isso, determinadas propriedades ou características que são preferidas por quem enuncia a expressão” (WEITZ, 2007, p. 74). O problema é que no uso avaliativo

costuma-se não reconhecer como arte algo que não possui aquela característica elogiada que, erroneamente, é vista como elemento definidor do próprio conceito. Nesse caso, o uso avaliativo se configura como um uso elogioso e não deveria ser utilizado no sentido descritivo e classificatório. Porém, muitas vezes tal uso é convertido justamente num critério de reconhecimento. Todavia, diz Weitz (2007, p. 76),

não há nada de errado no uso avaliativo. De fato, há boas razões para usar ‘arte’ para elogiar. Mas o que não se pode defender é que as teorias do uso avaliativo de ‘arte’ são definições verdadeiras e reais das propriedades necessárias e suficientes da arte.

Cabe enfatizar que o uso avaliativo do conceito *arte* é importante enquanto fomentador de debates acerca da arte. Tais debates possibilitam mudanças de critério no uso do conceito *arte* que estão interligados às tentativas de definição. Ao que parece, esse é um dos pontos mais fundamentais das concepções que Weitz apresenta em seu artigo, uma vez que justifica o quão prejudicial seria fechar o conceito, pois isso somente diminuiria tanto o campo da criação quanto o espaço do debate a respeito da produção artística. Não obstante, “é este debate perene acerca destes critérios de avaliação que torna a história da teoria estética um estudo importante” (WEITZ, 2007, p. 76). Nesse sentido, o valor que uma determinada teoria possui reside na tentativa de valorização de certos elementos ou critérios que teorias anteriores deturparam ou não levaram em consideração. Existe, então, algo por trás das tentativas teóricas que Weitz atribui valor, mesmo sabendo que tais tentativas são incapazes de captar a suposta essência da arte. Weitz (2007, p. 77) atesta que

se tomarmos as teorias estéticas à letra, todas elas falham, como vimos; mas, se as reconsiderarmos em termos da sua função e da sua incidência, como recomendações sérias e argumentadas para nos concentrarmos em determinados critérios de excelência na arte, veremos que a teoria estética está longe de ser destituída de valor³⁰.

Vale ainda destacar que Weitz viveu num período em que as vanguardas modernistas estavam em plena efervescência e, a cada ano, surgia novas vanguardas e escolas. Ao vivenciar esse período, Weitz imaginou que sempre haveriam novas obras e estilos artísticos que alimentariam o debate. E isso, por sua vez, acarretaria na constante expansão do conceito *arte*³¹. Não é por menos que ele profere essa convicção nos seguintes termos:

³⁰ Não são destituídas de valor porque elas se mostram fundamentais na compreensão da arte.

³¹ Por exemplo, o Expressionismo Abstrato - ou *Action Painting* - que teve como principal expoente Jackson Pollock (1912 – 1956), era a grande novidade da arte americana durante os primeiros anos da década de

surgem constantemente, e continuarão sem dúvida a surgir, novas condições (ou casos); emergirão novas formas de arte e novos movimentos, que irão exigir decisões da parte dos interessados, habitualmente os críticos profissionais, quanto à questão de saber se o conceito deve ou não ser alargado (WEITZ, 2007, p. 71).

Portanto, o papel da teoria em arte não é definir precisamente o conceito. Sua função – conforme sugere Weitz - é fazer com que as atenções se voltem para aquilo que a teoria estabelece como importante e significativo em relação à arte. Nesse sentido, “compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumário de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, a determinadas características da arte” (WEITZ, 2007, p. 77). Logo, o formalismo de Bell e Fry, por exemplo, é válido e funciona; obviamente não como definição essencialista, precisa e real do conceito *arte*, mas como critério de reconhecimento que pode ser encontrado em algumas obras como elemento significativo e determinante para sua compreensão. Segundo D’Orey (2007, p. 17),

Morris Weitz [...] foi o autor da mais clara e sistemática reformulação do problema. A inspiração e os princípios teóricos foram encontrados nas *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, e, em particular, na teoria dos jogos de linguagem cujo objetivo era efetivamente a recusa do essencialismo linguístico.

Weitz foi defensor do antiessencialismo na estética e na filosofia da arte. E como compreendeu que não seria possível fornecer condições necessárias e suficientes para classificar algo como arte, alegou que nenhuma teoria era possível. É nesse aspecto que Weitz mostra ser um herdeiro da filosofia proposta por Wittgenstein, e é nesse sentido também que o pensamento do filósofo vienense contribuiu com os desdobramentos da filosofia analítica da arte. Cabe, na sequência, discorrer sobre as ideias de outro esteta que seguiu, praticamente, na mesma linha argumentativa de Ziff e Weitz, e que também defendeu posições as quais a influência de Wittgenstein não pode ser ignorada, a saber: William Kennick. Tal será o tema do próximo tópico.

1950. Ao gotejar tinta sobre suas telas, Pollock explorou o gestual na pintura. A ideia de novidade que Pollock realizou pode ser compreendida conforme as palavras do historiador da arte E. H. Gombrich (2008, p. 602): “eis, portanto, um aspecto que ainda parecia estar inexplorado: o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou designio postremo”.

1.4 – William Kennick e sua resposta wittgensteiniana aos erros da estética tradicional.

Assim como Ziff e Weitz, William Kennick é outra grande referência na filosofia analítica da arte cuja influência filosófica de Wittgenstein é notável e significativamente presente. Embora tenha citado o filósofo austríaco uma única vez em seu texto intitulado *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* - publicado em 1958 – é evidente que os principais conceitos das *Investigações Filosóficas* sustentam a argumentação de Kennick a respeito do tema da definição do conceito *arte*, bem como servem de ferramenta à superação dos erros cometidos pela estética tradicional. Em certo sentido, Kennick segue os passos de Ziff e Weitz ao defender que não há necessidade em se definir precisamente o conceito *arte*. Contudo,

[...] diferentemente de Weitz, e assim mais próximo de Ziff, Kennick não parece defender a impossibilidade lógica de definição do conceito arte; o que ele faz é apenas argumentar que tal definição provavelmente não será alcançada e que isso também pouco importa, já que ela não é necessária teoricamente, uma vez que as questões realmente importantes do debate estético independem dela (SIQUEIRA, 2017, p. 164).

Por outro lado - à semelhança de Weitz - Kennick também não desconsidera completamente as teorias estéticas³². O que ele critica é, principalmente, a pretensão dessas teorias afirmarem ter capturado a essência última da arte. Para Kennick, a estética tradicional sustenta dois erros intimamente conectados: primeiro, que todas as obras de arte possuem uma natureza comum; segundo, que a crítica só pode afirmar qual obra é boa, bela ou não mediante o estabelecimento tanto do que é arte, quanto do que é beleza³³. Em suas próprias palavras,

o pressuposto de que, apesar de suas diferenças, todas as obras de arte possuem alguma natureza comum; algum conjunto distintivo de características que servem para separar a arte de qualquer outra coisa; um conjunto de condições necessárias e suficientes para que sejam obras de arte é natural, inquietante e constitui o que eu considero ser o primeiro erro em que a estética tradicional repousa (KENNICK, 1958, p. 319).

Consequentemente, “Kennick, ao considerar essas duas suposições um erro, adota a mesma orientação wittgensteiniana de rejeição das teorias generalistas já identificadas no pensamento de Ziff e Weitz” (SIQUEIRA, 2017, p. 165).

³² O aspecto positivo das teorias estéticas tal como Kennick entende será abordado mais abaixo no texto.

³³ Nesse sentido, o segundo erro indica que a crítica de arte – ao buscar estabelecer critérios e padrões universalmente válidos que possam ser aplicados às obras de arte - pressupõe e depende da teoria estética.

A identificação da tese de que deve haver uma natureza comum a todas as obras como sendo um erro já sugere a tendência wittgensteiniana da abordagem de Kennick. Todavia, o que ele entende por estética tradicional? Em suas próprias palavras,

por “estética tradicional” quero dizer a disciplina filosófica familiar que se preocupa em tentar responder questões como as seguintes: “O que é arte?”; “O que é beleza?”; “O que é a experiência estética?”; “O que é o ato criativo?”; “Quais são os critérios do julgamento estético e do gosto?”; Qual é a função da crítica?” (KENNICK, 1958, p. 317).

Kennick sustenta a ideia de que essas seriam as questões básicas da estética tradicional e que elas solicitariam e, sobretudo, exigiriam respostas precisas em termos de definições. Essa exigência encontra justificativa na concepção de que a definição seria a fórmula da essência. A essência, por sua vez, revelaria a natureza da arte, da beleza, do gosto, etc. Não obstante,

[...] da mesma forma como os metafísicos tradicionais procuraram pela natureza ou essência do espaço e do tempo, da realidade e da transformação, os estetas tradicionais têm buscado a essência da arte e da beleza, da experiência estética e do ato criativo (KENNICK, 1958, p. 318).

Entretanto, essa busca tem se revelado infrutífera na medida em que a própria produção artística mostra que as definições propostas não dão conta de resolver a questão sobre a essência da arte, da beleza e do gosto. Nessa perspectiva, “o trabalho de Wittgenstein sugeriu a vários filósofos da arte que o tipo de teoria que os estetas tantas vezes procuraram não é possível ou, mais cautelosamente, de pouca ajuda” (TILGHMAN, 2006, p. 61).

A resposta de Kennick ao primeiro erro da estética tradicional – qual seja, sua busca pelo denominador comum a todas as obras de arte - procura evidenciar a confusão ancorada no mau uso da linguagem em relação ao tipo de questão que pode vir a ser respondida mediante definição. Para tanto, Kennick menciona que certos objetos são explicados a partir de definições precisas, enquanto outros são destituídos dessa especificidade. Kennick utilizou o hélio como exemplo para ilustrar aquilo que comporta uma definição clara e objetiva. De modo sucinto, o hélio pode ser determinado como sendo um elemento gasoso inerte e incolor, cujo número de átomos é dois. Segundo Kennick (1958, p. 317), “[...] nós obtemos respostas para tais questões todos os dias por meio de dicionários, enciclopédias e manuais técnicos”. A confusão emerge quando se espera obter respostas semelhantes (em termos de precisão) para questões de outra ordem tais como: “O que é o tempo?”; “O que é o ser humano?”; dentre outras igualmente

complexas. Todavia, à primeira vista essas questões parecem possuir a mesma forma da pergunta “O que é hélio?”, embora sejam substancialmente distintas; suscitando respostas diferentes. Portanto a questão “O que é arte?”, conforme Kennick (1958, p. 317), “[...] não pode ser respondida prontamente apelando-se para dicionários, enciclopédias ou manuais técnicos”.

A influência da filosofia wittgensteiniana se manifesta em Kennick quando este identifica a origem do erro cometido pela estética tradicional ao não perceber a diferença entre distintas espécies de questões que, no entanto, possuem uma aparência semelhante. Nas *Investigações*, Wittgenstein (1999, p. 36) alertou para o fato de que “[...] fazemos as coisas mais diferentes com nossas frases” justamente com o intuito de destacar que a má compreensão da linguagem origina confusões gramaticais. Por exemplo, Kennick afirma que as questões mais complexas (como “O que é o tempo?”; “O que é arte?”) são consideradas filosóficas porque refletem certa perplexidade, haja vista que, de acordo com Wittgenstein (1999, p. 65, grifo do autor) “os problemas que nascem de uma má interpretação de nossas formas linguísticas têm o caráter da *profundidade*”. Todavia, questões do tipo “O que é hélio?” não são consideradas filosóficas. “No entanto, esperamos algo do mesmo tipo de resposta para as duas espécies de questões” (KENNICK, 1958, p. 317). Aqui está o problema, pois se considera que a questão “O que é arte?” necessita de uma resposta unívoca que esclareça a natureza ou essência da arte do mesmo modo que o conteúdo da resposta para “O que é hélio?” determina as características desse elemento químico.

A despeito das palavras “hélio” e “arte” serem substantivos e partilharem a afinidade de serem utilizadas (entre outras coisas) para nomear algo, há diferenças significativas nos diversos usos que podem ser feitos dessas duas palavras. Destarte, “poder-se-ia distinguir, no uso de uma palavra, uma ‘gramática superficial’ de uma ‘gramática profunda’” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 160). Sendo assim, ao enfatizar que as questões “O que é hélio?” e “O que é arte?” possuem uma estrutura aparentemente semelhante, mas que, por outro lado, possuem respostas que são diferentes não apenas em seus conteúdos - mas principalmente em suas formas - Kennick se atém ao ensinamento proposto por Wittgenstein segundo o qual problemas nascem devido à falta de compreensão sobre a diferença entre a gramática superficial e a gramática profunda da linguagem. Logo, na concepção de Kennick, a estética tradicional erra ao propor responder suas questões tal como as ciências empíricas (a química, por exemplo)

respondem aos seus problemas. Então, “[...] o fato de essas expressões teóricas compartilharem uma gramática de superfície comum não é, necessariamente, uma pista de como elas são realmente usadas e como elas devem ser compreendidas” (TILGHMAN, 2006, p. 63).

A estética tradicional formulou as questões acerca da natureza da arte e esperou respostas em termos de definições. Sendo assim, não é difícil compreender porque suas respostas possuem a forma essencialista do tipo “Arte é expressão!”, ou “Arte é forma significante!”. Conseqüentemente, “podemos dizer que a estética tradicional busca a natureza da arte ou da beleza e as encontra por definições” (KENNICK, 1958, p. 318). Todavia, essas definições apenas aparentemente explicam o que é arte de modo análogo ao tipo de definição que a química estabelece para o que é hélio. Para Kennick, a estética tradicional pressupõe a existência de algo específico às obras de arte que as caracteriza como um conjunto unificado. A analogia é a seguinte: dado que se usa uma única palavra para nomear a substância química gasosa, inerte, incolor cujo número de átomos é dois (ou seja, o hélio), dever-se-ia também utilizar uma mesma palavra para nomear e classificar as obras (neste caso, com a palavra “arte”)³⁴. Há aqui um entrecruzamento de jogos de linguagem.

Com efeito, o que nos confunde é a uniformidade da aparência das palavras, quando estas nos são ditas, ou quando com elas nos defrontamos na escrita e na imprensa. Pois seu *emprego* não nos é tão claro. E especialmente não o é quando filosofamos (WITTGENSTEIN, 1999, p. 30, grifo do autor).

Ao se ater às distinções categóricas entre o que pode ser definido de modo preciso e aquilo que - mediante uma confusão no uso da linguagem - parece poder ser igualmente definido Kennick está, de fato, empreitando uma investigação gramatical sob influência de Wittgenstein. Nesse sentido, seu objetivo é tanto identificar a origem do problema na qual a estética tradicional repousa quanto superar a concepção de que definições essencialistas são, nos domínios da arte, necessárias. E para enfatizar o quanto a abordagem de Kennick é marcadamente wittgensteiniana, cabe retomar a seguinte observação feita pelo filósofo austríaco:

³⁴ No caso da arte, Kennick menciona ser até compreensível – embora errôneo - conceber que coisas tão diferentes referidas por uma mesma palavra devem possuir algum traço em comum. Ou seja, *unum nomen; unum nominatum* (um nome; uma coisa nomeada). Essa expressão se refere à concepção referencial do significado que se expressa, por exemplo, na filosofia de Santo Agostinho e que foi criticada pelo segundo Wittgenstein. Como pode ser observado, Kennick parte da crítica à concepção referencial do significado feita por Wittgenstein para questionar a validade das teorias estéticas tradicionais.

nossa consideração é, por isso, gramatical. E esta consideração traz luz para nosso problema, afastando os mal-entendidos. Mal-entendidos que concernem ao uso das palavras; provocados, entre outras coisas, por certas analogias entre as formas de expressão em diferentes domínios da nossa linguagem (WITTGENSTEIN, 1999, p. 61).

Devido aos mal-entendidos ocasionados pela falta de compreensão da gramática profunda da linguagem, as teorias formuladas pelos estetas tradicionais são insuficientes na elucidação da arte. Deste modo, ao adotar uma concepção comum entre os filósofos analíticos, “[...] para Kennick o uso da linguagem, ao mesmo tempo em que é a chave para a compreensão dos conceitos que empregamos, também pode desencaminhar nossa análise” (SIQUEIRA, 2017, p. 67) caso venha ser mal-empregada.

Todavia, não há nenhum problema no uso da expressão “obra de arte” ou com o conceito *arte*. O equívoco é supor que ambos devem possuir uma essência. Logo, o problema se encontra na

[...] compulsão para reduzir a complexidade dos conceitos estéticos à simplicidade, limpeza e ordem que leva o esteta a cometer seu primeiro erro: perguntar “O que é arte?” e esperar encontrar uma resposta como a resposta que pode ser dada à “O que é hélio?” (KENNICK, 1958, p. 322).

Em termos wittgensteinianos, isso significa confundir regras de jogos de linguagens distintos, bem como incorrer na ânsia por generalizações. E sobre esse último ponto em específico, Wittgenstein (2008, p. 47) é claro ao afirmar que “o nosso desejo de generalidade tem uma outra fonte importante: a nossa preocupação com o método da ciência”. Ou seja, há a reivindicação – muitas vezes não declarada explicitamente na discussão filosófica - de que as questões só podem ser suficientemente bem respondidas através do método rigoroso semelhante ao da ciência. Assim sendo, “os filósofos têm sempre o método da ciência e são irresistivelmente tentados a levantar questões e a responderem-lhes do mesmo modo que a ciência” (WITTGENSTEIN, 2008, p. 47), o que os conduz a reduzir qualquer objeto (ou fenômeno) à explicação mediante um menor número possível de leis. Não é por menos que “esta tendência é a verdadeira fonte da metafísica, e leva o filósofo à total obscuridade” (WITTGENSTEIN, 2008, p. 47).

Como já salientado anteriormente, a palavra “arte” é utilizada para se referir a um grande número de objetos, atividades e manifestações. Por sua vez, existe a tendência de se pensar que deve haver algo comum a tudo aquilo que é nomeado com a expressão “obra de arte”, caso contrário, seria um equívoco usar a mesma expressão para coisas diferentes. Porém, quando se atenta para a variedade das expressões artísticas em sua

diversidade de áreas, estilos e gêneros, a essência da arte não se apresenta como uma propriedade passível de ser identificada. Surge a perplexidade. Logo, supõe-se que ela está escondida em algum lugar; precisando ser encontrada por meio de uma investigação criteriosa. A sensação é que seria mais difícil responder a questão “O que é arte?” em comparação a “O que é hélio?”. Nesse sentido,

é por isso que supomos que a natureza da arte é uma questão filosófica e porque há uma filosofia da arte, mas nenhuma filosofia do hélio. São os conceitos complicados como os de espaço, tempo, realidade, transformação, arte, conhecimento, dentre outros, que nos confundem (KENNICK, 1958, p. 320).

Há, na estética tradicional, certa inclinação em buscar uma única característica que leve à compreensão do motivo pelo qual coisas diferentes são todas agrupadas num mesmo conceito. Almeja-se com isso identificar algo escondido, isto é, a essência por trás da aparência. Todavia, na medida em que a atenção é direcionada à diversos objetos e manifestações “[...] que chamamos de ‘arte’, inevitavelmente encontramos algumas semelhanças e aí pensamos que a descoberta de uma essência é só uma questão de examinar atentamente uma maior classe de itens” (SIQUEIRA, 2017, p. 165). No entanto, o que ocorre é que as semelhanças vão se perdendo conforme mais exemplares são analisados, ou seja, “[...] podemos facilmente acreditar que vimos a essência da arte quando selecionamos adequadamente, mas, quando avançamos para mais longe, perdemos ela” (KENNICK, 1958, p. 320). Assim sendo, Kennick encontra em Wittgenstein a referência filosófica fundamental para corroborar sua concepção de que a busca pela essência da arte ou da beleza é infrutífera porque procura algo que não se acha em lugar algum.

É sabido que o filósofo austríaco combateu aquilo que chamou de *ânsia de generalidade*. E para refutar a concepção de que os conceitos são estabelecidos a partir de uma definição unilateral, Wittgenstein (1999, p. 31) diz:

imagine alguém que diga: “Todas as ferramentas servem para modificar alguma coisa. Assim, o martelo, a posição de um prego, a serra, a forma da tábua etc.”. E o que modificam o metro, o vidro de cola, os pregos? – “Nosso saber sobre o comprimento de uma coisa, a temperatura da cola e a solidez da caixa”. – Ganhar-se-ia algo com essa assimilação da expressão?

Portanto, Kennick considera infrutífera e, sobretudo, desnecessária a busca pela essência dos conceitos ligados à estética como condição para a compreensão autêntica da arte. Em seu posicionamento wittgensteiniano, Kennick compreende que a resposta para a questão “O que é arte?” independe da identificação de uma característica inerente a toda

e qualquer obra de arte. O caminho mais proveitoso em direção à elucidação dessa questão seria correlacionar várias características que se sobrepõem nas mais diversas expressões artísticas e perceber traços semelhantes – mas também dessemelhantes - que se entrecruzam num conjunto amplo de obras de arte. Como resultado, obter-se-ia não a essência ou natureza da arte, mas uma compreensão efetiva dos diversos usos e significados do conceito *arte*.

Todavia, na eminência de uma resposta unívoca, a estética tradicional tende a abstrair a complexidade ao analisar um conjunto restrito de expressões artísticas. E “é por isso que na estética é melhor não olhar para muitas obras de arte e por que, aliás, a estética é melhor ensinada sem exemplos concretos [...] (KENNICK, 1959, p. 320)³⁵. Inclusive, essa atitude lança luz sobre o motivo pelo qual definições do tipo “arte é forma significante” explicarem apenas parte, mas não a totalidade da produção artística. Contudo, o que impede a estética tradicional abandonar sua exigência por definições precisas e empregar um método de análise que considere as semelhanças e dessemelhanças passíveis de serem encontradas nas obras de arte? A resposta de Wittgenstein (e que também orienta a abordagem de Kennick) é a seguinte: “o que torna difícil seguir esta linha de investigação é o nosso desejo de generalidade” (WITTGENSTEIN, 2008, p. 45) que, de certa forma, pode ser entendida como uma inclinação diretamente relacionada às confusões propiciadas pela má compreensão e uso da linguagem.

Para questionar a validade das teorias estéticas tradicionais, Kennick empreende uma estratégia que é constante nas reflexões maduras de Wittgenstein, qual seja: o experimento de pensamento³⁶. Em seu texto, Kennick pede que se imagine um grande

³⁵ Essa colocação de Kennick é marcadamente wittgensteiniana, pois, nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein (1999, p. 150) afirma que “uma causa principal das doenças filosóficas – dieta unilateral: alimentamos nosso pensamento apenas com uma espécie de exemplos”.

³⁶ No primeiro parágrafo das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein já emprega um experimento de pensamento visando tanto questionar a concepção agostiniana de linguagem quanto indicar, desde o início, seu novo método de reflexão. Resumidamente, a concepção agostiniana de linguagem sustenta que: as palavras designam objetos (nomeando-os); o significado se dá pela definição ostensiva (apontar um objeto e pronunciar a palavra que o corresponde). Para Wittgenstein, Santo Agostinho não trata da diferença entre espécies de palavras e se atém apenas a uma classe: os substantivos. Um dos experimentos de pensamento elaborados por Wittgenstein para superar essa concepção é o seguinte: uma ordem é dada a uma pessoa através de um papel onde se lê “Cinco maçãs vermelhas”; essa pessoa vai até o vendedor que, ao ler o papel, se dirige ao caixote onde estão os signos “maçã” e “vermelho”; o vendedor inicia a série de numerais até “cinco” e entrega as maçãs para essa pessoa. Aquilo que Wittgenstein procura enfatizar neste experimento de pensamento é que as palavras possuem usos - e não apenas substituem os objetos na linguagem -, bem como o fato de que nem todas designam objetos (como é o caso da palavra “cinco”).

armazém onde constam inúmeros objetos, dentre os quais ferramentas, vasos, livros, instrumentos musicais, pinturas, esculturas, livros de poesia, etc. Uma pessoa é solicitada a entrar nesse armazém imaginário com a seguinte instrução: “Retire do armazém todas as obras de arte que lá dentro se encontram!”. Considerando que essa pessoa não seja especialista em arte, mas que frequentou a escola básica – obtendo uma formação mínima – e está inserida numa sociedade onde objetos artísticos estão presentes, isto é, são criados, expostos, comentados e estudados, ela terá sucesso sem grandes problemas, embora não disponha de nenhuma definição precisa do conceito *arte* para realizar sua tarefa³⁷. No entanto, essa mesma pessoa ficará confusa se, ao invés da instrução anterior, lhe for exigido que pegue os objetos segundo as definições propostas pela estética tradicional tais como: “Traga todos os objetos com forma significativa!”, ou “Traga todos os objetos com expressão!”. Portanto, “[...] tal pessoa reconhece uma obra de arte quando a vê, mas tem pouca ou nenhuma ideia do que procurar quando lhe é dito para trazer um objeto que possui forma significativa” (KENNICK, 1958, p. 322)³⁸. Essa pessoa tem sucesso porque

³⁷ Neste experimento de pensamento, Kennick não faz menção às obras de arte que se utilizam de objetos banais e corriqueiros, ou seja, não enfatiza obras que Arthur C. Danto, mais tarde, chamaria de *Indiscerníveis*. Tais obras já circulavam no ambiente artístico à época em que Kennick publicou seu texto (1958). Vide, por exemplo, a célebre obra de Duchamp (1887 – 1968) *A Fonte* - datada de 1917 - que se constitui de um urinol industrial apropriado pelo artista francês e elevado à categoria de obra. Kennick pensa em objetos cuja aparência é, por assim dizer, familiar e facilmente associados a obras de arte. Mas, e se *A Fonte* de Duchamp estivesse no interior desse mesmo armazém junto com outros urinóis idênticos que, no entanto, não são obras de arte? Muito provavelmente, o sujeito citado no experimento de pensamento elaborado por Kennick não seria capaz de distinguir qual exemplar dos urinóis é uma obra de arte (se é que ele suspeitaria que um dos exemplares o é). Segundo Kennick (1958, p. 322), “certamente, há muitas ocasiões em que não temos certeza se algo é uma obra de arte ou não [...]”. Não há dúvida que, neste caso, a percepção sensorial não é capaz de identificar por si só a diferença entre objetos idênticos dos quais apenas um figura como obra de arte. Na segunda parte das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein, ao discorrer sobre o tema da percepção, desenvolve conceitos que são demasiadamente proveitosos aos domínios da arte e que ajudam a resolver o problema da diferença categórica entre objetos idênticos que são percebidos de forma diferente. Esses conceitos são: *cegueira para aspecto*, *percepção e revelação de aspecto*, *mudança de aspecto*, *ver-como* e *vivência de significado*. Embora não tenha discorrido especificamente acerca das obras de arte do tipo indiscerníveis, Kennick entendia que o conceito *arte* possui textura aberta e, sendo assim, pressupunha que objetos mais diversos poderiam ser incorporados a ele. Todavia, os conceitos desenvolvidos por Wittgenstein na segunda parte das *Investigações* não são proveitosos apenas em relação às obras idênticas a objetos corriqueiros. São igualmente significativos do ponto de vista da identificação e compreensão das obras de arte em geral. Porém, em seus respectivos textos, Ziff, Weitz e Kennick não mencionam tais conceitos. Cabe enfatizar aqui que os conceitos citados acima serão explorados em profundidade no terceiro capítulo porque eles atendem dois objetos centrais da presente tese: por um lado, eles ajudam a esclarecer como a arte pode ser compreendida a partir de Wittgenstein numa perspectiva não totalmente explorada pelos primeiros filósofos da estética analítica influenciados pelo pensador vienense (nomeadamente: Ziff, Weitz e Kennick) e, por outro lado, são esses mesmos conceitos que marcarão os pontos de contato e as aproximações com Danto.

³⁸ Vale destacar que se outra pessoa possuir conhecimentos acerca da história da arte, bem como das teorias estéticas tradicionais, ela será capaz de responder aos comandos “Traga os objetos com forma significativa” e “Traga os objetos com expressão” adequadamente, ou seja, irá trazer as obras de arte que se encontram no interior do armazém. Todavia, não porque ela é ciente da essência da arte, mas sim em razão de saber o sentido desses comandos específicos. Em termos wittgensteinianos, poder-se-ia afirmar que essa pessoa reconhece qual é o jogo de linguagem que está sendo empregado naquela situação, e sabe como reagir ao

compreende e sabe usar a expressão “obra de arte”, e é claro que essa expressão é mais utilizada na linguagem do que “forma significante”; sendo esta última mais restrita e especializada.

Ou seja, um dos pontos que Kennick quer frisar com seu argumento/experimento mental é que o uso do termo “obra de arte”, dado que já consolidado na linguagem, seria suficiente para a operação de reconhecimento, ao passo que palavras bem mais nebulosas como “expressão” e “forma significante” apenas atrapalhariam essa identificação (SIQUEIRA, 2017, p. 168).

Por outro lado, o que legitima o uso do conceito *arte* se este não é passível de uma definição precisa? Como saber se X é ou não uma obra de arte se a natureza do conceito em questão não pode ser claramente estabelecida? A resposta wittgensteiniana elaborada por Kennick exclui a prioridade epistêmica de uma definição essencialista como requisito para o uso do conceito *arte* - ou como condição necessária para decidir se X é ou não uma obra - porque se concentra na concepção de *uso*. Segundo Kennick (1958, p. 321), “[...] somos capazes de separar os objetos que são obras de arte daqueles que não são porque sabemos inglês; isto é, sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte’”. Nesse sentido, não há nada misterioso a respeito do conceito *arte*. Todavia, “a palavra ‘arte’, ao contrário da palavra ‘hélio’, tem uma complicada variedade de usos [...]” (KENNICK, 1958, p. 320). Por conseguinte, é mister considerar que essas duas palavras não são da mesma categoria, dado que a primeira não se refere a algo que escapou à nossa atenção (tal como o hélio enquanto substância química descoberta pela ciência), nem é uma palavra relativamente simples da linguagem corriqueira como, por exemplo, “árvore” ou “cadeira”, as quais são mais familiares.

A fundamentação teórica de Kennick sobre o emprego da palavra “arte” tem como arcabouço a noção de jogos de linguagem elaborada por Wittgenstein. Cabe aqui ressaltar que “o conceito de jogo é o que permite a Wittgenstein acentuar que o significado das palavras não é *a priori* [...]” (Crespo, 2011, p. 284), mas estabelecido nas situações de uso. No caso do uso e aplicação da palavra “arte”, os dicionários ou manuais técnicos poderão indicar alguns exemplos, mas nenhum apresentará a essência conceitual de tais usos e aplicações. Logo, o conceito *arte* exige não o aprendizado (ou estabelecimento) de sua essência, mas sim a compreensão de que seu significado depende do contexto usual

mesmo conforme o esperado. No mais, apesar dos posicionamentos filosóficos serem influenciados pelas reflexões de Wittgenstein, Kennick não desenvolveu esse ponto em seu texto, deixando escapar assim uma oportunidade para reforçar o quão fundamental é o aprendizado dos jogos de linguagem relacionados à arte e, sobretudo, ao reconhecimento das obras de arte.

– ancorado em regras estabelecidas intersubjetivamente - conforme o jogo de linguagem onde ele passa ser utilizado. Assim sendo, poder-se-ia dizer que se uma pessoa sabe aplicar corretamente a palavra “arte” nas ocasiões adequadas, então ela sabe o que é arte e “[...] nenhuma teoria no mundo pode torná-la mais sábia” (KENNICK, 1958, p. 321) ou mais consciente em relação à natureza última das obras de arte.

Através de exemplos, ensina-se como a palavra “arte” é utilizada e o uso indica qual é o seu significado numa determinada circunstância. Não se ensina, portanto, a essência do conceito *arte*. Consequentemente, “dão-se exemplos e quer-se que eles sejam compreendidos num certo sentido” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 54). Ou seja, na perspectiva wittgensteiniana sustentada por Kennick, quando um esteta discorre sobre a suposta essência da arte, o que ele faz é tão somente eleger um uso possível deste conceito como sendo aquele que, de fato, corresponderia à totalidade – e não alguns exemplares - das obras de arte. Por conseguinte, o formalismo e o emocionalismo são expressões teóricas que dizem respeito a diferentes usos do conceito *arte*. Isto é, apesar de dizerem respeito aos mesmos objetos (obras de arte e manifestações artísticas), o conteúdo de seus respectivos significados não são os mesmos. Cada qual descreve uma parte, e não o todo, daquilo que é chamado de arte. “Nesse ponto, Kennick, assim como Ziff já havia feito alguns anos antes, chama a atenção para o fato de que a palavra ‘arte’ é empregada de diversas maneiras, com diferentes significações [...]” (SIQUEIRA, 2014, p. 167) em épocas e contextos distintos. Acontece que cada expressão teórica (ou uso) do conceito *arte* foi preponderante num determinado período histórico, orientando parte significativa da produção artística³⁹. Percebe-se, então, que a palavra “arte” possui uma trajetória e certa complexidade. Todavia, essa complexidade não é decorrência de uma essência difícil de ser captada, tal como pressupôs as teorias estéticas tradicionais.

Se o conceito *arte* não é passível de uma definição essencialista, como ele pode ser definido? Tal como Weitz, a resposta dada por Kennick parte da noção wittgensteiniana de *semelhança de família*. Esta pressupõe que a definição não é dada mediante propriedade essencial, mas sim por similitudes. Para superar a concepção de que a linguagem deveria possuir uma essência, Wittgenstein havia sustentado - nas *Investigações* - que não há uma única característica comum percorrendo todo o conjunto das atividades que são chamadas de linguagem; o que pode ser encontrado são traços de

³⁹ Em sua filosofia da história da arte, Danto nomeia isso com a expressão *narrativas mestras*. Esse ponto será abordado no tópico 2. 5 do segundo capítulo da presente tese.

similaridades. Ao se analisar a linguagem, ver-se-á “[...] uma rede complicada de semelhanças que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52). Nesse sentido, um dos exemplos utilizados por Wittgenstein acerca do conceito de *jogo* contribui para esclarecer esse ponto:

considere, por exemplo, os jogos de tabuleiro, como seus múltiplos parentescos. Agora passe para os jogos de cartas: aqui você encontra muitas correspondências com aqueles da primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros surgem. Se passarmos agora aos jogos de bola, muita coisa comum se conserva, mas muitas se perdem (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52).

No caso da arte, possuir forma significativa ou expressão são características e propriedades (dentre outras possíveis) que as obras podem apresentar/partilhar ou não entre si. Isto é, uma determinada obra pode possuir forma significativa; outra possuir forma significativa e expressão; já uma terceira, apenas expressão. Logo, a primeira partilha traço semelhante com a segunda que, por sua vez, se assemelha à terceira. Mas a primeira e a terceira não possuem traços de similaridade, apesar de ambas serem obras de arte. Em decorrência disso, um único traço comum não é característico das obras de arte. Portanto, no que diz respeito à definição do conceito *arte*, a busca por similaridades é mais útil, ou seja, “[...] a busca pelo que, para utilizar uma frase de Wittgenstein, podemos chamar de ‘semelhança de família’” (KENNICK, 1958, p. 323).

Na medida em que Kennick se apropria da noção wittgensteiniana de *semelhança de família* para defender que a exigência de uma essência na arte constitui um equívoco, o autor realça, ao mesmo tempo, que as teorias estéticas tradicionais apresentam aspectos positivos. Kennick sustenta que uma teoria estética – em sua busca pela natureza da arte - realiza algo bem diferente do pretendido e gera um subproduto que não pode ser desconsiderado. A teoria estética tradicional é improdutiva, como já destacado, ao revelar a ânsia por generalização, isto é, quando ela se apresenta como definitiva. Contudo, “disso não se segue, entretanto, que as teorias estéticas são totalmente sem objetivo; que elas são apenas erros [...]” (KENNICK, 1958, p. 324), sem utilidade alguma ou passíveis de serem descartadas. Se por um lado as teses da estética tradicional falham em captar a essência da arte, por outro, a ideia de que a arte é forma significativa, de fato, descreve uma característica significativa presente em algumas obras. Assim sendo, “a suspeita de que a estética não é absurda é, amiúde, justificada” (KENNICK, 1958, p. 323). Justificada, por exemplo, nos mesmos termos de Weitz quando este enfatiza o papel fundamental que a teoria desempenha na estética ao direcionar o olhar para determinadas propriedades

relevantes de certas obras de arte. Por conseguinte, “[...] Kennick retoma a sugestão de Weitz de que a identificação das obras de arte pode ser feita de maneira plenamente satisfatória a partir do recurso à noção wittgensteiniana de semelhança de família [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 169), pois sua escolha é pautada no entendimento de que não se deve eleger tão somente uma única teoria estética capaz de explicar a totalidade da produção artística.

A tese formalista de Clive Bell - para citar um exemplo - abriu novos caminhos na assimilação e compreensão da arte⁴⁰. Todavia, ela precisa ser posta em seu contexto, haja vista que “[...] nenhuma teoria é autoexplicativa ou carrega as condições de sua aplicação em si mesma” (TILGHMAN, 2006, p. 62). Teorias estéticas existem dentro de um conjunto de tradições e práticas que determinam como elas devem ser consideradas. Logo,

para entender uma teoria estética, precisamos saber algo sobre a prática humana na qual ela está inserida. Essa observação não é mais do que uma lembrança daquilo que aprendemos com Wittgenstein, que uma expressão só pode ter sentido no contexto de uma atividade, isto é, num jogo de linguagem ou até mesmo numa forma de vida [...] (TILGHMAN, 2006, p. 62 – 63).

Nesse sentido, Kennick entende que o formalismo de Bell é mais um programa de reforma estética do que a definição essencialista do conceito *arte*. O formalismo de Bell chamou a atenção para a questão formal das obras de arte que, de certo modo, havia passado despercebida ao gosto acadêmico inglês. Para Bell, a produção artística de Paul Cézanne (1839 – 1906) destacava mais o caráter formal do que o conteúdo temático vinculado. Ou seja, o formalismo proposto por Bell e outros autores levou em conta um aspecto que os próprios artistas estavam, na prática, colocando em evidência, a saber: que a forma pode ser o conteúdo da obra. Todavia, Bell revelou “não a essência da arte, como os filósofos teriam pensado – embora ele tenha pensado que foi isso o que encontrou – mas uma nova maneira de olhar as pinturas” (KENNICK, 1958, p. 325)⁴¹.

É possível identificar, nas reflexões de Kennick, a orientação wittgensteiniana de seu posicionamento quando este pressupõe que a tarefa da estética não é determinar ou

⁴⁰ No entanto, cabe destacar que o formalismo colaborou com a apreciação de parte da arte, mas não teve qualquer papel decisivo na própria produção desta. E isso porque os artistas (principalmente os modernos) já estavam explorando os aspectos formais de suas obras bem antes da tese em questão ser elaborada e direcionar o olhar do público para essa característica em particular.

⁴¹ Nesse ponto em específico, Kennick se aproxima do tema da percepção de aspectos que se encontra na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*, embora não o tenha desenvolvido em profundidade.

explicar a essência da arte, mas sim assinalar e ressaltar a diversidade das características presentes nas mais variadas expressões artísticas. Esse posicionamento está diretamente ligado à sugestão do filósofo austríaco segundo a qual “toda *elucidação* deve desaparecer e ser substituída apenas por descrição” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 65, grifo do autor). Contudo, isso não enfraquece a dimensão positiva da teoria estética, pois “[...] não devemos ignorar o propósito vivo que elas frequentemente desempenham como slogans no esforço em mudar o gosto, bem como instrumentos que estabelecem novas direções na apreciação” (KENNICK, 1958, p. 334). Logo, a suposição de que a natureza da arte constitui matéria de investigação que a filosofia precisa responder na forma de uma teoria estética generalista é um equívoco tanto quanto conjecturar que esta última só possui valor se articular - de maneira bem sucedida - uma argumentação que apresente as qualidades essenciais de todos os objetos artísticos. E o espírito terapêutico wittgensteiniano da abordagem de Kennick se manifesta, por exemplo, quando este reconhece que o valor de uma teoria estética se encontra na sua capacidade em propor novos modos de se relacionar com as obras de arte. Sendo assim, “quando sopramos a poeira filosófica para longe da teoria estética e olhamos dessa maneira, ela assume uma importância que, do contrário, parece não ter” (KENNICK, 1958, p. 325).

Porém, outro equívoco oriundo da estética tradicional está relacionado à crítica de arte. A estética tradicional exige uma teoria generalista não apenas em relação ao conceito *arte*, mas também pressupõe a necessidade de definições essencialistas a respeito das noções de *boa arte* e *bela arte*. Neste caso, seria indispensável definir, precisamente, tanto o que é arte quanto o que é beleza porque somente assim a crítica estaria capacitada para proferir o que é boa arte e o que é bela arte. No entanto, “essa hipótese contém o segundo erro em que repousa a estética tradicional, ou seja, a visão de que a crítica responsável é impossível sem padrões ou critérios universalmente aplicáveis à todas as obras de arte” (KENNICK, 1958, p. 3250). Esse erro está diretamente conectado ao primeiro, pois atesta que sem uma teoria precisa, a crítica de arte seria superficial, deficitária e problemática⁴². Por outro lado, analisar obras de arte e realizar julgamentos críticos acerca das mesmas não constitui erro em princípio. O erro é presumir que o julgamento válido depende, necessariamente, do estabelecimento da natureza da arte e da beleza. De acordo com

⁴² No texto de Kennick aqui citado, o esteta e crítico de arte britânico Harold Osborne (1905 – 1987) é mencionado como defensor dessa exigência. Para ele, a excelência artística dependeria de uma definição unilateral das noções de *arte* e de *beleza*.

Kennick (1958, p. 327), os fundamentos da crítica responsável são encontrados na obra de arte “[...] e em nenhum outro lugar, mas isso, de modo algum, implica que juízos críticos pressupõem quaisquer cânones, regras, padrões ou critérios aplicáveis a todas as obras de arte” de modo invariável. A crítica não é prejudicada pela ausência de cânones universais. Nesse sentido, as obras de arte são elogiadas mediante uma variedade de razões. Não obstante, “qualquer julgamento crítico, para ser justificado, deve ser apoiado por razões [...]” (KENNICK, 1958, p. 329), isto é, a falta de uma definição fundamental de arte e beleza não torna o julgamento ilógico ou impreciso.

Uma obra de arte pode ser considerada boa, bela, ruim ou não bela a partir de diferentes razões. Uma pintura que fortaleça a causa operária pode se converter numa razão para os marxistas considerá-la boa. No entanto, a classe burguesa certamente não aceitará essa razão como critério de excelência artística. “Assim, moral, política e religião entram em nossos julgamentos críticos; mesmo quando reivindicamos que não deveriam entrar” (KENNICK, 1958, p. 333). Segundo Kennick, alguns filósofos consideram que beleza e bondade são duas espécies do mesmo gênero. Para eles, existiria uma simetria lógica em afirmar “Isso é bom!” e “Isso é lindo!”. Mas “há, de fato, certa gratuidade na arte que destrói o paralelismo ou simetria entre a avaliação moral e a estética” (KENNICK, 1958, p. 332). Ou seja, diferenças relativas a gostos estéticos são mais facilmente toleradas do que diferenças acerca dos valores morais. Estes últimos são ensinados e se almeja que sejam preservados porque exprimem desejo de uniformidade de conduta. Por conseguinte, a avaliação moral é uma necessidade de ordem prática cujo pressuposto da uniformidade não se aplica totalmente às questões relacionadas ao gosto estético. Nas palavras de Kennick (1958, p. 332), “é por isso que a alegação de que na arte tudo é uma questão de gosto é tolerável, mesmo que seja falsa, ao passo em que isso soa chocante na moral”. Todavia, “obviamente, alguns críticos e estetas estão interessados na uniformidade das obras de arte ou na uniformidade da nossa abordagem acerca delas” (KENNICK, 1958, p. 330).

Por fim, é possível identificar, nas posições de Ziff, Weitz e Kennick a influência direta que a filosofia madura de Wittgenstein exerceu nas reflexões desses três autores. A argumentação e o estilo de escrita utilizado por eles são bastante parecidos pelo fato de os referenciais filosóficos serem os mesmos (semelhança de família, jogos de linguagem, etc.), bem como o escopo geral, a saber: o combate ao essencialismo na compreensão da arte. O próximo capítulo é dedicado a esclarecer os aspectos da filosofia da arte de Danto

que se opõem a perspectiva de Wittgenstein e dos antiessencialistas wittgensteinianos, a começar pela concepção de filosofia.

CAPÍTULO 2: O ESSENCIALISMO DANTIANO COMO ALTERNATIVA AO ANTIESSENCIALISMO DE ORIENTAÇÃO WITTGENSTEINIANA.

2.1 – A filosofia nas concepções de Wittgenstein e Arthur Danto.

Se na perspectiva de Wittgenstein não é uma necessidade real definir arte em termos essencialistas e se, para Danto, uma definição precisa tornou-se ponto de inflexão a partir da década de 1960, a diferença manifestada nessas duas posições se deve não só às especificidades do tratamento que cada um dedicou à arte, mas, principalmente, é consequência de concepções de filosofia que se mostram distintas entre si⁴³. O objetivo deste tópico é apresentar os principais aspectos que diferenciam a noção de filosofia sustentada por Wittgenstein e Danto sem, contudo, suprimir alguns posicionamentos comuns que possam aproximar uma da outra.

Quando Danto adentrou nas discussões filosóficas sobre a arte havia certo consenso segundo o qual teorias essencialistas eram impossíveis ou não davam conta de oferecer respostas precisamente fechadas para a questão do que seria uma obra de arte. A própria produção artística mostrava-se suficientemente ampla e parecia ir na contramão das generalizações. Por conseguinte, enquanto houvesse espaço para novidades o conceito *arte* se manteria em aberto. Inclusive - defendeu Weitz - tal abertura seria parte da lógica interna do conceito em questão. Como abordado no capítulo I da presente tese, para os antiessencialistas wittgensteinianos qualquer teoria unilateral que pretendesse explicar essencialmente um objeto ou manifestação artística em T1 era passível de contraexemplos em T2. Mas, para Danto, na medida em que uma obra de arte constituída de um objeto banal e indistinta de sua contraparte material que não é arte passava a figurar em galerias, algo precisava explicar a diferença. Danto, ao contrário de Wittgenstein e de seus seguidores, defendeu que era tarefa da filosofia explicar a diferença e propor uma definição integral para a arte imune a qualquer possível contraexemplo futuro. Segundo Danto (2003b, p. 16), “minha filosofia da arte aspira a classe de atemporalidade que a filosofia em geral pretende”. Nota-se aqui uma clara discrepância entre o que Danto concebeu como atribuição da filosofia e aquilo que Wittgenstein alegava ser seu papel: enquanto o primeiro defendeu que a filosofia é capaz de estabelecer a essência conceitual, por exemplo, da arte, o segundo afirmou que buscar tal essência era fruto de um equívoco

⁴³ É fato que Wittgenstein (ao contrário de Danto) não chegou a realizar uma análise específica sobre a arte. No entanto, vale relembrar que o tema tangenciou muitos de seus escritos.

e, portanto, precisava ser evitado. Conforme Romano (1993, p. 175), Danto “[...] acredita na filosofia sistemática, uma filosofia que tenta responder a todas as perguntas em vez de contorná-las”.

Wittgenstein, por sua vez, elaborou uma nova maneira de se pensar a filosofia. Se o fazer filosófico tradicional pode ser caracterizado pela tentativa de responder as questões levantadas na filosofia, o pensamento de Wittgenstein é marcado pelo questionar sistemático dessas próprias questões. Nesse sentido, Wittgenstein não se mostrou interessado em resolver as ditas questões filosóficas, mas em dissolvê-las ao mostrar a origem linguística da confusão. Já Danto possui outra convicção da filosofia. Em oposição ao filósofo austríaco Danto (2014b, p. 26) afirma: “[...] a filosofia tem coisas para dizer por direito próprio [...]”. Existem questões que, para Danto, são eminentemente filosóficas e se repetem ao longo da história⁴⁴. Desta forma, contra o pano de fundo da noção wittgensteiniana de filosofia Danto (2005, p. 11) alega que

[...] todos os problemas realmente filosóficos são legítimos e devem ser, de fato, resolvidos ao mesmo tempo, pois constituem um todo interligado. E como a natureza da filosofia é, em si, um problema filosófico, que necessita de uma solução filosófica, se Wittgenstein estava errado com respeito à filosofia em si, deve estar errado sobre tudo o mais na filosofia. Fazer filosofia em qualquer nível que seja é fazer toda a filosofia ao mesmo tempo⁴⁵.

Enquanto Wittgenstein recusava aceitar a ideia de que a filosofia possui objeto próprio para investigar, Danto pensou o contrário. Porém, entendeu que nem todo assunto lhe é pertinente. Assim sendo, Danto (2005, p. 99) diz que “a natureza da filosofia é de tal sorte que ela parece estar logicamente co-implicada com todos os objetos de que se ocupa”. Ou seja, para ele a filosofia possui um conjunto fechado de temas que se inter-relacionam. A arte, por exemplo, figura como um desses temas de interesse filosófico. Não é por menos que, cedo ou tarde, os filósofos acabam sempre tratando dela. Logo, sustenta Danto (2005, p. 100),

[...] é inevitável que o pensador acabe chegando ao tema da arte, se ela de fato faz parte desse ciclo e supondo que ele começou por outro tópico, ou então que venha a abordar o conjunto dos demais tópicos pertinentes ao ciclo, se começou pela arte.

⁴⁴ Esse ponto será desenvolvido mais abaixo no texto.

⁴⁵ Na passagem citada Danto se mostra demasiadamente radical e crítico com Wittgenstein. Inferir explicitamente que o filósofo austríaco está errado em tudo o mais na filosofia implicaria Danto negar, ao mesmo tempo, conceitos wittgensteinianos que ele usou ao longo de toda sua trajetória intelectual tais como, para mencionar apenas dois, as noções de *aspecto* e de *formas de vida*. O modo como Danto utilizou tais noções em sua própria filosofia será tematizado no capítulo III da presente tese.

Na concepção de Danto, a filosofia se desenvolve na medida em que uma dada sociedade formula o conceito de realidade, ou seja, quando a mesma estabelece um contraste entre realidade e aparência; realidade e ilusão; realidade e representação; realidade e arte. Portanto, Danto (2005, p. 129) tem como tese que a arte é um tema filosófico porque

[...] a arte, como arte, como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu junto com a filosofia, e [...] a pergunta sobre porque razão a arte é algo que deva interessar à filosofia acompanha outra pergunta, sobre por que a filosofia não apareceu historicamente em todas as culturas, mas somente em algumas, sobretudo na Grécia e na Índia.

Isto é, as obras de arte figuram como matéria filosófica uma vez que se distanciam da realidade, “[...] e como, ademais, essa distância cobre o espaço no qual os filósofos sempre trabalham, penso que a arte tem pertinência filosófica” (DANTO, 2005, p. 135). Danto atribui à arte o valor filosófico de, em seu surgimento, ter ajudado os seres humanos a formularem o conceito de *realidade*.

A tradição filosófica concebeu a filosofia como sendo disciplina cognitiva. Embora houvesse diferenças na compreensão da filosofia antes de Wittgenstein, “[...] havia uma concepção inabalável, a saber: que a filosofia é uma disciplina cognitiva e que existem proposições expressando o conhecimento filosófico” (BAKER; HACKER, 2005, p. 271). Duas ordens de problemas se encontravam no campo do conhecimento; a saber: os problemas essenciais (que seriam do âmbito da filosofia) e os problemas acidentais (os quais são de responsabilidade das ciências empíricas). Apesar de concordar que existem intensas diferenças entre filosofia e ciência, Wittgenstein, por sua parte, declarou que não existem problemas essenciais no âmbito da filosofia, mas somente ilusão dos mesmos. Por outro lado, traços da visão essencialista na concepção de filosofia de Danto podem ser aferidos quando se considera a caracterização que ele deu ao campo filosófico. Danto procurou diferenciar o discurso filosófico frente a outros tipos de discursos e, ao fazê-lo, insistiu no caráter irrefutável de uma teoria filosófica por um fato da experiência. Isso significa que “a tarefa da filosofia é dizer algo verdadeiro e essencialmente verdadeiro [...]” (DANTO, 1993, p. 206). Esse dizer essencialmente verdadeiro e inerente à filosofia significa, para Danto, dizer algo verdadeiro sobre algo como classe - a classe das obras de arte, por exemplo - em que, o que é dito, é dito em termos de propriedades necessárias e suficientes.

Wittgenstein, em contrapartida, compreendeu que os assim chamados problemas filosóficos não são legítimos e originam-se na incapacidade de compreender as particularidades da gramática. Em uma de suas mais provocativas observações a esse respeito, Wittgenstein (1999, p. 42, grifo do autor) afirmou que “[...] os problemas filosóficos nascem quando a linguagem *entra em férias*”. Conforme destaca o filósofo austríaco, é característico do filosofar que palavras sejam aplicadas para além das regras estabelecidas no jogo de linguagem as quais normalmente fazem sentido, bem como é lugar-comum na filosofia a procura pela dita essência conceitual de algo; como se tal essência estivesse velada à espera de sua revelação. De acordo com a objeção de Wittgenstein (2008, p. 28), trata-se de “[...] uma confusão sentida como um problema”.

Numa concepção sucinta da filosofia tradicional, poder-se-ia dizer que a investigação das propriedades essenciais caracterizaria o fazer filosófico e o distinguiria das demais áreas do conhecimento. A filosofia seria responsável por elaborar teorias elucidativas acerca da realidade não transitória, mas, sim, essencial e última. Todavia, contra essa concepção, Wittgenstein (1999, p. 67) profere que “a filosofia simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. – Como tudo fica em aberto, não há nada a elucidar. Pois o que está oculto não nos interessa”. Wittgenstein colocou em dúvida a ideia de que definições filosóficas expressariam verdades necessárias; questionou, sobretudo, a pretensão da filosofia em determinar categoricamente, por exemplo, a essência da linguagem, da ética, da justiça e da arte. Acerca das teses filosóficas essencialistas, “Wittgenstein achava que essas definições equivocadas não revelavam a essência, elas as determinavam” (BAKER; HACKER, 2005, p. 282). Sendo assim, e ao contrário do que assume Danto - que pensa em termos de verdades necessárias as quais a filosofia estaria apta a enunciar -, uma teoria que almeja definir as diretrizes essenciais da arte não cumpre, na perspectiva wittgensteiniana, o prometido. Tais teorias, como já salientado ao longo do primeiro capítulo desta tese, propõem novos usos para o conceito *arte*; não a definição precisa.

Logo, questões socráticas do tipo “O que é X?” ou “Qual é a natureza de X?”, ao indagarem pela apreensão de traços essenciais e não contingentes, não se originariam por falta do conhecimento de uma suposta realidade ulterior ou mesmo empírica, mas, sim, surgiriam devido à falta de clareza sobre a gramática da linguagem. Como solução para confusões dessa ordem, Wittgenstein sugeriu que não fosse procurado um único traço essencial. Como indica a já explanada noção de *semelhança de família*, caberia identificar diversas características semelhantes e distintas que se entrelaçariam em tudo o que recai

sobre um determinado conceito. Antecipando uma possível objeção ante o exposto, Wittgenstein (1999, p. 53) profere que

quando, porém, alguém quisesse dizer: ‘Assim pois todas essas figuras têm algo em comum – a saber, a disjunção de todas as suas características comuns’ – então eu responderia: aqui você está apenas jogando com uma palavra. Da mesma forma, poder-se-ia dizer: algo percorre inteiramente o fio –, a saber, o trançado sem lacunas dessas fibras.

O que Wittgenstein destaca aqui é que tais tentativas de apontar os elementos comuns nada explicam e não contribuem de forma significativa com a compreensão daquilo que é analisado. Segundo o filósofo austríaco, “a principal arte do filósofo é não se ocupar com questões que em nada lhe dizem respeito” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 68).

Todavia, Wittgenstein não negou que possam ser estabelecidos limites bem delimitados para o uso de certos conceitos. O que ele rejeitou foi que existiria tão somente esse tipo de uso bem definido. Não obstante,

a ideia de que para tornar claro o sentido de um termo geral era necessário descobrir o elemento comum a todas as suas aplicações, estorvou a investigação filosófica, não só porque não conduziu a qualquer resultado, mas também porque levou a que os filósofos rejeitassem como irrelevantes os casos concretos, os únicos que poderiam tê-los ajudado a compreender o uso do termo geral (WITTGENSTEIN, 2008, p. 49).

Um falante competente encontra-se familiarizado com as regras da gramática dos jogos de linguagem que utiliza. Contudo, tais regras são transgredidas ou ignoradas na indagação filosófica. Outro aspecto a se destacar na concepção de filosofia sustentada por Wittgenstein é que os problemas filosóficos são conceituais, e não factuais. Em função disso, eles são resolvidos numa investigação gramatical descritiva, uma vez que a filosofia não deveria tocar no uso da linguagem; poderia apenas descrevê-lo. Ora, disso se conclui que a clarificação filosófica não é teórica ou hipotética, mas tão somente descritiva. Portanto, “[...] a descrição de uma gramática não pode levar a descoberta ou a construção de teorias; tal atividade descritiva relembra-nos o modo como falamos, com o intuito de dissolver confusões” (GLOCK, 1998, p. 165). Os problemas filosóficos, segundo Wittgenstein, manifestam uma falta de clareza conceitual, isto é, revelam desordens gramaticais que precisam ser reordenadas na linguagem. Assim sendo e, a título de exemplificação, Wittgenstein não considerava o solipsismo como falso, mas, sim, como destituído de sentido, pois, nas palavras de Baker e Hacker (2005, p. 294), “[...] seus argumentos não podem ser apresentados sob a forma de um argumento dedutivo logicamente válido, cuja conclusão é, por exemplo, que o solipsismo é falso”. No entanto,

Wittgenstein foi acusado de trivializar a filosofia. De certa forma, a afirmação de que “a filosofia deixa tudo como está” (WITTGENSTEIN, 1999, 67) foi vista como uma declaração de impotência. Apesar disso, Wittgenstein não tratou a filosofia de forma trivial, apenas sublinhou que ela não é apta para propor teses ou revelar essências.

Wittgenstein afirmou haver certo desejo de generalidade na filosofia o qual é marcado pela ânsia em subsumir a multiplicidade de fenômenos sob uma única lei abrangente⁴⁶. Na base desse desejo e ânsia de generalização encontra-se o método científico. Para Wittgenstein, os filósofos formulam as questões e buscam respondê-las tendo em vista o mesmo tipo de solução que é pertinente à ciência, e não à filosofia. De acordo com Baker e Hacker (2005, p. 296), “os postulados metafísicos e ontológicos não são mais do que suportes de palco para relatos mal percebidos dos trabalhos dos nossos esquemas conceituais”. O erro central da filosofia consistiria, assim, em edificar teorias metafísicas a partir do modelo científico. Todavia, os problemas filosóficos não dizem respeito sobre o que é o caso ou sobre o que pode ser o caso; isso é de responsabilidade das ciências empíricas. E como a filosofia não é uma dessas ciências, tampouco é capaz de oferecer uma figura verdadeira da realidade, pois “[...] no sentido em que as ciências explicam os fenômenos, não há e não pode haver explicação dentro da filosofia” (BAKER; HACKER, 2005, p. 299). O filósofo, então, não poderia propor teoria explicativa, nem descobrir fatos novos. Não é por menos que Wittgenstein (1999, p. 177) sugeriu que “[...] a palavra ‘filosofia’ deve significar algo que esteja acima ou abaixo, mas não ao lado das ciências naturais”. E isso porque uma teoria científica envolve a construção de hipóteses (mais ou menos corretas) que podem ser testadas, ajustadas e modificadas à luz de novos casos; o que não ocorreria na filosofia. Ao contrário do que sucede na ciência, tampouco haveria progresso em filosofia no sentido de acúmulo de conhecimento. Logo, Wittgenstein opera uma “[...] transição da busca pela verdade para a busca do sentido” (BAKER; HACKER, 2004, p. 275).

Ao interditar hipóteses e teorias no plano da filosofia, Wittgenstein defende que explicações causais são irrelevantes na solução dos problemas conceituais. O filósofo, para Wittgenstein, deve buscar dissolver um problema originado pela má compreensão e mau uso da linguagem. Portanto, é importante destacar que, de acordo com Wittgenstein

⁴⁶ E numa perspectiva wittgensteiniana pode-se dizer que Danto, na medida em que almejou formular uma definição verdadeira para a arte, buscou atingir essa mesma espécie de generalidade que Wittgenstein menciona.

(1994, p. 177), “a filosofia não é uma teoria, mas uma atividade”; atividade essa cujo método genérico consiste em investigar sentido, não verdade. No caso da arte, por exemplo, cabe ao filósofo se ocupar dos sentidos que são atribuídos ao conceito, e não se dedicar a encontrar uma suposta essência verdadeira.

É sabido que há uma continuidade entre o que Wittgenstein disse sobre filosofia no *Tractatus Logico-Philosophicus* e nas *Investigações Filosóficas*. A ideia de que os problemas filosóficos emergem da incompreensão da linguagem permanece em ambas as fases de seu pensamento, bem como a convicção de que a atividade filosófica é caracterizada pela clarificação. Tais são os elos que conectam as chamadas “duas filosofias” de Wittgenstein, mesmo havendo aspectos significativamente diferentes de uma para a outra⁴⁷. Além disso, que a filosofia não é da mesma categoria que a ciência permanece e, “sobre essa questão de demarcação, ele nunca mudou de ideia” (BAKER; HACKER, 2005, p. 304). Por outro lado, na transição entre uma fase e outra, Glock (1998, p. 165) menciona que “[...] a mera promessa de análise crítica é substituída por uma prática terapêutica: a filosofia dissolve as confusões conceituais às quais os problemas filosóficos supostamente devem sua existência”.

Danto compartilha com Wittgenstein tanto a posição segundo a qual a filosofia não se assemelha à ciência quanto a concepção de que a análise conceitual se configura como ferramenta mais adequada ao trabalho filosófico. Todavia, a caracterização geral que Danto faz da filosofia é significativamente diferente daquela feita pelo filósofo austríaco. De acordo com Danto (2014b, p. 191),

minha visão é que a filosofia quer ser mais do que universal; ela quer também a necessidade: verdade para todos os mundos que são possíveis. Nesse sentido, ela contrasta [...] com a ciência, preocupada com as verdades de apenas este mundo, singular e real [...].

A passagem citada denota parte daquilo que Danto espera que a filosofia faça: revelar conteúdo essencialmente verdadeiro. Por outro lado, Danto, à semelhança de Wittgenstein, também entende que certas filosofias são originadas em confusões conceituais. Identificar e limitar tais confusões se constitui enquanto atividade filosófica, ou seja, nas palavras de Danto (2014a, p. 48) "a identificação dos limites é o assunto que geralmente se dedica a filosofia".

⁴⁷ Para citar tão somente um exemplo, Wittgenstein repudiou sua antiga concepção de que a filosofia se dispunha a uma investigação *a priori* do mundo e da linguagem.

Por exemplo, em sua filosofia analítica da história Danto critica aquilo que chamou de *filosofia substantiva da história*⁴⁸. Nessa crítica, o pensador estadunidense condena a visão cientificista que algumas filosofias da história manifestariam, bem como indica o erro conceitual que as sustentariam. Conforme Danto, a filosofia substantiva pode ser identificada como interpretação sistemática da história na qual eventos históricos são analisados e interpretados em seu suposto significado último. Ao contrário da história que é praticada pelos historiadores, o filósofo substantivo procura abordar a história em sua totalidade, ou seja, busca o significado histórico no contexto total que envolve passado, presente e futuro. O problema dessa abordagem, tal como Danto indica, é que o filósofo não tem a sua disposição o todo da história. Assim, esse filósofo almeja descobrir “[...] como deve ser a estrutura deste todo pura e exclusivamente sobre as bases do fragmento que já tem e, ao mesmo tempo, procura dizer qual é o significado das partes desse fragmento à luz de toda a estrutura que ele projetou” (DANTO, 2014a, p. 39). Diferentemente do historiador, que se detém apenas numa investigação acerca do passado, o filósofo substantivo almeja prever padrões históricos e, sobretudo, explicá-los.

Danto alega que na base da filosofia substantiva da história figuram dois tipos de teorias, quais sejam: uma descritiva e outra explicativa. De forma sucinta, a teoria descritiva intenta expor padrões comuns a uma série de eventos que confirmariam o passado e se projetariam para o futuro; já a teoria explicativa cobiça elucidar tais padrões em termos causais. O marxismo é citado por Danto como apresentando aspectos da filosofia substantiva da história. A análise da história que é feita no interior da argumentação marxista incorpora, segundo Danto, intenções teóricas descritiva e explicativa. Descritiva porque vê na luta de classe o padrão da história; explicativa quando aponta fatores materiais e econômicos como as forças causais de tal padrão. Logo, Danto (2014a, p. 33) afirma que “[...] a filosofia substantiva da história estaria com a indagação histórica comum na mesma relação que guarda a ciência teórica a respeito da observação científica”⁴⁹. De maneira similar, então, uma teoria filosófica da história verdadeiramente exitosa ultrapassaria o mero relato descritivo de um fato histórico. Mas

⁴⁸ Danto entende a filosofia analítica da história como sendo análise filosófica aplicada aos problemas conceituais que emergem, principalmente, da abordagem substantiva da história.

⁴⁹ Isso significa que a ligação entre história e filosofia substantiva da história seria análoga à vinculação, por exemplo, entre astronomia observacional e astronomia teórica. Ou seja, que os planetas giram em elipses tendo o sol como um dos focos é, para Danto, parte da teoria descritiva do movimento planetário porque envolve padrão. As leis de Johannes Kepler (1571 – 1630) foram além da simples observação de Tycho Brahe 1546 – 1601). E Isaac Newton (1643 – 1727) foi ainda mais longe ao explicar as causas desse padrão.

o que vale destacar aqui é o combate que Danto trava contra os aspectos cientificistas das teorias substantivas da história. Para o pensador estadunidense, a filosofia substantiva da história incorreria numa dupla transgressão, a saber: de um lado, infringiria a atividade filosófica ao se pretender implicitamente como ciência e, de outro, violaria as regras do conhecimento histórico ao tentar predizer eventos futuros. Sendo assim, Danto entende que a filosofia substantiva da história faz uso injustificado da noção de *significado histórico* uma vez que procura "[...] contar o relato antes de que esse relato seja adequadamente contado" (DANTO, 2014a, p. 43)⁵⁰.

Na visão de Danto, a filosofia substantiva da história exemplifica o tipo de limite que algumas filosofias acabam por ultrapassar. No caso específico, teorias filosóficas substantivas da história geram enunciados que exigem a ordem de solução que apenas a ciência poderia fornecer. Eventos históricos não estão na mesma categoria dos fenômenos naturais que podem ser previstos a partir de paradigmas em que causas e efeitos são objetivamente descritos. Há diferenças claras entre relatos históricos e teorias científicas. No entanto, tais diferenças não seriam mais vastas do que aquelas que, segundo Danto, existiriam entre filosofia substantiva da história e teoria científica. Por conseguinte, para Danto (2014a, p. 46) "é um erro supor que podemos escrever a história dos eventos antes que os eventos mesmos aconteçam". Conforme o mesmo, a filosofia substantiva da história tenta captar o futuro sem se dar conta de que, se ele fosse conhecido, poder-se-ia controlar o presente e, assim, os enunciados acerca do futuro resultariam falsos ou inúteis.

A discussão travada contra a filosofia substantiva da história ilustra parte daquilo que Danto afirma ser a tarefa do fazer filosófico, bem como revela traços de sua própria concepção de filosofia. Ante o exposto, é necessário considerar que entre a concepção de filosofia que Danto defende, e aquela que Wittgenstein legou, há também aspectos semelhantes; e não apenas propósitos que se opõem. Por exemplo, a ideia de que a atividade filosófica - além de ser caracterizada por ambos enquanto análise conceitual -

⁵⁰ Embora a discussão sobre filosofia analítica da história não seja escopo do presente tópico, seria válido mencionar algumas características do relato histórico tal como Danto o entende. Pois bem: o modo de organizar eventos que é essencial para a história não admite projeção para o futuro. Disso se segue que os historiadores objetivam formular enunciados verdadeiros sobre eventos do passado. Danto (2014a, p. 60), estabelece isso "[...] como caracterização mínima da atividade histórica; como condição necessária para aplicar o predicado 'é historiador' a uma pessoa". Porém, não condiciona essa especificidade como condição suficiente para a atividade do historiador, haja vista que o filósofo substancial da história também alega arquitetar enunciados verdadeiros acerca do passado. O que diferencia um do outro é o fato do último estender seu relato do passado ao futuro, enquanto o primeiro não dá esse passo adicional. Por não predizer o futuro, Danto pensa que o relato do historiador satisfaz os critérios do gênero histórico mais do que uma teoria filosófica substantiva da história.

expõe confusões originadas pelo mau uso da linguagem é algo que marca presença tanto em Danto quanto em Wittgenstein. E o enfrentamento ao cientificismo das filosofias substantivas da história que Danto empreende não está distante do anticientificismo de Wittgenstein se for considerado que, para ambos, as respostas científicas não são pertinentes para as questões filosóficas⁵¹. Contudo, numa evidente assimetria com relação ao filósofo austríaco, Danto não abre mão de afirmar que a filosofia possui problemas específicos.

Consoante a isso, Andina (2011, p. 30) sustenta que para Danto "[...] o espaço das relações entre os seres humanos e o mundo é irreduzível e tipicamente filosófico". Nas próprias palavras de Danto (2005, p. 11), "[...] 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". Nesse sentido - e ao contrário do próprio Wittgenstein - o filósofo estadunidense considera que o *Tractatus* exemplifica o paradigma de uma teoria filosófica uma vez que “[...] nele se estabelece um contraste entre, de um lado, o mundo e, de outro, sua imagem refletida no discurso” (DANTO, 2005, p. 130). Ou seja, Danto considera a teoria figurativa da linguagem que Wittgenstein desenvolveu em sua primeira obra como sendo de caráter filosófico porque se propõe a explicar como a linguagem é capaz de representar o mundo. E ele a considera como filosófica porque “[...] a filosofia se ocupa daquilo que denomino metaforicamente como ‘o espaço entre a linguagem e o mundo’” (DANTO, 2005, p. 131).

Danto alega também que um problema filosófico entra em cena quando duas entidades aparentemente idênticas possuem ontologias distintas. Conforme atesta o filósofo estadunidense, na medida em que a mera experiência das propriedades fenomênicas não é capaz de indicar a diferença, a consequência é que qualquer semelhança perceptiva existente será nula para a diferenciação. Por conseguinte, em casos de indiscernibilidade aparente caberia à filosofia determinar a diferença ontológica. Os indiscerníveis seriam, assim, o DNA da filosofia, ou seja, a tarefa da filosofia consistiria em explicar a diferença entre pares iguais. Para Danto, os experimentos de pensamento envolvendo indiscerníveis desempenham papel fundamental na apresentação de um

⁵¹ E uma vez que Wittgenstein considera o filósofo como sendo um cidadão de qualquer comunidade de ideias, significando com isso que ele pode alertar um membro de uma comunidade de ideias quando este ultrapassa os limites do sentido (cf. BAKER; HACKER, 2004, p. 300), Danto parece exemplificar esse tipo de filósofo (e praticar o trabalho contínuo de clarificação que tantas vezes o próprio Wittgenstein praticou) ao denunciar as transgressões do filósofo substantivo da história.

problema tipicamente filosófico. De acordo com o autor, “a prática de usar exemplos imaginários em que pares de indiscerníveis são justapostos, quando estes pertencem a categorias distintas [...], é idêntico na filosofia” (DANTO, 1993, p. 196).

Danto entende que problemas concernentes a entidades indiscerníveis marcaram presença em muitas filosofias e se repetiram ao longo da história do pensamento ocidental. Em Descartes (1596 – 1650), por exemplo, tal problemática emergiu na medida em que o pensador francês buscou distinguir o sonho da experiência de vigília quando nada interno à própria experiência poderia estabelecer e garantir a distinção. E no que se refere a teoria do conhecimento de Descartes, nada haveria no conteúdo das ideias que pudesse permitir saber se elas são causadas por um mundo externo ou se são ocorrências geradas na mente. Hume (1711 – 1776) também apresenta uma questão em sua filosofia que pode ser posta nos termos da indiscernibilidade, a saber: se a descrição dos fatos do mundo é compatível com a noção de um mundo governado pela relação de causalidade, ou se é conciliável com uma compreensão do mundo onde tudo ocorre ao acaso (isento de leis), novamente, nenhum dado fenomênico é capaz de explicar a diferença. Danto lembra que na filosofia de Kant (1724 – 1804) a questão da indiscernibilidade emerge em suas reflexões sobre a ética. Não seria possível saber, por exemplo, se alguém atuou em conformidade com os princípios morais ou se fez o correto por mera casualidade (sem ser guiado pelo imperativo categórico) tomando como parâmetro tão somente o comportamento do sujeito.

Por outro lado, cabe questionar se os indiscerníveis catalisariam a atividade filosófica em geral. O filósofo Noël Carroll (1947 -) vê ao menos dois problemas na associação dos indiscerníveis com a atividade filosófica realizada por Danto: primeiro, a visão seria muito excludente ao ignorar o problema da existência de Deus (que parece não estar diretamente ligada a questão de indiscernibilidade) e, segundo, a visão pecaria por excesso de inclusão, pois,

[...] se um deslize na fala e sua contraparte indiscernível é uma parapraxis psicanalítica ou um mau funcionamento cognitivo é uma questão médica, não filosófica. Isto é, em princípio, não temos razão para acreditar que a filosofia se correlaciona com os indiscerníveis da maneira que a filosofia de Danto [...] requer (CARROLL, 1993, p. 97).

A questão aqui elencada é importante porque ela caracteriza um relevante ponto de diferenciação na concepção de filosofia que Wittgenstein e Danto defendem. O filósofo austríaco não corroboraria com a concepção de que pares indiscerníveis constitui

um problema verdadeiramente filosófico, ou mesmo aceitaria que se trata de uma questão relacionada a diferenças ontológicas.

No parágrafo 200 da primeira parte das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein (1999, p. 92, grifo do autor), ao discutir a noção de regras, introduz um interessante caso hipotético, qual seja:

pode-se naturalmente imaginar que dentre um povo que ignora jogos, duas pessoas se sentam diante de um tabuleiro de xadrez e fazem os lances de uma partida de xadrez; e mesmo com todos os fenômenos anímicos concomitantes. Se *nós* vissemos isto, diríamos que eles jogavam xadrez.

Da forma como o caso está colocado, poder-se-ia dizer que ele ilustra – aos moldes de Danto - um exemplo de indiscerníveis, pois, sem a informação prévia de que esses dois sujeitos não conhecem xadrez, o comportamento dos mesmos em nada se diferenciaria do comportamento de duas outras pessoas que, de fato, sabem jogar esse jogo (ou seja, dominam suas regras e lances). Contudo, à diferença de Danto, Wittgenstein não encara a questão em termos de uma diferenciação ontológica entre os que sabem jogar xadrez e os que apenas se comportam como tal. A diferença, para o filósofo austríaco, está ligada ao comportamento regrado, isto é, os que são capazes de jogar xadrez seguem as regras estabelecidas intersubjetivamente e se referem as regras quando são interpelados a explicar o que fazem. Não há nada em termos de distinção ontológica nisso uma vez que, de acordo com Wittgenstein (1999, p. 92, grifo do autor), “seguir uma regra [...], jogar uma partida de xadrez são *hábitos* (costumes, instituições)”.

No entanto, uma vez que Danto considera que a filosofia entra em cena toda vez que algum problema de indiscernibilidade irrompe, a tarefa da filosofia consistiria em produzir teorias capazes de classificar os indiscerníveis perceptuais em categorias distintas. É assim que, por exemplo, a filosofia da arte poderia encontrar a linha divisória ontológica entre arte e meras coisas reais. Mas, é preciso enfatizar, a questão dos indiscerníveis em Danto “[...] não é simplesmente uma técnica da estética filosófica. É uma convicção metafilosófica [...]. É por isso que, afirma Danto, os problemas filosóficos não são tratáveis pela observação empírica” (CARROLL, 1993, p. 80). No caso da arte, o problema filosófico brotou quando dois objetos idênticos em seus aspectos perceptíveis passaram a ser avaliados mediante predicados diferentes, a saber: enquanto um era tido como objeto comum, o outro era visto como obra de arte. Assim, ao se deparar com as caixas *Brillo* de Warhol numa galeria, Danto se perguntou por que elas eram arte ao passo em que as caixas *Brillo* entulhadas nos depósitos dos supermercados não eram. Em suas

próprias palavras, “compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico” (DANTO, 2005, p. 16), justamente porque se tratava de um caso evidente de indiscerníveis. Para Danto, a questão filosoficamente adequada da natureza da arte só poderia ser suficientemente bem levantada quando a distinção entre arte e não-arte se tornasse empiricamente imperceptível. Não obstante, a definição precisa do conceito *arte* deveria ignorar qualquer critério perceptivo, haja vista que uma obra pode ser perfeitamente idêntica a qualquer outro objeto banal e comum. Portanto, no que tange a abordagem da arte, Danto segue sua concepção de filosofia uma vez que, segundo Carroll (1993, p. 97), “[...] sustenta a visão metafilosófica de que é definitivo dos problemas filosóficos que eles tratem de questões de indiscerníveis”.

No caso de Wittgenstein, sua convicção de filosofia permite conceber que os problemas envolvendo a arte são relevantes não porque constituem casos de indiscernibilidade mediante os quais apenas uma análise filosófica poderia resolver a questão da identidade ontológica. Pelo contrário, a pertinência filosófica dos problemas da arte deve-se ao fato deles estarem vinculados à problemas conceituais. Ou ainda, nas palavras de Crespo (2011, p. 58-59), são relevantes pelo “[...] seu modo de resolução ser, como diz Wittgenstein, semelhante à resolução de um problema em filosofia e, finalmente, por a atividade filosófica possuir uma matriz poética”. Ora, é sabido que o proceder filosófico de Wittgenstein parece exigir que “[...] suas opiniões mais importantes sejam expressadas com analogias, metáforas e parábolas, devido a extrema dificuldade dos temas” (FANN, 2003, p. 118). Nesse sentido, pode-se dizer que há um determinado temperamento poético no modo com o qual Wittgenstein encara a atividade filosófica dado que, em sua filosofia, conceitos fictícios e símiles são constantemente concebidos em vistas de superar alguma dificuldade. Todavia, como indica Crespo (2011, p. 356), “Wittgenstein afirma, sublinha, realça e mostra a existência de uma tensão e uma disposição poética e não uma realização poética [...]”.

É necessário destacar, portanto, que a alegada matriz poética no pensamento de Wittgenstein não tem por intenção - implícita ou explícita - transformar a filosofia em pura poesia. A inclinação do filósofo austríaco para com esse ponto está em revelar certa relação entre poesia e filosofia. Tal relação implica que tanto a poesia quanto a filosofia são trabalhos na e sobre a linguagem. Logo, “[...] a filosofia, como a poesia, transporta quem a pratica aos limites da linguagem” (CRESPO, 2011, p. 359). Em Wittgenstein, a alegação da matriz poética na atividade filosófica frisa e reforça o caráter fluido e flexível

da própria linguagem. A matriz poética do filosofar também serve de subsídio à posição wittgensteiniana no abandono do teorizar. Nas mãos de Wittgenstein a filosofia se converte numa experiência do olhar. Segundo Crespo (2011, p. 21),

[...] os exercícios e transformações do olhar propostos por Wittgenstein, que implicam a vontade, o pensamento e a intuição, são mecanismos poéticos nos quais cada palavra serve de transporte a uma experiência e constitui o germe da transformação do pensamento, da expressão e da vida.

A filosofia, assim compreendida, teria a capacidade persuasiva de modificar a maneira como o mundo e a vida são vistos tanto quanto, em geral, o é a atividade artística em suas diversas modalidades. Deste modo, por meio da metáfora e da conotação, filosofia e arte potencializam a linguagem. Para Wittgenstein, em filosofia metáforas são mais apropriadas do que teorias pelo fato de uma boa metáfora poder propiciar satisfação imediata; enquanto uma teoria precisaria passar pelo crivo rigoroso da verificação.

Embora Danto possa concordar com Wittgenstein no que tange aos problemas da arte estarem vinculados a questões de ordem conceitual, por outro lado, o filósofo estadunidense nega a existência de traços poéticos, metafóricos e persuasivos na atividade filosófica. Que a arte possua uma estrutura retórica, metafórica e persuasiva é algo que Danto defende como sendo parte de sua natureza essencial⁵². Porém, sustenta algo bem diferente com relação à filosofia ao afirmar o seguinte: “não estou certo de que a estrutura da retórica e a estrutura da *filosofia* sejam a mesma coisa, uma vez que o objetivo da filosofia é provar, mais do que meramente persuadir [...]” (DANTO, 2014b, p. 54, grifo do autor). Nesse sentido, Danto nega a posição wittgensteiniana por considerar que a verdade filosófica é descaracterizada quando pensada em termos de matriz poética, metafórica e persuasiva. Por exemplo, segundo Danto (2014b, p. 175), enquanto filósofos “[...] nossa tendência é considerar o estilo, exceto na medida em que ele aprimora a clareza, como adventício e supérfluo para aquilo em benefício do que abordamos [...]”. No caso da utilização das metáforas na filosofia, Danto cita que o que se inicia como metáfora acaba se transformando em termo técnico, tal como quando John Locke (1632 – 1704) começa falando do “candeeiro dentro de nós” e acaba formulando seu conceito de *intuição* (passagem de uma metáfora para um termo técnico). Logo,

isso implica uma nobre visão de nós mesmos como veículos para a transmissão de uma verdade filosófica totalmente impessoal, [...] uma visão da realidade

⁵² Esse ponto será retomado e aprofundado no tópico 2.4 deste capítulo.

filosófica como constituída de problemas isoláveis, difíceis, mas não definitivamente intratáveis [...] (DANTO, 2014b, p. 177).

Conforme Danto, a filosofia sempre foi um problema para Wittgenstein. Se no *Tractatus* o filósofo austríaco julgou-a *nonsense*, nas *Investigações* ele a considerou, primeiro, como *nonsense* e, depois, ociosa. Danto entende que, para Wittgenstein, a filosofia ou é inútil (quando diz o que já se sabe), ou é falsa (na medida em que diz o contrário do que se sabe). “Portanto ela ou duplica o saber humano ou o transgride [...]” (DANTO, 2005, p. 103). Porém, apesar de declaradamente essencialista tanto em filosofia quanto em arte⁵³, o filósofo estadunidense não deixa de revelar explicitamente pontos de aproximação com Wittgenstein. Por exemplo, contra a acusação de que sua filosofia da arte incorreria numa crítica de arte, Danto (1993, p. 207) recorre justamente à Wittgenstein ao proferir que “foi um dos pensamentos inspiradores do *Tractatus* que a filosofia deixa o mundo como o encontrou. É uma recomendação, a meu ver, que minha teoria deve deixar a arte como ela a encontrou”. A posição de Danto (1993, p. 207) é que sua filosofia da arte não reduz a arte à sua essência, “[...] uma vez que [...] apenas explica o que as torna arte, sem explicar minimamente o que as torna as obras individuais que são”.

Embora haja alguns pontos de contato entre Danto e Wittgenstein no que se refere à concepção de filosofia, o primeiro buscou superar a significativa influência que o segundo exerceu na filosofia da arte e na filosofia em geral. Danto questionou a ideia de que a noção de *semelhança de família* pudesse explicar satisfatoriamente porque objetos tão diferentes (e também os da categoria dos indiscerníveis) poderiam ser classificados como arte sem a necessidade de se estabelecer objetivamente o traço essencial comum. Acerca da noção de *semelhança de família* Danto (2005, p. 105) afirma que

o uso do conceito de família para designar esse cruzamento de propriedades fenotípicas é muito mal escolhido, porque os membros de uma família, quer se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente afiliações genéticas comuns que explicam suas "semelhanças de família". Nenhuma pessoa é membro de uma família se lhe faltam essas afinidades.

Apesar de todo pluralismo que se manifesta no antiessencialismo wittgensteiniano de Ziff, Weitz e Kennick, Danto entende que a definição precisa do conceito *arte* só se tornou possível quando esse pluralismo chegou ao seu nível mais radical. Conforme

⁵³ Vide, por exemplo, a seguinte declaração na qual Danto (1993, p. 194) afirma que, em arte, “[...] sou um essencialista desabitado, tão preocupado em especificar as condições necessárias e suficientes como eu estaria se estivesse na companhia imediata de Sócrates, engajado com ele na busca por definições”.

Danto (2005, p. XXI), “esse pluralismo evidentemente ainda não havia se tornado discernível [...] quando a filosofia de Wittgenstein começou a ser aplicada por seus seguidores à filosofia da arte”. Historicamente, a radicalização na produção artística concernente a apresentação de objetos e ações comuns como obras de arte ainda não tinha atingido seu clímax à época desses três antiessencialistas wittgensteinianos. Esse é um dos motivos que leva Danto a empreender esforços na direção de uma definição precisa da arte. Um outro motivo diz respeito - conforme se intentou apresentar nesse tópico - à própria concepção de filosofia que Danto legitima. Nesse sentido, e em manifesta oposição ao pensamento de Wittgenstein, Danto (2003b, p. 22) sustenta que a diferença entre arte e não-arte é um problema genuinamente filosófico porque “[...] constitui um exemplo daqueles que sempre implicam uma fronteira filosófica”. A definição ontológica da arte tal como Danto a entende é tema dos tópicos 2.3 e 2.4 do presente capítulo. Por hora, seria proveitoso analisar os pontos críticos que o filósofo Maurice Mandelbaum (1908 – 1987) empreendeu especificamente ao antiessencialismo wittgensteiniano.

2.2 - Maurice Mandelbaum e a crítica ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana.

Tal como discorrido nos últimos três tópicos do primeiro capítulo desta tese, para Ziff, Weitz e Kennick as teorias estéticas tradicionais se mostraram inoperantes a respeito do caráter geral da arte. Esses três autores rejeitaram – mediante ênfases distintas, mas a partir do mesmo referencial filosófico - o projeto definicional clássico de diretriz essencialista; exigindo então outra abordagem que fosse capaz de descrever e justificar a aplicação do conceito *arte* aos distintos objetos classificados como obras de arte. Comum a todos eles é a influência da segunda filosofia de Wittgenstein e, em especial, a defesa enfática da compreensão do conceito *arte* mediante a noção de *semelhança de família*. Ziff, Weitz e Kennick destacaram, por exemplo, os desdobramentos da arte em termos de mudanças as quais solicitariam reorganização no sistema desse conceito. Ou seja, conforme esses autores, o caráter histórico e dinâmico da arte impediria que sua essência pudesse ser captada numa definição unilateral típica das teorias tradicionais. Frente à diversidade da arte, esse conceito seria compreendido, por assim dizer, através de semelhanças entrelaçadas. Nesse sentido, um novo exemplar seria anexado ao conjunto

da arte caso apresentasse algum traço semelhante encontrado em outros exemplares já associados a esse conceito.

Embora Ziff tenha sido um dos primeiros a questionar a possibilidade de uma definição precisa do conceito *arte* e Kennick tenha, posteriormente, corroborado essa tese ao apontar os erros das estéticas tradicionalistas, de acordo com a bibliografia geral, Weitz foi aquele que desenvolveu os argumentos mais contundentes sobre a impossibilidade da definição unilateral do conceito em questão. Segundo D'Orey (2007, p. 18), “durante quase dez anos, a formulação de Weitz apareceu como incontroversa em parte devido ao prestígio da doutrina de Wittgenstein, na qual se apoiava”. Entretanto, num artigo de 1965 intitulado *Family resemblances and generalization concerning the arts*, Maurice Mandelbaum (1908 – 1987) contesta o antiessencialismo wittgensteiniano desses três filósofos⁵⁴. Na contramão da influência de Wittgenstein, Mandelbaum questiona a tese de que generalizações não são possíveis na arte devida à falta de propriedades comuns a todas as obras. O ataque desse autor se concentra na ideia de que a sugestão “Não pense, veja!” proposta por Wittgenstein e, de certa forma, incorporada nas análises de Ziff, Weitz e Kennick falha porque considera apenas propriedades observáveis. Logo, Mandelbaum alega que a possibilidade de uma definição essencialista em termos de propriedades não observáveis estaria em aberto⁵⁵. Mas,

⁵⁴ Apesar de mencionar Kennick em seu artigo, Mandelbaum enfrenta com maior dedicação a noção de *semelhança de família* e os argumentos de Ziff e Weitz.

⁵⁵ É proveitoso salientar que o célebre artigo *The Artworld*, de Arthur Danto, foi publicado em 1964, ou seja, um ano antes da publicação do texto de Mandelbaum. De forma sucinta - e a despeito das aproximações que já podem ser identificadas entre Danto e Wittgenstein, sobretudo no que se refere ao tema da *cegueira para aspecto* introduzido pelo pensador estadunidense na figura do Testadura (sujeito hipotético, ignorante tanto em teoria quanto em história da arte e que, em função disso, é incapaz de ver algo como obra de arte) que será discutido no terceiro capítulo desta tese - nesse artigo Danto também não se orienta pela noção de *semelhança de família*. Suas reflexões apontam na direção da necessidade de uma definição do conceito *arte* para além dos atributos estéticos e formais, uma vez que “[...] alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso” (DANTO, 2006b, p. 14). Isto é, o filósofo reconhece que características observacionais não devem ser relacionadas na definição precisa desse conceito. O fato das obras de arte não partilharem uma única característica comum, manifesta e presente em todas as obras de arte não invalida, pressupõe Danto, o projeto definicional essencialista cujo objetivo é apontar as propriedades necessárias e suficientes desse conceito. Por outro lado, apesar do artigo de Danto ter sido publicado antes do texto de Mandelbaum, este último apresenta uma insatisfação significativa com relação à aplicação da noção de *semelhança de família* ao conceito *arte*. Por conseguinte, “[...] diferentemente do artigo de Danto, o texto de Mandelbaum já se coloca bem mais diretamente na arena do debate, identificando seus interlocutores principais e dedicando segmentos de sua exposição para criticar a posição desses autores” (SIQUEIRA, 2017, p. 185). Danto, ao contrário, não faz alusão – no referido artigo - à noção de *semelhança de família*, nem cita os autores Ziff, Weitz e Kennick. O filósofo menciona o legado da tradição antiessencialista apenas numa passagem crítica, na qual questiona a ideia de que é possível separar obras de arte de outros objetos ao se dominar o uso e a aplicação correta da palavra “arte”. Segundo Danto (2006b, p. 14), “teorias desse tipo são um pouco parecidas com a visão de Sócrates sobre as imagens espelhadas, continuando a mostrar o que já sabemos, reflexões literais da

embora Mandelbaum não tenha avançado qualquer definição, a brecha que abriu na argumentação [...] revelou que os argumentos que impediam a construção de definições essencialistas não colhiam contra definições baseadas em propriedades relacionais não exibidas como é, por exemplo, o estatuto de obra de arte (D'Orey, 2007, p. 18)⁵⁶.

O principal intuito de Mandelbaum em seu artigo é atacar um dos pilares da tese wittgensteiniana de que generalizações em arte são desnecessárias. Logo,

o que o autor pretende mostrar, então, é que todos esses filósofos que viram no modelo explicativo das semelhanças de família uma alternativa para a suposição essencialista referente ao uso do conceito Arte tomaram uma via equivocada e, assim, deixaram de vislumbrar um caminho mais promissor para a investigação estética” (SIQUEIRA, 2017, p. 185).

Essa crítica se inicia com a censura àquilo que Mandelbaum chama de “Doutrina das Semelhanças de Família” desenvolvida por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*. Tal como é significativamente referenciada, a noção de *semelhança de família* foi articulada pelo filósofo austríaco para ilustrar sua visão antiessencialista da linguagem⁵⁷. Conforme a posição de Wittgenstein, o uso dos conceitos (como o de *arte* ou de *jogo*) se fundamenta na sobreposição de algumas características semelhantes partilhadas entre tudo o que recai sobre os mesmos. Para Mandelbaum, a falta de um elemento comum presente, exibido e facilmente reconhecido na classificação de algo no âmbito de um determinado conceito constitui, justamente, o aspecto negativo da doutrina de Wittgenstein. Por conseguinte, na visão de Mandelbaum a presença de “[...]

prática linguística real que dominamos”. De certa forma, isso justifica a análise mais particular do artigo de Mandelbaum realizada aqui e não, propriamente, um exame acentuado do *The Artworld* de Danto, pois é o primeiro - e não o segundo - que atende os objetivos iniciais deste capítulo.

⁵⁶ Substancialmente influenciado por Danto e Mandelbaum, George Dickie (1926 -) elaborou a *Teoria Institucional da Arte*. Nas palavras de D'Orey (2007, p. 19), “de Mandelbaum e Danto recolhe o destaque dado às propriedades não observáveis das obras de arte, ou seja, à sua natureza institucional [...]”. A posição de Dickie está diretamente conectada à concepção de propriedade relacional apontada – mas não totalmente desenvolvida – por Mandelbaum, e também desafia, por exemplo, a principal posição wittgensteiniana de Weitz segundo a qual nenhuma definição em arte é possível. Dickie concorda com Weitz (e também com Ziff e Kennick) que as teorias estéticas tradicionais falharam porque se detiveram nas características contingentes de certas obras de arte, “[...] mas o que ele não concorda é que não se possa dar uma definição do conceito de arte, pois isso implicaria a impossibilidade de distinguir entre o que é arte e o que não é arte” (RAMME, 2011, p. 96). De acordo com Dickie (2007, p. 103), “se recuarmos um pouco e avaliarmos as obras no seu cenário institucional, seremos capazes de ver as propriedades essenciais que partilham”. Resumidamente, a *Teoria Institucional da Arte* sustenta que, assim como pessoas são agraciadas com status (tal como *Doutor Honoris Causa*) atribuídos por instituições, igualmente, “[...] os objetos podem adquirir o estatuto de obra de arte, no âmbito da instituição mundo-da-arte” (D'Orey, 2007, p. 20). Mais especificamente, arte seria um título outorgado a um objeto ou a uma atividade. Porém, compete destacar que a *Teoria Institucional da Arte* não permaneceu imune às críticas, por exemplo, de Arthur Danto. Todavia, ainda que seja um importante filósofo a contribuir de maneira eloquente no debate acerca da definição analítica do conceito *arte*, o pensamento de Dickie não será discutido aqui em profundidade pelo fato de que, se assim fosse feito, extrapolaria o escopo da presente tese.

⁵⁷ Em seu artigo, Mandelbaum cita os parágrafos 65, 66 e 67 da mencionada obra de Wittgenstein. Esses parágrafos não serão citados aqui porque a noção de *semelhança de família* já foi apresentada nos tópicos anteriores; principalmente no tópico 1.3 sobre Morris Weitz.

semelhanças é um critério muito frágil para classificar coisas como sendo do mesmo tipo e, mais do que isso, talvez o que permita reunir certas coisas sob um mesmo conceito, seja algo que está além das informações dadas imediatamente à percepção sensorial” (SIQUEIRA, 2017, p. 186).

Na elaboração de sua crítica à noção de *semelhança de família*, inicialmente Mandelbaum considera que a diversidade de jogos torna a posição de Wittgenstein plausível. Em suas próprias palavras, “por exemplo, não hesitamos em caracterizar ténis, xadrez e paciência como jogos, embora uma comparação entre eles não revele qualquer traço específico que seja o mesmo em cada um deles” (MANDELBAUM, 1965, p. 220). Mas, conquanto possa se mostrar razoável, Mandelbaum, por outro lado, não defende a posição wittgensteiniana. Conforme o próprio, “no entanto, não acredito que sua doutrina da semelhança de família, tal como se encontra, forneça uma análise adequada do porque um nome – como ‘jogo’ – é aplicado ou recusado [...]” (MANDELBAUM, 1965, p. 220). E para fortalecer sua argumentação, Mandelbaum recorre a uma estratégia muitas vezes empregada por Wittgenstein, a saber: o uso de exemplos imaginários para esclarecer e desfazer problemas. Dessa forma, Mandelbaum pede para que se imagine a seguinte situação: uma pessoa que razoavelmente saiba jogar alguns jogos de cartas - tais como truco, paciência e outros semelhantes - o vê embaralhando cartas e arrumando-as em pilhas, ou seja, fazendo coisas que, perceptivelmente, são idênticas aos movimentos feitos por alguém que se encontra, de fato, jogando um tipo de jogo de cartas. Tal pessoa estaria em condições de perguntar: “Que jogo você está jogando?”. Todavia, no exemplo proposto, não é um jogo propriamente dito que está sendo jogado, mas, sim, a prática da leitura da sorte (tarô). Não obstante, se questiona Mandelbaum (1965, p. 220),

será que as semelhanças entre o que você me viu fazendo e as características dos jogos de cartas com as quais você está familiarizado permitem me contradizer e dizer que estou, efetivamente, jogando algum tipo de jogo?.

A objeção de Mandelbaum aponta para a ideia segundo a qual as semelhanças observadas entre os jogos de cartas e a leitura da sorte não são suficientes para que a última seja incorporada adequadamente ao conceito de *jogo*. Portanto, afirma Mandelbaum (1965, p. 220), o uso comum não permitiria que se descrevesse a adivinhação como um exemplar de jogo, “[...] por mais impressionantes que sejam as

semelhanças entre os modos como as cartas são tratadas no jogo de paciência e na sorte”⁵⁸.

Mediante essa argumentação, Mandelbaum defende que as semelhanças entre jogos de cartas e a leitura da sorte não constituem, fundamentalmente, semelhanças de família. Ademais, “o que parece ser crucial em nossa designação de uma atividade como jogo é, portanto, não apenas uma questão de notar um número de semelhanças entre ela e outras atividades que denotamos como jogos, mas envolve algo mais” (MANDELBAUM, 1965, p. 220). Em outras palavras, envolveria propriedades não observáveis. O erro de Wittgenstein teria sido - conforme Mandelbaum - ignorar que a expressão “semelhança de família” pode ser empregada tanto em sentido literal, quanto em sentido metafórico. Para ele, o filósofo austríaco não estabeleceu adequadamente a diferença entre o sentido literal e metafórico da noção de *semelhança de família*. E justamente por não ter especificado essa diferença, alega Mandelbaum, é que Wittgenstein mostrou-se incapaz de conceber a existência de algo comum a todos os exemplares de uma mesma classe conceitual.

Ainda de acordo com a objeção de Mandelbaum acerca da noção de *semelhança de família*, seria possível discernir traços comuns, por exemplo, observando um conjunto de retratos fotográficos. Assim, uma análise atenta poderia indicar características semelhantes visíveis nos retratos, tais como: a mesma cor da pele, olhos profundos, cabelos encaracolados, rostos arredondados, etc. Alguém que contemplasse essas imagens seria levado a supor – sustentado pelas similaridades reconhecidas – que os retratados são membros de uma mesma família. Contudo, sem qualquer informação adicional suficiente e capaz de comprovar o parentesco, os traços comuns observados não constituiriam, necessariamente, semelhanças de família. Então, saber se os mesmos revelam semelhança de família pressuporia algo não perceptível, ou seja, demandaria conhecimento do vínculo biológico. Não obstante, na ausência desse vínculo e, a despeito das similitudes, somente em sentido metafórico (mas não literal) seria possível falar de semelhanças de família. Deste modo, assevera Mandelbaum (1965, p. 221),

⁵⁸ Citando outro exemplo, Mandelbaum indica também que as semelhanças visíveis entre a modalidade da luta-livre e uma briga de rua não são critérios aceitáveis para se classificar a última como jogo ou prática esportiva.

o que marca a diferença entre um sentido literal e um sentido metafórico da noção ‘semelhança de família’ é, portanto, a existência de uma conexão genética no primeiro caso, e não no segundo.

Por conseguinte, o traço genético (entendido como propriedade comum) é a característica não visível que todos os membros familiares partilham entre si. Interpretada e considerada em seu sentido literal, então, a noção de *semelhança de família* demanda a existência de algo comum que se encontra além das características observáveis. Nesse caso, ao contrário das teses de Ziff, Weitz e Kennick, a possibilidade da definição precisa do conceito *arte* poderia - na concepção de Mandelbaum – ser estabelecida.

Mandelbaum alega que Ziff, Weitz e Kennick fizeram uso da noção de *semelhança de família* de forma negativa, uma vez que

a posição que eles procuram estabelecer é que a teoria estética tradicional tem se enganado ao supor que existe alguma propriedade essencial ou característica definidora das obras de arte (algum conjunto de propriedades ou características); como consequência, eles argumentam que a maioria das perguntas feitas àqueles engajados em escrever sobre estética são tipos de perguntas equivocadas (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

E isso, sobretudo, porque esses filósofos negaram que a identificação das obras de arte dependesse de qualquer definição conceitual prévia. Portanto, “segundo Ziff, Weitz e Kennick, a identificação das obras de arte e a distinção entre elas e outras categorias de coisas demandaria unicamente o recurso à ideia de semelhança de família [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 176). Todavia, para Mandelbaum essa tese implica problemas teóricos difíceis de serem ignorados. Um desses problemas seria a própria vagueza que a noção de *semelhança de família* ensejaria, posto que qualquer coisa se assemelharia a qualquer coisa em algum ponto.

Ora, uma estrela é semelhante a uma lesma, na medida em que ambas são coisas materiais; e um vaga-lume é semelhante a uma lesma, já que ambos são animais, e o vaga-lume é semelhante à estrela, pois ambos possuem luz própria (SIQUEIRA, 2017, p. 176).

Para Ziff, Weitz e Kennick o principal critério de identificação e reconhecimento de um objeto como obra de arte repousa nas semelhanças que o mesmo pode apresentar com relação a um caso paradigmático. No entanto, o problema desse mesmo critério residiria na ideia de que se as semelhanças relevantes entre um objeto e um caso paradigmático de obra de arte não forem especificadas, qualquer traço de similaridade

entre eles seria critério para categorizar o primeiro como tal⁵⁹. Assim sendo, o projeto definicional precisaria ser reabilitado, uma vez que, nas palavras do próprio Mandelbaum (1965, p. 222), “a difamação radical da generalização relativa às artes [...] pode envolver sérios erros e pode não constituir um avanço notável”.

O erro residiria no fato da noção de *semelhança de família* - proposta por Wittgenstein e incorporada nas análises antiessencialistas de Ziff, Weitz e Kennick – considerar tão somente qualidades perceptíveis, seja dos jogos ou das obras de arte. Portanto,

a crítica de Mandelbaum consiste em dizer que eles se concentraram apenas em qualidades *aparentes* dos jogos ou das obras e não levaram em conta os seus aspectos relacionais. Como características aparentes, Mandelbaum toma aspectos fáceis de perceber, como um jogo usar uma bola, uma pintura ter uma composição triangular, uma tragédia relatar uma má sorte, etc. (RAMME, 2009, p. 208, grifo do autor).

Tal como abordado no tópico 1.2, Ziff buscou mostrar como o termo “obra de arte” é usado, e também se voltou para a questão de saber se existiria alguma característica geral a todas as obras. Seu exemplo (*O Rapto das Sabinas*) identificou sete características que constituiriam um caso bem explícito de arte. Porém, nenhuma delas – conforme defendeu – seria, necessária e suficientemente, uma característica de obra de arte. Por outro lado, Ziff se concentrou em alguns aspectos, mas não em outros (como os relacionais) e, na visão de Mandelbaum (1965, p. 224), “ao fazê-lo, ele está fazendo um apelo implícito ao que é, pelo menos, uma teoria estética mínima [...]”; indo, inclusive, na contramão de seu próprio antiessencialismo wittgensteiniano. A teoria implícita que Mandelbaum indica estar presente na descrição de Ziff diz respeito a características esteticamente substanciais passíveis de serem reconhecidas na pintura de Poussin. E para sinalizar essa teoria estética implícita, Mandelbaum parte do fato de Ziff relatar determinadas qualidades da pintura de Poussin as quais fariam dela uma excelente obra de arte. Não obstante,

segundo essa teoria, a excelência de uma pintura depende da posse de certas qualidades objetivas, e de que essas qualidades são (em parte pelo menos) elementos na sua estrutura formal e que o artista pretendia que percebêssemos essas qualidades ao contemplá-la e estudá-la (MANDELBAUM, 1965, p. 225).

⁵⁹ Além de Mandelbaum, Harold Osborne (1905 – 1987) também questionou a tese de que a presença de semelhanças possa servir como critério para se classificar algo como obra de arte. Para mais detalhes, vale consultar o texto de Osborne intitulado *Definition and Evaluation in Aesthetics* (1973).

Ziff, por exemplo, não considera que o tamanho, o peso ou o valor monetário da tela de Poussin sejam elementos indispensáveis na caracterização dela como obra de arte. Logo, a descrição de Ziff carregaria uma teoria estética geral, pois, do contrário, “[...] o tipo de descrição da pintura de Poussin [...] não teria ajudado a estabelecer um caso claro do que deve ser designado como uma obra de arte” (MANDELBAUM, 1965, p. 225).

Para Mandelbaum, os argumentos levantados por Ziff pressupõem também uma relação necessária entre obra de arte e público (esse sim um aspecto relacional). Ziff não teria percebido esse detalhe. Na concepção de Mandelbaum, o aspecto relacional que conecta obra e público não difere entre as diversas linguagens da arte e perpassa todo objeto ou manifestação artística. Outro aspecto relacional que Mandelbaum identifica em Ziff gira ao redor da noção de *excelência*. A excelência foi uma das sete características que Ziff apontou na pintura de Poussin. Todavia, a excelência não seria apenas uma especificidade da arte pictórica, mas também da escultura, da música, da poesia, do teatro, etc. Conforme Mandelbaum (1965, p. 225), “o que é importante notar é que a caracterização do professor Ziff [...] contém uma teoria implícita da natureza da obra de arte”. Consoante isso, Ziff poderia ter feito uma generalização da arte na medida em que

[...] se tivesse investigado cuidadosamente as relações que ele supunha existir entre algumas das características da pintura de Poussin, ele poderia ter descoberto que, ao contrário de suas inclinações, estava bem adiantado em propor generalizações explícitas a respeito das artes (MANDELBAUM, 1965, p. 225).

Enquanto Ziff contesta a generalização do conceito *arte* a partir da ideia segundo a qual as linguagens artísticas são significativamente diferentes, essa mesma generalização é questionada em bases históricas. Nessa direção, Weitz concebeu que a prática artística não poderia ser vista como estática dado que, no decorrer da história, artistas desenvolveram diferentes obras e manifestações artísticas. Conforme Mandelbaum (1965, p. 226), o que Weitz supõe é que o conceito *arte* deve ser tratado como um “[...] conceito aberto, uma vez que novas formas de arte se desenvolveram no passado e, como qualquer forma de arte, [...] pode passar por transformações radicais de geração para geração”⁶⁰. Como alegou Weitz, seria inútil apontar as condições necessárias

⁶⁰ Antes de Mandelbaum, Joseph Margolis (1924 -) já havia questionado o antiessencialismo de Weitz no texto (datado de 1958) *Mr. Weitz and the definition of art*. Para Margolis, Weitz teria caído no erro de estabelecer uma conclusão lógica mediante considerações empíricas (cf. SIQUEIRA, 2017, p. 172). O movimento feito por Weitz do empírico para o lógico seria inválido porque cairia no erro de deduzir, a partir de informações de como algo é, como esse algo deve ser. Sendo assim, Margolis acusa Weitz de ter confundido razões lógicas com razões práticas. Por conseguinte, os argumentos propostos por Weitz não

e suficientes para que um objeto pudesse ser classificado como arte. O argumento principal de Weitz contra o essencialismo na arte está diretamente ligado à sua constatação de que a atividade artística é mutável e imprevisível. Por isso, sua conclusão foi que seria impossível determinar as condições necessárias e suficientes sem restringir – de certa forma - a possibilidade de criação artística e o desenvolvimento de novas formas de arte. Mas, assim como Mandelbaum atribui uma teoria implícita à exposição argumentativa de Ziff, também Weitz, ao aferir que a arte é uma prática sujeita a mudanças, estaria depreendendo sua natureza essencial. Ou seja, a arte poderia ser caracterizada como uma atividade essencialmente criativa e expansiva. Nas palavras de Siqueira (2017, p. 175),

desse modo, ao caracterizar o conceito Arte como um conceito aberto justamente em virtude de sua atividade sempre mutável e criativa, Weitz está inconscientemente admitindo a presença de uma propriedade necessária a tudo aquilo que pode ser referido por esse conceito.

Na concepção de Mandelbaum, a tese do conceito aberto defendido por Weitz falharia em decorrência de problemas lógicos. Tais problemas comprometeriam toda sua argumentação que, inclusive, almeja obter conclusões no âmbito da lógica. De acordo com Weitz, o estatuto de arte deveria ser aplicado de forma indutiva a partir dos critérios de reconhecimento pautados em propriedades aparentes. “E, de fato, parece que é isso que Weitz está dizendo. Embora fale do uso do conceito, ele está sempre enfatizando que este uso é guiado pelas propriedades aparentes do objeto” (RAMME, 2009, p. 205). Por outro lado, Mandelbaum também identifica a existência de uma lacuna na discussão de Weitz, especificamente quando este defende que o caráter inovador da produção artística resulta na criação de novas obras de arte. Conforme Weitz, novas obras de arte ensejam novas propriedades; razão pela qual não seria possível definir precisamente o conceito correspondente. No entanto, Mandelbaum argumenta que a questão de saber se um conceito é aberto ou fechado - ou seja, se ele é ou não passível de ser delineado com base num conjunto de propriedades necessárias e suficientes – não é idêntica à questão de saber se instâncias futuras as quais o conceito pode ser aplicado possui ou não novas propriedades. Segundo consta na objeção formulada por Mandelbaum, o fato de a produção artística consistir numa atividade inovadora (e muitas vezes revolucionária) não impediria a possibilidade da definição precisa do conceito *arte*. Logo,

invalidariam a possibilidade de uma definição essencialista; apenas apresentariam algumas dificuldades - tais como as sucessivas transformações históricas nas práticas artísticas.

para esse filósofo, toda argumentação de Weitz falha justamente por não dispor de nenhum raciocínio que realmente prove que o aparecimento de novos objetos que caíam sob um conceito previamente definido necessariamente exige uma mudança nas cláusulas definicionais desse conceito (SIQUEIRA, 2017, p. 173 – 174).

Por esse motivo, Weitz não teria mostrado suficientemente que uma novidade na aplicação do conceito *arte* envolveria um alongamento na conotação desse mesmo conceito. Em sua objeção contra a tese de Weitz, Mandelbaum cita os desdobramentos da pintura representacional. Segundo ele, esse gênero pictórico poderia ter sido definido independentemente do desenvolvimento subsequente de novas vertentes representacionais. Para Mandelbaum, uma definição precisa da pintura representacional não obstruiria o acréscimo – nesse mesmo gênero - das pinturas históricas; das naturezas-mortas; das imagens figurativas estilizadas; dentre outras possíveis. Portanto, uma definição precisa para pintura representacional seria viável, alega Mandelbaum, antes do surgimento de toda e qualquer nova forma de pintura representacional que viesse acompanhada de novas propriedades. “Assim, para definir uma forma particular de arte – defini-la verdadeira e precisamente – não é necessário estabelecer oposição a quaisquer novas criações que possam surgir dessa forma particular” (MANDELBAUM, 1965, p. 226). Isto é, o fato de novas formas de arte surgirem não impediria a generalização desse conceito.

Tal como exposto no tópico 1.3, Weitz visou mostrar que uma definição unilateral do conceito *arte* não era só insuficiente: ele buscou comprovar a existência de uma incompatibilidade necessária entre generalização e o conceito *arte*. Haveria para Weitz um hiato entre declarar as propriedades necessárias e suficientes da arte e permitir a própria criatividade da esfera artística. Mas, nas palavras de Mandelbaum (1965, p. 226), “ele não conseguiu fundamentar essa tese, uma vez que não ofereceu argumentos para provar que um novo tipo de instanciação de um conceito previamente definido necessariamente envolverá mudança em sua definição”.

Como mencionado anteriormente, a objeção de Mandelbaum ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana encontra-se fundamentada, principalmente, nas críticas à noção de *semelhança de família* e nas diferentes propriedades observáveis presentes nas obras de arte como sendo obstáculos à definição precisa desse conceito. Como argumento a seu favor, Mandelbaum diz que apesar de não ter explicitado que a noção de *semelhança de família* envolve um sentido literal, Wittgenstein teria pressuposto que a mesma envolve

conexão genética e, portanto, propriedades não observáveis (cf. MANDELBAUM, 1965, p. 221)⁶¹. Não obstante, arte e jogo deveriam possuir atributos comuns não exibidos. Conforme Mandelbaum, se a noção de *semelhança de família* diz algo sobre como os jogos se relacionam uns com os outros, nesse caso, “[...] deve-se explorar a possibilidade de que, em meio as suas diferenças, os jogos possuam um atributo comum que, tal como a conexão biológica, não é em si uma das suas características diretamente exibidas” (MANDELBAUM, 1965, p. 221). Para Mandelbaum, Wittgenstein poderia ter explorado esse aspecto da questão. Por exemplo, os diversos e diferentes jogos podem partilhar como atributo comum o propósito com o qual foram inventados, a saber: o caráter e o interesse não prático (lúdico) que se manifesta em quem joga um jogo. Assim sendo,

se houvesse tal traço comum, não se esperaria que ele fosse definido em um livro de regras, [...] já que os livros de regras apenas tentam nos dizer como jogar um determinado jogo: nosso interesse em jogar um jogo e nossa compreensão do que constitui um jogo já estão pressupostos pelos autores de tais livros (MANDELBAUM, 1965, p. 221).

Embora possa ostentar alguns traços observáveis bastante semelhantes, o tarô não é um jogo de carta tal como paciência o é. E se apenas os aspectos perceptíveis fossem tomados como referência, seria possível apreciar o tarô como jogo. “‘Não pense, veja’, diria Wittgenstein – e você estaria considerando como jogo algo que não é” (SIQUEIRA, 2017, p. 187).

O interesse não prático (lúdico) pode ser compreendido, sugere Mandelbaum, como traço comum e próprio de todos os jogos. Para o filósofo, trata-se de uma propriedade não observável. Portanto, se o objetivo é encontrar o aspecto comum, seria significativo que o mesmo fosse procurado no lugar certo e da maneira correta. Segundo destaca Mandelbaum (1965, p. 222) “[...] não devemos presumir que qualquer traço comum a todos os jogos deva ser alguma característica manifesta, como se eles devessem ser jogados com bola ou com cartas [...]”. Na concepção de Mandelbaum, Wittgenstein e os filósofos antiessencialistas da arte teriam falhado em suas colocações ao defenderem que elementos diretamente observáveis representavam impedimento para a existência de propriedades comuns aos jogos e às artes. Contudo, Mandelbaum não nega que características observáveis desempenhem papéis importantes no uso e na compreensão

⁶¹ Cabe destacar aqui que essa interpretação proposta por Mandelbaum acerca da noção de *semelhança de família* provém de uma tradução (do original alemão para o inglês) sua feita a partir do parágrafo 67 das *Investigações Filosóficas*. Para maiores detalhes, ver a nota de rodapé 11 do texto de Mandelbaum indicado nas referências bibliográficas desta tese.

dos conceitos; apenas argumenta que similaridades na origem e na intenção indicam as relações essenciais entre tudo aquilo que recai sobre um conceito. Nesse sentido, Mandelbaum concorda com a tese - sustentada pela perspectiva antiessencialista - segundo a qual a definição precisa do conceito *arte* (sua propriedade essencial) não pode ser aferida com base nas propriedades observáveis encontradas nas obras devido à inexistência de um elemento passível de ser identificado em tudo aquilo que é classificado como tal. Todavia, Mandelbaum se distancia dessa perspectiva por considerar que o mesmo não se dá com os atributos relacionais. Segundo ele, assim

[...] como as conexões biológicas entre aqueles que estão conectados por semelhança de família, ou como as intenções básicas que distinguimos entre cartomantes e jogadores de cartas, tal característica pode ser um atributo relacional, em vez de alguma característica a qual se poderia apontar e dizer: “É essa particularidade do objeto que me leva a designá-lo como uma obra de arte” (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

No conjunto geral daquilo que é chamado “obra de arte”, Mandelbaum estabelece uma distinção entre características diretamente exibidas (*directly exhibited features*), e atributos relacionais (*relational attributes*). Ao contrário das características diretamente exibidas, Mandelbaum reitera que os atributos relacionais podem ser apreendidos, mas não apontados. Assim sendo, deve-se identificar qual seria o atributo não observável que uniria todas as obras de arte. “Em outras palavras, o que Mandelbaum quer dizer é que não devemos olhar só para o objeto, mas tentar perceber a relação que ele cria com, por exemplo, o público e aí poderíamos encontrar a essência da arte” (RAMME, 2009, p. 208). De fato, essa relação seria um dos atributos relacionais mais significativos para o filósofo, já que o mesmo claramente indica isso ao declarar que “um atributo relacional do tipo requerido poderia [...] ser apreendido apenas se alguém considerasse objetos de arte específicos como tendo sido criados por alguém para algum público real ou possível” (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

Mandelbaum menciona em seu texto – embora não cite diretamente – que algumas teorias estéticas tradicionais consideram a arte como uma forma especial de comunicação e expressão, bem como “[...] uma forma especial de realização de desejos, ou como sendo uma apresentação da realidade na forma sensível” (MANDELBAUM, 1965, p. 222). Alega ainda o filósofo que

tais teorias não pressupõem que em cada poema, pintura, peça ou sonata haja um ingrediente específico que os identifica como obra de arte; em vez disso, aquilo que é considerado comum a esses diversos objetos é uma relação que supostamente existiu [...] entre algumas de suas características e atividades,

assim como as intenções daqueles que as fizeram (MANDELBAUM, 1965, p. 222 – 223).

Para Mandelbaum, Wittgenstein e os filósofos analíticos da arte por ele influenciados como Ziff, Weitz e Kennick não consideraram tais especificidades. Concernente isso, Mandelbaum entendeu que não ter abordado essa questão foi uma deficiência relevante “[...] por trás da rejeição do essencialismo e, conseqüentemente, da proposta da doutrina das semelhanças de família como uma explicação para a lógica de conceitos como jogo e arte [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 188).

Mandelbaum faz parte do grupo de filósofos que abriram caminho para que uma definição essencialista acerca do conceito *arte* pudesse ser repensada e reformulada sem que, para tanto, fosse necessário recorrer às propriedades ou características passíveis de serem localizadas nos exemplares artísticos. Ao reabilitar e fortalecer o projeto definicional, pode-se dizer que ele encarou diretamente a perspectiva antiessencialista da arte de orientação wittgensteiniana⁶². Todavia, é preciso sublinhar que a filosofia analítica da arte dedicada a precisar esse conceito não pode ser adequadamente abordada sem o pano de fundo do pensamento de Wittgenstein e sem o diálogo com os esforços argumentativos de Ziff, Weitz e Kennick. Por outro lado, a preocupação que, de certo modo, se manifesta em Mandelbaum (e outros autores) a respeito da definição precisa do conceito *arte* é oportuna se considerada sob a ótica do gênero artístico que se intensificou a partir década de 1960. A introdução de objetos comuns e banais na esfera artística fez com que uma resposta objetiva e definitiva para a questão do que a arte é se tornasse inevitável. Para Mandelbaum, definir precisamente o conceito *arte* significava tarefa fundamental dado que, sem uma definição satisfatória, não seria possível distinguir o que é e o que não é arte. E dentre os autores que se dedicaram a estabelecer uma definição em termos de propriedades necessárias e suficientes para a arte está Arthur Danto; filósofo que buscou superar o antiessencialismo na arte criticando, principalmente, aspectos conceituais da filosofia de Wittgenstein que serviram de arcabouço para essa perspectiva.

Para finalizar este tópico vale retomar que, de acordo com o discorrido acima, um dos pontos mais questionados no antiessencialismo é a tese de que uma definição unilateral do conceito *arte* não era possível. Junto a isso, encontra-se a crítica segundo a qual a compreensão do que é arte pode ser dada através de exemplos de obra já

⁶² A interpretação e a crítica de Mandelbaum a respeito da noção de *semelhança de família* serão questionadas no terceiro capítulo desta tese.

identificadas como tais. Nota-se claramente que a objeção ao antiessencialismo está ancorada, sobretudo, na crítica à noção de *semelhança de família* e na suposta dependência dela com relação às propriedades observacionais. Entretanto, além de questionar se essa noção pode ser corretamente interpretada como dependente de características manifestas, cabe averiguar se a noção de *semelhança de família* representa o único recurso conceitual que, em Wittgenstein, é passível de se converter em análise relativa à identificação e compreensão da arte⁶³. Por exemplo: seria possível, numa perspectiva wittgensteiniana, justificar exemplos “paradigmáticos” de obras de arte constituídas de objetos comuns e banais que serviriam de referência para a identificação e compreensão de outros objetos comuns e banais como arte, isto é, exemplos que não dependeriam de características ou qualidades formais perceptíveis? Ou então: o reconhecimento de um objeto (seja ele ou não comum e banal) como obra de arte depende exclusivamente de uma definição unívoca do conceito correspondente? E ainda: em que medida a filosofia de Wittgenstein, a despeito de ter recebido contundentes críticas, pode ser convertida em ferramenta de referência na abordagem do gênero artístico (nomeadamente, a apresentação de objetos comuns e banais como arte) que mais instigou os filósofos analíticos (Danto em específico) a reabilitarem o projeto definicional? Possíveis respostas a essas questões só poderão ser propostas mais adiante no terceiro capítulo desta tese. Na sequência, é preciso voltar para Danto, ou, mais especificamente, abordar sua crítica a Wittgenstein e aos antiessencialistas wittgensteinianos, bem como discorrer sobre sua ontologia da obra de arte.

2.3 – O projeto definicional de Danto e seu conceito de *mundo da arte*.

Entre os diversos aspectos que diferenciam a filosofia de Danto da filosofia de Wittgenstein está o fato do primeiro ter se ocupado, propriamente, do tema da arte, formulando e fundamentando, inclusive, tanto uma reflexão filosófica de caráter essencialista a respeito da arte, quanto uma filosofia da história da arte⁶⁴. Desde seu

⁶³ No que se refere ao tema da definição do conceito *arte* em Wittgenstein e nos filósofos antiessencialistas por ele influenciados, é necessário ainda esclarecer que não existe - por parte deles - uma negação geral das teorias na arte, ou mesmo argumentações direcionadas a desqualificá-las como inválidas ou totalmente desprovidas de sentido; o que existe, de fato, é a conjunta negação de que *deve haver apenas uma única e verdadeira teoria* capaz de explicar o que a arte é. Pensar a arte em Wittgenstein - ou a partir de uma perspectiva wittgensteiniana - exige que essa especificidade seja levada adiante.

⁶⁴ O tema da filosofia da história da arte será tematizado no tópico 2.5 deste capítulo.

primeiro e fundamental artigo sobre o tema intitulado *O Mundo da Arte (The Artworld)*, publicado em 1964, Danto assume a tarefa de encontrar uma definição filosófica para o conceito *arte*. No mencionado artigo, Danto já traça as linhas gerais de seu projeto ambicioso de ataque ao antiessencialismo, bem como retoma a discussão sobre a essência da arte. Nesse sentido, mas ao contrário de Mandelbaum (que questiona aberta e nominalmente Wittgenstein, Ziff, Weitz e Kennick), no artigo em questão Danto critica o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana sem, contudo, citar nomes específicos, fazendo apenas menção às noções de *significado como uso* e *semelhança de família*⁶⁵. Por outro lado, a crítica proferida por Danto ao legado antiessencialista - que se inicia nesse primeiro artigo e se estende por toda sua filosofia da arte - compartilha com Mandelbaum um importante ponto em comum, a saber: uma interpretação de que a discussão introduzida por Wittgenstein no parágrafo 66 das *Investigações Filosóficas* acerca dos verbos “olhar” e “ver” se refere a propriedades perceptivelmente manifestas⁶⁶.

Danto concentra grande parte de seu exame crítico ao antiessencialismo no par de verbos mencionados acima. O filósofo pressupõe que as supostas propriedades semelhantes e dessemelhantes - que impediriam, por sua vez, o estabelecimento das condições necessárias e suficientes para a definição da arte - seriam de ordem puramente perceptiva, ou seja, estariam sujeitas a apreensão imediata. A hipótese dantiana é que o pensamento de Wittgenstein ensejou a convicção equivocada de que uma teoria essencialista da arte era impossível de se sustentar porque exclusivamente voltada para características sensoriais. Contudo, em 1964 e 1965 tanto Danto quanto Mandelbaum (respectivamente) chamaram atenção para a possibilidade da definição precisa do conceito *arte* ser arquitetada em termos relacionais não observáveis. Sendo assim, nas palavras de Danto (2005, p. 106) “[...] a injunção ‘olhe’ e ‘veja’ traz implicações desafortunadas, pois dá a entender que o problema da definição pode ser apenas uma questão de aptidões cognitivas”. De acordo com a concepção de Danto, os

⁶⁵ Será apenas na obra *A Transfiguração do lugar-comum* (de 1981) que o filósofo estadunidense mencionará explicitamente, por exemplo, Wittgenstein, Weitz e Kennick.

⁶⁶ No que concerne a esse ponto em específico, Danto e Mandelbaum consideram o problema exclusivamente sobre o prisma da noção de *semelhança de família* (base para todo projeto antiessencialista da arte) e se esquecem, ao que tudo indica, de toda análise feita por Wittgenstein acerca da percepção de aspectos (a qual diz respeito, justamente, a diferenciação entre ver e ver-como). Essa interpretação comum sustentada por Danto e Mandelbaum se mostra problemática, exigindo maiores esclarecimentos. Tais serão realizados no capítulo três da presente tese.

antiessencialistas wittgensteinianos defenderam que o estatuto da arte poderia ser aplicado de maneira indutiva e, segundo afirma Ramme (2009, p. 205),

[...] é assim que ele interpreta o funcionamento dos ‘critérios de reconhecimento’ de Weitz, como uma comparação entre propriedades aparentes no sentido de que ao ter em mente várias propriedades que as obras de arte geralmente possuem eu posso afirmar que um objeto que possua algumas dessas propriedades também é uma obra de arte.

Todavia, com a introdução e intensificação dos indiscerníveis na produção artística da década de 1960, o reconhecimento do que é ou não arte passa a independe de uma experiência indutiva. De modo geral, em Danto isso significa que as semelhanças - ou mesmo as diferenças - aparentes que a experiência indutiva (baseada numa forma de vida na qual a arte se manifesta) seria capaz de proporcionar à percepção são, em si, insuficientes para o emprego correto da palavra “arte”. Portanto, o projeto definicional que Danto introduz na discussão filosófica parte do pressuposto de que não é possível reconhecer (e por extensão definir) arte com base em critérios sensoriais. No caso de pares indiscerníveis dos quais apenas um é uma obra de arte, em contraparte, a semelhança formal não impede a existência de diferenças significativas. E na perspectiva de Danto, diz Pazetto (2015, p. 77), a “[...] diferença existe mesmo quando as similitudes pressupostas pelos wittgensteinianos começam a falhar”. Para o filósofo estadunidense, a arte produzida a partir da década de 1960 explicitou a nulidade de toda teoria que justificou as condições necessárias e suficientes nas propriedades perceptíveis⁶⁷. Logo, Danto alega que estabelecer a essência da arte (ou mesmo negá-la) tomando como referência algo possível de ser captado perceptivelmente na própria obra configura um equívoco.

Ao negar, no artigo *O Mundo da Arte*, que a experiência indutiva representa o único recurso relacionado ao reconhecimento de toda e qualquer obra de arte, Danto está criticando diretamente a noção wittgensteiniana segundo a qual o domínio do uso do conceito em questão garante o conhecimento necessário para se diferenciar, em todos os casos possíveis, arte da não-arte. A crítica possui o seguinte teor:

é o *nosso* uso do termo que a teoria supostamente tenta capturar, mas supõe-se que somos capazes de, nas palavras de um escritor recente, “separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque... sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’”. Teorias desse tipo são um pouco parecidas

⁶⁷ Isso porque, segundo Pazetto (2014, p. 14), “a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, que emergem no final da década de cinquenta e são difundidos na década de sessenta, concretizam o processo de descaracterização sensorial da arte”.

com a visão de Sócrates sobre as imagens espelhadas, continuando a mostrar o que já sabemos, reflexões da prática linguística real que dominamos (DANTO, 2006b, p. 14, grifo do autor).

Pelo que foi abordado no primeiro capítulo desta tese, é fácil entender que esse “escritor recente” é Kennick, ou mesmo qualquer outro antiessencialista wittgensteiniano (já que o próprio Danto não cita nome especificamente). Conforme o filósofo, então, distinguir arte da não-arte não é uma tarefa aparentemente simples, mesmo para os habilidosos falantes de uma língua. Na perspectiva dantiana, por conseguinte, a distinção entre arte e não-arte só é possível mediante uma teoria, pois o “[...] uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível” (DANTO, 2006b, p. 14)⁶⁸.

Nota-se que Danto encara o problema da definição precisa do conceito *arte* como tarefa indispensável. Não projeta ele a questão como um pseudoproblema filosófico; pelo contrário: o filósofo estadunidense insiste na asserção de que, se há algum erro, esse consiste em tomar aspectos contingentes e circunstanciais às obras de arte como fundamentação pró ou contra uma definição objetiva. Mas ao contrário de Mandelbaum, Danto não se restringiu a apontar os supostos erros que a filosofia de Wittgenstein legou ao tema. Danto avança uma definição essencialista para o conceito *arte* que evita, naturalmente, incorrer nos mesmos equívocos cometidos pelas teorias anteriores e que foram apontados pelos antiessencialistas. Todavia, se por um lado Danto procurou excluir de seu projeto definicional toda propriedade possivelmente exibida numa obra de arte como sendo um dos traços essenciais, por outro, ele seguiu a recomendação wittgensteiniana correspondente a ideia de que valores e preferências não poderiam ser requisitados como critérios de objetividade na definição do conceito *arte*.

Danto alega que as teorias estéticas – via de regra - falham no propósito de discriminar arte da não-arte porque se prendem às características perceptivas. Com isso, o filósofo quer dizer que obras de arte não podem ser definidas mediante predicados simples que denotam propriedades estéticas. Conforme esclarece Costello (2007, p. 114),

a argumentação de Danto é clara: visto que tem como premissa o modo com a qual a arte aparece, elas serão incapazes de distinguir a diferença entre as obras de arte e todas as outras coisas quando os dois grupos não podem ser distintos visualmente com facilidade.

⁶⁸ O que Danto entende por teoria na arte será retomado mais adiante neste mesmo tópico.

Ou seja, após os anos 1960 as teorias estéticas se tornaram inadequadas no tocante ao estabelecimento da distinção entre arte e não-arte porque incapazes de isolar - com precisão - aquilo que faz de um objeto uma obra. Tais teorias estéticas se mantiveram exclusivamente concentradas nas propriedades inerentes dos objetos. O contexto histórico e teórico no qual algo passa a ser classificado como arte não é perceptível da mesma forma que as qualidades dos objetos o são. Por conseguinte, de maneira oposta a Wittgenstein (que nunca ponderou o assunto como sendo um problema essencialmente filosófico), Danto (2005, p. 37) declara que “a natureza da fronteira é filosoficamente obscura [...]”. Ora, é sabido que, na concepção dantiana, todo problema genuinamente filosófico emerge na forma dos indiscerníveis. Tendo isso em vista, para o filósofo estadunidense “[...] a tarefa da filosofia consiste, propriamente, no desenvolvimento de teorias que descrevem adequadamente - [...] e segundo categorias - aqueles objetos que se pensa ser diferentes, não obstante são perceptivelmente indiscerníveis” (KOPPELBERG, 2007, p. 244). Logo, somente uma teoria filosófica sobre a natureza da arte (isenta, por assim dizer, de todo vício estético) é capaz de explicar e, sobretudo, fundamentar a diferença entre um objeto banal e uma obra que é constituída deste mesmo objeto. A introdução de obras desse tipo explicitou a necessidade de a natureza da arte ser filosoficamente explicada.

Buscando superar tanto o antiessencialismo wittgensteiniano quanto encontrar uma solução para seu projeto definicional, na obra *A Transfiguração do lugar-comum* Danto evoca uma série de objetos visualmente indistintos entre si dos quais alguns são obras de arte - inclusive bem diferentes, embora formalmente idênticas – e outros que não o são. Tais objetos consistem em telas quadradas pintadas de vermelho. Enquanto obras de arte, esses objetos possuem, dentre outros, os seguintes títulos: *Os hebreus atravessando o mar Vermelho*; *O estado de espírito de Kierkegaard*; *Quadrado vermelho*; etc⁶⁹. Entre os objetos que não figuram como obras de arte há uma tela que, acidentalmente, foi coberta por tinta vermelha. Citando e criticando Wittgenstein, Danto questiona acerca do que restaria ao se subtrair a tela quadrada vermelha, por exemplo, da obra *Quadrado vermelho* que se constitui dessa mesma tela quadrada vermelha? O próprio filósofo responde que

⁶⁹ Essas obras fariam referência, respectivamente, aos gêneros: pintura histórica, retrato psicológico e abstracionismo. Elas serão novamente citadas (e ilustradas) no terceiro capítulo; especificamente no tópico 3.2.

apesar da tentação de dizer, fazendo eco a Wittgenstein, que não resta nada, que esta última é *tão-somente* aquele quadrado vermelho de tela, ou, de modo mais genérico e solene, que a obra de arte é apenas o material de que é feita, fica difícil entender como essa respeitável teoria pode sobreviver a um exemplo no qual um quadrado vermelho de tela subdetermina as diferenças entre *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* e *O estado de espírito de Kierkegaard*, assim como as diferenças filosoficamente mais profundas entre ambos e aquele quadrado vermelho que não é uma obra de arte, mas uma simples coisa [...] (DANTO, 2005, p. 38 – 39, grifo do autor).

Na teoria da ação de Wittgenstein (a qual Danto faz menção na passagem acima), uma ação é, em síntese, um movimento corporal mais X. Analogamente, uma obra de arte seria um objeto mais X. Segundo Wittgenstein, uma ação é um movimento corporal considerado desde um contexto de seguimento de regras, enquanto um mero movimento do corpo não segue qualquer regra. Entretanto, equivaleria dizer que uma obra de arte é um objeto considerado desde um contexto regrado? Não está claro o quanto Danto corroboraria com essa equivalência, ou se de fato a negaria por completo. Contudo, o filósofo estadunidense alega – em oposição a Wittgenstein – que ser uma ação é uma condição necessária para que um movimento corporal seja incluído numa determinada regra⁷⁰. Todavia, sem se aprofundar nesse ponto em específico, o que vale destacar aqui é a crítica que Danto impetra contra a dimensão pública, isto é, institucional que a abordagem de Wittgenstein sobre as regras ensejou no campo da teoria da arte. Não é que Danto negue o caráter intersubjetivo das regras; seu combate se dirige à concepção segundo a qual o que diferencia arte da não-arte é, pura e simplesmente, uma questão de convenção institucional (algo como um comportamento coletivamente regrado)⁷¹. Danto critica o convencionalismo expresso na teoria institucional – mesmo considerando haver elementos de verdade na tese de que tudo o que convencionalmente é chamado de arte é arte – por considerá-la inábil e deficitária em determinar as diferenças ontológicas entre um objeto banal e uma obra de arte idêntica a este mesmo objeto banal. Para o filósofo estadunidense, a teoria institucional da arte carrega traços da filosofia de Wittgenstein na medida em que não reconhece os elementos diferenciadores (e essenciais) da arte nas supostas propriedades internas e externas. Em suas palavras,

já que as características diferenciadoras parecem não ser nem internas nem externas, é fácil simpatizar com a resposta inicial dos wittgensteinianos de que a arte talvez seja indefinível e admitir que (numa resposta posterior, mais ponderada) a definição deve ser procurada em fatores institucionais (DANTO, 2005, p. 40).

⁷⁰ Cabe enfatizar, por outro lado, que aquilo que Wittgenstein criticava nas teorias da ação era a hipótese de que a ação poderia ser configurada como movimento corporal gerado por alguma causa interior.

⁷¹ Neste ponto, Danto faz uma leitura comunitarista de Wittgenstein.

Nota-se que a vinculação feita por Danto entre o pensamento wittgensteiniano e a teoria institucional da arte se deve a perspectiva convencionalista que o filósofo austríaco imputa à linguagem⁷². Isso fica ainda mais evidente em passagens como a seguinte:

os wittgensteinianos, que desprezavam o mundo interno e associavam mentalismo com dualismo, preferiram se refugiar nas externalidades da vida institucional a admitir as comprometedoras internalidades da vida mental quando reconheceram que a identificação radical era problemática (DANTO, 2005, p. 40).

Voltando ao tema da crítica de Danto às teorias estéticas, o filósofo declara ser possível admirar esteticamente uma obra de arte constituída de um objeto comum, tal como *A Fonte* de Duchamp (figura 3).

FIGURA 3



No entanto, as propriedades as quais se reage esteticamente são as do objeto (mictório no caso), e não as da obra propriamente dita. Dessa maneira, aponta Costello (2007, p. 114), numa concepção dantiana “[...] qualquer qualidade formal que se possa atribuir a uma peça de porcelana branca e curvada não pode ser aquela qualidade que faz da *Fountain* uma obra de arte”. Logo, o que faz *A Fonte* ser arte não se afere a partir do que se pode ver no objeto. Sobre a compreensão do conceito *arte*, Danto (2005, p. 108) afirma que “talvez não faça mesmo parte do domínio do conceito que uma pessoa seja capaz de identificar seus exemplos [...]”. Ou seja, com relação ao domínio do conceito

⁷² É curioso notar que, a despeito da vinculação proposta por Danto entre institucionalismo e Wittgenstein, o maior expoente da teoria institucional da arte (George Dickie) não se considera influenciado pelo pensamento wittgensteiniano. Ao contrário, Dickie elabora sua teoria da arte diretamente a partir da filosofia de Danto.

arte, não se pode depositar total confiança em critérios exclusivamente perceptíveis. Não é por menos que Danto censura o experimento de pensamento do armazém elaborado por Kennick (e descrito no tópico 1.4 do primeiro capítulo desta tese). A base da censura de Danto está na já citada crítica de que o uso correto da palavra “arte” (e, por sua vez, o reconhecimento de uma obra de arte) possa ser corretamente estabelecido mediante experiência indutiva. Para o filósofo estadunidense, dominar o conceito em questão não significa apenas saber empregar corretamente a palavra “arte”. Se assim fosse, avalia Danto, a filosofia da arte se reduziria a uma sociologia dos usos linguísticos. De acordo com Danto (2005, p. 108),

[...] o uso adequado dessa palavra não será de grande valia para o homem que enviamos ao depósito de mercadorias, pois é fácil imaginar um outro depósito exatamente igual ao que Kennick descreve, mas com a característica de que tudo o que for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que não é obra de arte, e tudo o que não for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que é arte. Assim, a pilha de obras de arte provenientes do depósito de Kennick seria indiscernível da pilha de não-obras de arte provenientes do nosso⁷³.

A essa altura, claro está que o projeto definicional de Danto busca superar a noção de *semelhança de família* – e consequentemente o antiessencialismo dela derivado – porque percebe que a produção artística contemporânea introduziu intensos problemas para a reflexão filosófica. Segundo Danto (2005, p. 26, grifo do autor),

[...] as caixas de Warhol tornaram problemática até mesmo essa suposta indefinibilidade: é que elas se assemelham tão perfeitamente a objetos que na opinião comum *não* são considerados obras de arte que, por ironia, acentuam a urgência de uma definição.

Não obstante, como se comportam os pressupostos wittgensteinianos frente ao cenário artístico que emergiu a partir da década de 1960? A questão é meritosa dado a inegável situação atual de que, na esfera da arte, um par de objetos idênticos em todos os aspectos formais podem possuir identidades diferentes; sendo um uma obra e, o outro, uma simples coisa comum. Por outro lado, objetos que possuem propriedades perceptíveis tão diferentes entre si são agrupados numa mesma categoria. Conforme Koppelberg (2007, p. 247),

⁷³ Seria proveitoso esclarecer essa censura feita por Danto ao experimento de pensamento de Kennick. O que o filósofo quer dizer ao afirmar que a pilha de obras de arte no depósito “dele” (Kennick) pode conter símiles no “nosso” (de Danto) que não é arte se deve ao fato, por exemplo, dos objetos selecionados serem excelentes falsificações, e não especificamente obras de arte. Por outro lado, objetos que foram selecionados no “nosso” depósito como não-obras de arte podem ser, justamente, obras constituídas de objetos comuns (como no caso das obras de Duchamp). Por conseguinte, pautar categoricamente a seleção dos objetos em questão tendo como parâmetro apenas as propriedades perceptíveis significa - numa concepção dantiana - incorrer num equívoco.

Danto argumenta que entre as *Brillo Boxes* na *Stable Gallery* e os seus correspondentes não artísticos no supermercado existe uma semelhança de família muito maior com respeito aquela que existe entre as primeiras e uma obra de arte como, por exemplo, *A ronda noturna* de Rembrandt.

Na obra *A transfiguração do lugar-comum*, Danto considera a noção de *semelhança de família* nos mesmos termos que Mandelbaum já havia considerado, isto é: como uma noção que deixa implícito um contraste com a ideia de espécie (cf. DANTO, 2005, p. 105). Mas, para além da crítica, o objetivo do filósofo estadunidense é mostrar que dominar um conceito não significa, necessariamente, ser capaz de reconhecer e enumerar características perceptíveis. Tomando então o conceito de *tio*, Danto imagina a seguinte situação: uma criança nota certas semelhanças entre os tios e, com isso, consegue identificar por dedução um tio que ela não vê a muito tempo. Conforme o pensador, essa criança ainda não domina o conceito. Isto é, fazendo menção a uma expressão wittgensteiniana, essa criança não sabe empregar corretamente esse conceito em determinados casos. Para esclarecer esse ponto, insta Danto (2005, p. 110 – 111):

imaginemos que os tios dela são caucasianos de meia-idade, mas uma de suas avós resolveu recentemente casar-se com um chinês, com quem teve um filho, e que esse menino de feições orientais é apresentado à nossa criança como tio dela. Isso vai abalar sua confiança na dedução [...].

Perante o exposto, Danto considera que quando um conceito é dominado, ocorre que nenhum conjunto de propriedades simples pode ser de grande ajuda. Deste modo, “[...] ser capaz de distinguir obras de arte por simples enumeração não implica dominar o conceito de arte” (DANTO, 2005, p. 110).

Se por algum motivo inevitável a definição do conceito *arte* dependesse de algum conjunto exclusivo de propriedades perceptíveis, Danto daria total razão a Wittgenstein e seus seguidores. Todavia, o que Danto faz é ampliar a perspectiva da discussão ao fundamentar seu projeto definicional da arte em propriedades não manifestas. Portanto, cabe perguntar: o que se pode esperar de uma definição do conceito *arte*? A resposta de Danto (2005, p. 108) é objetiva: “[...] não se pode esperar que ela nos forneça um critério para o reconhecimento de obras de arte”. Nesse sentido, de um ponto de vista dantiano, os antiessencialistas influenciados por Wittgenstein (supostamente fixados nas características estéticas da arte) não teriam encontrado o ambiente favorável - e nem os referenciais filosóficos apropriados - para o correto estabelecimento da essência da arte. Conforme Carrol (1993, p. 94), “[...] a arte de Warhol conseguiu fornecer exatamente o tipo de caso problemático que, quando explorado, demonstrou logicamente a inviabilidade

da abordagem da semelhança de família”. É fato que Ziff, Weitz e Kennick não construíram suas teses a partir de casos de indiscernibilidade total. Embora os mesmos não neguem qualquer tipo de arte, e apesar do fato de seus artigos terem sido escritos num período em que Duchamp já era demasiado conhecido, esses autores usaram como exemplos ilustrativos de suas reflexões obras de arte esteticamente reconhecíveis. Isso, por sua vez, serviu e facilitou a crítica de Danto ao legado de Wittgenstein à filosofia analítica da arte.

Tal como mencionado alguns parágrafos acima, Danto não se limitou a atacar o antiessencialismo wittgensteiniano; também procurou elaborar uma elucidação filosófica para a arte. Entre outras coisas, no artigo *O mundo da arte*, o filósofo buscou explicar a concepção (que também se encontra nos antiessencialistas) de que a aplicação do conceito *arte* pode ser corrigida, ratificada e ampliada. Para tal, utilizou um recurso metodológico o qual chamou de *matriz de estilo* (*style matrix*). Este se refere a uma grade em que obras são posicionadas de acordo com predicados artísticos relevantes tais como, por exemplo, expressionista; representacional, realista; maneirista, dentre outros. Falando sobre matriz de estilo, Barreiros (2020, p. 20) afirma que “nessa estrutura apresentada por Danto, os predicados e seus opostos estão dispostos no mundo da arte com a finalidade de descrever toda e qualquer obra de arte”. Os predicados artísticos relevantes se referem à aspectos que historicamente foram associados às obras de arte. Isto é, foram e são usados, principalmente, para caracterizar e qualificar um objeto como obra de arte.

Em *O mundo da arte* Danto exemplifica a noção de *matriz de estilo* usando dois predicados artísticos relevantes, a saber: representacional (caracterizado pela letra G) e expressionista (caracterizado pela letra F). Supondo que, durante um determinado período, F e G constituíssem os únicos predicados artísticos relevantes, a matriz de estilo seria:

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

Segundo os predicados artísticos relevantes desse esquema representativo, ter-se-ia, respectivamente, as seguintes obras de arte: expressionista representacional; expressionista não representacional; não expressionista representacional; não expressionista e não representacional. Nota-se que cada predicado artístico relevante possui um oposto. Um objeto (obra de arte, no caso) deve ser de um certo tipo antes que um predicado oposto seja aplicado a ele. Cabe lembrar, ainda, que um par de predicados opostos não são contraditórios, haja vista que predicados contraditórios são falsos para ambos os casos, enquanto opostos não. Conforme a noção de *matriz de estilo* arquitetada por Danto, pode acontecer que, durante um período da arte, toda obra é não-F. Sendo assim, se nenhuma obra de arte até então é caracterizada como F, tanto F quanto não-F ainda não são predicados artísticos relevantes. Por conseguinte, quando há uma inovação artística, um novo predicado artístico relevante é introduzido - bem como seu oposto - e a matriz de estilo ganha mais uma linha e duas colunas. A introdução de uma nova linha com suas duas colunas (par de predicados opostos) é tão legítima quanto qualquer outra. Disso se segue que quando se aumenta a quantidade de predicados artísticos relevantes, aumenta-se também o número de estilos disponíveis. O resultado é que a comunidade inteira da arte é enriquecida. Esse enriquecimento é, inclusive, retroativo, pois, se F passa a ser um novo predicado, toda obra de arte existente ganha o predicado oposto não-F. Nas palavras de Danto (2006b, p. 24),

quanto maior a variedade de predicados artísticos relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros.

Ora, numa concepção wittgensteiniana, esse enriquecimento na matriz de estilos não é negado; o que é negado (assim como o próprio Danto nitidamente nega) é que a definição essencial do conceito *arte* repose sobre um único predicado artístico.

As noções de *matriz de estilos e predicados artísticos relevantes* mostram como Danto articula seu projeto definicional sem se referir a qualquer propriedade estética específica. A razão é que propriedades estéticas podem ser encontradas em objetos que não são, necessariamente, arte. Para o filósofo estadunidense, a arte se fundamenta principalmente em teorias. Ao falar sobre o papel da teoria na arte, Barbero (2007, p. 38) salienta que “a arte, enfim, é tudo o que as teorias decidem que é arte e as propriedades ‘artisticamente relevantes’ são propriedades criadas por tais teorias e atribuídas aos objetos”. Em seu artigo de 1964, Danto cita duas importantes teorias da arte: a teoria

imitativa (TI) e a teoria real (TR)⁷⁴. A TI explicou uma grande quantidade de obras e trouxe certa unidade para a arte. No entanto, ela não impediu o desenvolvimento de obras não imitativas. Logo, na medida em que foram sendo criadas obras não imitativas, houve a necessidade de se formular outra teoria capaz de - sem excluir qualquer membro da arte - incorporar os novos exemplares.

Contra a acusação dos teóricos da TI, por exemplo, os defensores da TR alegavam que as novas obras de arte não eram tentativas fracassadas de imitação, mas sim que elas, ao criarem formas não existentes, poderiam ser vistas como entidades reais⁷⁵. Nesse ponto e, diga-se de passagem, confirmando uma perspectiva wittgensteiniana, Danto (2006b, p. 15) reitera que “essa teoria real (TR) forneceu um modo totalmente novo de olhar para a pintura, velha e nova”. A passagem citada corrobora a posição wittgensteiniana posto que a análise do pensador estadunidense acerca da TI e da TR referenda as teses de Weitz e Kennick com relação a ideia de que teorias viabilizam novas modos de se olhar para a arte. Todavia, conforme pensa Danto, o traço essencial da arte é sua dependência para com teorias. Segundo aponta Ramme (2009, p. 201), no artigo *O mundo da arte* Danto defende que é possível “[...] dar uma definição da arte capaz de subtrair-se às vicissitudes da história e à pluralidade das obras reconhecidas como arte e ao mesmo tempo captar a essência da arte”.

É nesse sentido que Danto formula o conceito de *mundo da arte* (*Artworld*). De modo sucinto, este representa o conjunto de teorias a partir do qual algo é aceito e reconhecido como arte. As teorias que compõem o mundo da arte respaldam as já mencionadas propriedades artísticas relevantes. Disso se segue que tais propriedades artísticas relevantes “[...] são *inventadas* pelo mundo da arte mesmo (ou pela filosofia da arte que legitima o mundo da arte)” (BARBERO, 2007, p. 37, grifo do autor). É mediante uma dada teoria que um objeto X é ou não caracterizado como arte. Ou seja, para o filósofo estadunidense, a arte é essencialmente dependente do mundo da arte. Deste modo, sustenta Danto (2006b, p. 22) “é papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis”. Danto alega que toda e qualquer obra de arte está condicionada a uma teoria pertencente ao mundo da arte. Em suas próprias

⁷⁴ Basicamente, a teoria imitativa (TI) pode ser compreendida enquanto mimese, isto é, como teoria que estabelece que obras de arte imitam coisas existentes. Já a teoria real (TR) defende que obras de arte não buscam imitar o real; apenas propõem novas formas representacionais.

⁷⁵ Ou seja, a TR não negava a TI; alegava que a mesma não descrevia de maneira satisfatória as obras emergentes.

palavras, “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2006b, p. 20). Isto é, para o filósofo, o caráter essencial da arte – uma vez impedido de ser referendado por aspectos perceptíveis (como supostamente mostraram os antiessencialistas) – encontra-se na dimensão teórica. Evidentemente, teoria aqui não é teoria no mesmo nível da ciência, por exemplo. No interior do mundo da arte, teoria significa um corpo sistemático que fornece critérios para se diferenciar arte da não-arte ou, ainda, quer dizer o quadro conceitual onde uma obra passa a existir. As teorias da arte formam campos discursivos nos quais as obras vão surgindo. E é a teoria que propicia as ferramentas necessárias capazes de separar o que é ou não arte⁷⁶.

Na filosofia de Danto, conseqüentemente, o conceito de *mundo da arte* desempenha um papel ontológico. O estatuto ontológico de uma obra está diretamente ligado a uma teoria artística. Mas, além das teorias, o mundo da arte também se refere ao contexto histórico e institucional em que algo é tratado como obra (cf. PAZETTO, 2014, p. 15)⁷⁷. No artigo de 1964, a ontologia da obra de arte proposta por Danto conta com dois critérios; a saber: um estético e outro metodológico. Sendo assim, embora não pautou seu projeto definicional da arte em aspectos estético-perceptíveis, o filósofo reconhece que a arte contemporânea, ao apresentar obras indiscerníveis de objetos comuns que não são arte, foi responsável por introduzir – como já salientado – o problema filosófico da distinção ontológica. O critério metodológico, por sua vez, está relacionado à diferenciação entre os predicados usados para se falar dos objetos comuns e os predicados específicos que são utilizados para se referir às obras indiscerníveis desses mesmos objetos. De acordo com a posição dantiana, objetos comuns e obras de arte não compartilham os mesmos predicados. Assim sendo, declara Barreiros (2020, p. 31), “[...] o que se verifica é que há diferenças na natureza do objeto que o fará assumir um lugar

⁷⁶ Assim como os antiessencialistas wittgensteinianos, Danto também reconhece que muitas dessas teorias foram pensadas enquanto essência verdadeira da arte. Todavia, mesmo que insuficientes em captar a natureza filosófica da arte, Danto compreende que elas possibilitaram o surgimento das obras de arte.

⁷⁷ Vale lembrar, todavia, que Danto foi um crítico da teoria institucional da arte. Segundo Shusterman (1993, p. 165), “a teoria institucional, em sua formulação filosófica padrão, não fornece nenhum relato real da estrutura e conteúdo do mundo da arte ou das restrições sobre seus agentes [...]”. Dito dessa forma, pode-se inferir que Danto rejeita a teoria institucional da arte devido seu suposto esvaziamento histórico e teórico. Por exemplo, houve restrições históricas no mundo da arte (nem tudo é possível em qualquer período) e, além do mais, o mundo da arte exigiu certo desenvolvimento para chegar onde chegou. Para Danto, a teoria institucional não trabalha com rigor filosófico esses pontos, nem estabelece uma definição precisa para a arte. Conforme o filósofo estadunidense, a teoria institucional da arte apenas estabelece “[...] um relato de como algo chega a ser recebido como arte” (DANTO, 1993, p. 204).

no mundo da arte que não se pode tomar pelas propriedades comuns”. Mesmo constituindo-se de objetos reais, a arte produz certa cisão com o mundo empírico. Nesse sentido, pode-se considerar que o mundo da arte atribui ao objeto uma segunda natureza. Logo, objetos comuns e obras de arte passam a se configurar enquanto duas realidades diversas coexistentes.

No tocante as obras de arte que contém objetos reais como parte de si, Danto presume que nem toda parte de uma obra A é parte de um objeto comum R, quando R é parte de A. Com relação aos predicados usados para objetos e obras de arte, neste caso, diz Danto (2006b, p. 17, grifo do autor), “o erro [...] certamente tem sido confundir A com uma *parte* de si próprio, a saber, R, mesmo que não fosse incorreto dizer que A é R [...]”. Por conseguinte, a obra de arte não se reduz ao mero objeto físico, e o que os diferencia é o mundo da arte.

Kobau (2007, p. 226) argumenta que Danto define a obra de arte como sendo “[...] um objeto complexo, em parte sensível e em parte insensível, segundo a fórmula ‘obra = objeto + teoria’”. Sendo assim, para que um objeto possa ser considerado arte, ele precisa ser interpretado como tal. A interpretação é, sustenta Danto, historicamente situada, ou seja, é delimitada pela atmosfera teórica que caracteriza o mundo da arte num determinado tempo histórico. Logo, o mundo da arte não apenas torna a arte possível; ele fornece os referenciais necessários para a identificação e interpretação das obras. Para Danto, a obra de Warhol *Brillo Box* (conforme figura 4 abaixo) foi exemplar no quesito de ter revelado o quão condicionado às teorias um objeto é para ser visto como arte.

FIGURA 4



Do modo como Danto encara a especificidade dos problemas filosóficos, não é difícil entender que a prática artística de Warhol teria colocado o problema da natureza da arte na forma correta da indiscernibilidade⁷⁸. Aquilo que Danto busca responder através de seu projeto definicional é a seguinte questão: “[...] o que nos faz chamar de arte o que, por consenso, é a realidade?” (DANTO, 1971, p. 5).

Tentando responder essa indagação, no artigo *O mundo da arte* Danto procura explicar como o predicado “É uma obra de arte!” é usado e aplicado a objetos que, em si mesmos, não são obras de arte. No que consente aos motivos pelos quais objetos idênticos caem em categorias diferentes, “[...] Danto nos oferece uma teoria da distinção ontológica expressa na linguagem” (GURGEL, 2012, p. 99), ou seja, a primeira diferença entre obra e objeto comum encontra-se no uso de um “é” específico denominado de “é” da identificação artística. Nas palavras de Danto (2006, p. 18),

há um é que figura principalmente nas afirmações concernentes às obras de arte que não é o é da identidade ou da predicação; nem é o é da existência, da identificação ou algum é especial inventado para servir a um fim filosófico.

Esse “é” da identificação artística permite um sujeito designar algum objeto (ou parte dele) como obra de arte. De acordo com o filósofo estadunidense, “[...] é uma condição necessária para algo ser uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dele seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse é [...]” (DANTO, 2006b, p. 18, grifo do autor)⁷⁹. Além de se constituir enquanto fundamento lógico a partir do qual algo é caracterizado como arte, pode-se dizer – de modo mais simples - que o “é” da identificação artística figura como representação linguística do uso do verbo “é” como identificador das obras de arte.

Para concluir este tópico, seria proveitoso destacar que a teoria filosófica da arte elaborada por Danto é pluralista por excelência. Ela diz respeito a qualquer forma de arte. Porém, pelo que até aqui foi exposto, obviamente não se trata de uma teoria arbitrária que

⁷⁸ Ou seja, por que as caixas *Brillo* de Warhol são aceitas como arte, enquanto as caixas do supermercado não? No entanto, vale destacar que Warhol teria sido competente em colocar a questão nos termos certo. Mas, por outro lado, para o pensador estadunidense a arte não é detentora dos meios corretos para resolver o problema. Caberia à filosofia responder qual seria a diferença ontológica entre um objeto comum e uma obra de arte indistinta desse mesmo objeto.

⁷⁹ O “é” da identificação artística se assemelha aos pronunciamentos místicos, por exemplo, em que o “é” tem a função de transformar coisas comuns em coisas elevadas, tal como o vinho em sangue de Cristo. Não é por menos que a principal obra de filosofia da arte escrita por Danto leva o nome de *A transfiguração do lugar-comum*. Mas em que ponto a transfiguração mística se distingue da transfiguração artística? Essa questão será abordada no tópico seguinte.

tudo incorpora. Danto recuperou a relevância de se estabelecer critérios claros e precisos para a arte. Sendo assim, é nesse sentido que suas reflexões adentram na questão ontológica da arte, pois, para o filósofo estadunidense, a ontologia é o estudo do que significa ser alguma coisa. Mas o projeto definicional elaborado por Danto não se limita ao conceito de *mundo da arte*. Sua filosofia essencialista da arte exigiu o desenvolvimento de outros conceitos e noções. Tais serão discutidos na sequência.

2.4 – A transfiguração do banal: essencialismo e ontologia na filosofia da arte de Danto.

Ao se considerar a lógica interna do desenvolvimento da história da arte e, sobretudo, tendo como ponto de partida uma análise centrada nos aspectos perceptíveis que se encontram nas diferentes obras de arte, típicas das teorias anteriores à década de 1960, é difícil não concordar com a tese dos wittgensteinianos de que arte faria parte da categoria dos conceitos abertos. Uma vez que não se pode elencar nenhum conjunto de características passíveis de serem objetivamente identificadas em todas as obras de arte, a busca por uma definição essencialista poderia ser abandonada. A definição, segundo o legado de Wittgenstein, teria que ser elaborada em termos de semelhança de família. Porém, quando proliferam no mundo da arte obras idênticas a objetos comuns que, em si, não são considerados como arte, Danto julga insuficiente a perspectiva antiessencialista. Partindo da premissa de que uma definição ontológica da arte poderia ser estabelecida mediante propriedades não perceptíveis, Danto (2020, p. 80) alega que a produção artística de “[...] Warhol nos ajuda a ver o que pode pertencer à essência da arte enquanto ela existir”. Na ontologia formulada por Danto, como é esperado, o que pertence à essência da arte independe de toda e qualquer propriedade perceptível.

Contudo, se a definição ontológica da arte só foi possível a partir da introdução de obras indiscerníveis (tal como defende o filósofo estadunidense), o equívoco dos seguidores de Wittgenstein seria até mesmo perdoável, dado que os mesmos - no momento de suas reflexões filosóficas – não vivenciaram completamente a radicalização generalizada que a década de 1960 propiciou ao mundo da arte. É o que parece indicar as seguintes palavras de Danto (2020, p. 79 – 80):

[...] 1956 não foi um bom ano para teorizar sobre arte. Foi o ponto mais alto do Expressionismo abstrato. Entretanto, tudo mudou na década seguinte, com

a Arte Pop, o Minimalismo e a Arte Conceitual, nos quais surgiram obras de arte diferentes de tudo o que se viu antes⁸⁰.

Em síntese, com exceção do expressionismo abstrato, todas as outras manifestações artísticas citadas por Danto escancararam a ideia segundo a qual obras de arte não possuem uma aparência específica (ou estético-formal determinada e essencialmente diferenciada de qualquer outra coisa). Para Danto, então, a questão filosófica seria identificar aquilo que distingue arte da realidade - isto é, como diferenciar uma obra de um objeto comum qualquer - quando nada a nível perceptível pode determinar a diferença. Na concepção de Danto o antiessencialismo - ao negar a possibilidade de uma essência da arte - não traria contribuições a essa problemática filosófica.

Por outro lado, poder-se-ia dizer sem exagero que a perspectiva wittgensteiniana teria, assim como o próprio ambiente artístico dos anos 1960, contribuído para com o pensamento de Danto no sentido de o ter orientado a procurar os elementos essenciais da arte no “lugar certo”. Wittgenstein teria ensinado que a definição de alguns conceitos não poderia ser precisamente estabelecida a partir de propriedades aparentes (Danto evitou fundamentar sua tese essencialista com base em tais propriedades), e a própria atividade artística teria apresentado o problema da natureza ontológica da arte nos termos filosóficos adequados (precisamente, nos termos da indiscernibilidade, segundo a hipótese de Danto). Wittgenstein e seus seguidores não teriam compreendido corretamente a especificidade dos problemas da filosofia e, em particular, da filosofia da arte. Conforme Danto (2020, p. 103),

considerando a simbiose lógica entre filosofia e seu(s) objeto(s), é desconcertante que alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia – e da arte – queriam insistir na ideia de que é impossível formular uma definição da arte, que é mesmo um erro tentar fazê-lo, não porque não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais. Ou, se é impossível formular uma definição da arte, então, na medida mesmo em que as fronteiras entre filosofia da arte e a arte foram dissolvidas, tampouco é possível dar uma definição da filosofia propriamente dita. Previsivelmente, foi Wittgenstein quem propôs esse desafio⁸¹.

⁸⁰ Vale lembrar que 1956 é o ano da publicação do artigo de Weitz, ou seja, o artigo mais contundente do antiessencialismo de orientação wittgensteiniana.

⁸¹ É no mínimo curioso observar que Danto, ao mesmo tempo em que buscou se afastar da influência de Wittgenstein, tece um elogio ao filósofo austríaco elencando-o como “alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia e da arte”. Ora, Danto nem mesmo cogitou publicar seu principal livro sobre filosofia da arte (ou seja, *A Transfiguração do lugar-comum*) sobre o título de *Analytical Philosophy of Art* por dois motivos: primeiro porque, segundo o mesmo, não era e, depois, devido a associação entre o nome de Wittgenstein e a filosofia analítica. Em suas palavras, “pensava, de fato, que as teorias wittgensteinianas e a teoria institucional da arte fossem a filosofia analítica da arte e, claramente, não queria entrar em nenhuma

Cabe a Danto a tarefa de responder, filosoficamente, por que a *Brillo Box* de Warhol é arte enquanto as caixas da marca *Brillo* nos supermercados não o são; mesmo ambas sendo aparentemente idênticas. Com isso, o filósofo estadunidense estaria habilitado a esclarecer o porquê desses dois objetos idênticos se diferenciarem em termos ontológicos. Mas é preciso salientar que a mencionada obra de Warhol e as caixas nos supermercados não são exatamente idênticas (ou indiscerníveis), pois a primeira é feita de compensado e as segundas de papelão. Todavia, Danto entende que se invertida a ordem, isto é, se a obra de Warhol tivesse sido produzida em papelão e as caixas dos supermercados fossem fabricadas com madeira, o artista americano ainda assim teria feito arte enquanto o designer da marca comercial teria criado apenas uma impactante identidade visual para o produto. No tocante ao problema filosófico da indiscernibilidade entre obra de arte e mero objeto, essa diferença de material não entra decisivamente na questão. Warhol poderia ter feito sua *Brillo* com o mesmo material dos originais banais (ou até mesmo se apropriado de algum deles), e isso é o que importa para o argumento filósofo de Danto⁸². Portanto, para além das diferenças empíricas entre a *Brillo Box* e as *Brillos* dos supermercados, foi marcante o impacto que esta obra de Warhol em específico exerceu no pensamento de Danto. Pode-se dizer que foi a partir dela (bem como de suas contrapartes materiais) que o filósofo pensou seriamente na tarefa de estabelecer uma ontologia da arte. Para Danto (2020, p. 171), a pergunta não era como perceber a diferença, “[...] o que seria uma questão epistemológica, mas sim o que as tornava diferentes, ou seja, o que as/os filósofas/os chamavam de questão ontológica, a qual exige uma definição de arte”⁸³.

Na filosofia de Danto, obras de arte são opostas à realidade, ou melhor, elas dizem algo sobre o mundo e, portanto, devem ser ontologicamente distintas daquilo que representam. Disso se segue que o estatuto ontológico de algo como arte é diferente de

das duas” (DANTO, Apud KOPPELBERG, 2007, p. 242). Todavia, a despeito dessa tentativa de afastamento, o filósofo estadunidense ainda assim se mostra muito próximo de alguns posicionamentos de Wittgenstein.

⁸² Lembre-se que, conforme citado no tópico 2.1 deste capítulo, para Danto a filosofia não se ocupa das verdades desse mundo; a ela caberia investigar as verdades e as necessidades de todos os mundos possíveis.

⁸³ É fundamental, neste ponto, sublinhar que a despeito da filosofia da arte de Danto apontar para uma ontologia (e nesse sentido se mostrar significativamente contrária ao pensamento de Wittgenstein), o reconhecimento das obras de arte envolve - tal como ele mesmo indica - uma abordagem epistemológica. Danto não deixou de tratar da temática do reconhecimento das obras de arte. Pelo contrário, em seus escritos o tema aparece diversas vezes. A presente tese defende que é justamente na questão da epistemologia que aproximações entre Danto e Wittgenstein podem ser estabelecidas. O terceiro capítulo da presente tese tratará de esclarecer essas aproximações.

algo enquanto mera coisa real. Conforme Danto (1971, p. 15), “o espaço entre arte e realidade é como o espaço entre a linguagem e a realidade em parte porque a arte é uma espécie de linguagem, no sentido de que pelo menos uma obra de arte diz algo [...]”⁸⁴. Mas o que é preciso frisar é que, para o filósofo estadunidense, “[...] a consciência da diferença entre realidade e arte faz parte do que faz a diferença entre arte e realidade” (DANTO, 1971, p. 10). Por conseguinte, na medida em que se diferencia de um mero objeto real, a obra de arte recebe uma promoção ontológica. Shusterman (1993, p. 169) entende que para Danto “obras de arte não são, portanto, simplesmente irreais, mas sim participantes de um estatuto ontológico mais elevado do que a realidade comum [...]”. E se, por um lado, qualquer coisa pode ser arte, por outro, nem tudo pode ser, por exemplo, uma bicicleta. Logo, há que se estabelecer precisamente quais são os atributos que algo deve possuir para ser considerado arte.

Uma vez que Danto se volta para a questão da definição do conceito *arte* justamente num período em que objetos banais passam a ser apresentados como obras, ele considera que a estética desempenha um papel minoritário nessa questão. E, em suas próprias palavras, “[...] como de resto um papel secundário teve as qualidades estéticas na produção artística avançada [...]” (DANTO, 2007, p. 23)⁸⁵. O caso da indiscernibilidade que o filósofo estadunidense vê emergir no mundo da arte o leva a determinar quais devem ser as condições para algo ser arte; “[...] condições entre as quais não devem (mais) considerar os fatores puramente estéticos [...]” (KOBAN, 2007, p. 230). De modo resumido, a definição essencialista proposta por Danto em sua principal obra

⁸⁴ Todavia, uma obra de arte não diz algo sobre o mundo no sentido descritivo (afiguração de fatos) que Wittgenstein estabeleceu no *Tractatus*. O que Danto afirma é que uma obra de arte possui algum significado. Poder-se-ia afirmar, aproveitando então a menção ao *Tractatus*, que obras de arte, enquanto espécie de linguagem, estariam mais próximas daquilo que se mostra.

⁸⁵ A insignificância estética pode ser a marca interna do significado de obras paradigmáticas tais como *A fonte* de Duchamp e a própria *Brillo box* de Warhol. Logo, Danto questiona se considerações estéticas são pertinentes para a definição da arte. Para ele, a estética é uma das dimensões associadas ao conceito *arte*; não sua essência. Importante destacar que Danto entende a estética – resumidamente – como sendo a maneira como as coisas se mostram, junto com as razões para se preferir uma maneira em relação a outras possíveis. Tomando então a imitação (mimese) como propriedade estética, uma vez que nem toda obra de arte é imitação, conclui-se que essa propriedade em específico não conta como parte da definição (entendida filosoficamente) da arte. Conforme Danto (2020, p. 39), “uma propriedade faz parte da definição apenas se pertencer a todas as obras de arte existentes”. Danto não nega que a estética faça parte da arte; alega tão somente que ela não entra na definição. Ou seja, para ele a arte é filosoficamente independente da estética. Nas palavras de Andina (2011, p. 8), “para Danto, a estética é de fato percepção, mas, por outro lado [...] a estética não pode responder à questão da natureza de uma obra de arte”. Em essência, o conceito *arte* é independente de qualquer propriedade que denote atributos sensoriais. No entanto, qualidades estéticas podem contribuir para o significado de uma obra de arte. Obras de arte podem vir a possuir componentes estéticos intencionais que figuram como parte de seus significados (por exemplo: uma obra de arte que incorpore um determinado ideal de beleza).

(*A transfiguração do lugar-comum*) concebe que X será uma obra de arte se: 1º possuir conteúdo, isto é, ser sobre algo (*aboutness*); 2º sobre o qual X projeta alguma atitude ou ponto de vista (X tem um estilo); 3º possuir uma elipse retórica (geralmente metafórica); 4º essa elipse engajar o público na participação de sua interpretação; 5º onde as obras de arte e as interpretações requererão um contexto histórico-artístico fundamentado numa teoria historicamente situada. Percebe-se nitidamente que nesta definição não constam quaisquer referências a propriedades estéticas. Com o propósito de esclarecer em que consiste essa definição essencialista construída por Danto, cada uma dessas condições listadas será discutida nos parágrafos seguintes mediante os seguintes conceitos: metáfora, retórica, expressão, estilo, significado incorporado (*embodied meaning*), transfiguração e interpretação.

Primeiramente, é necessário aprofundar a noção de indiscernibilidade e a aplicação que dela faz Danto no campo da filosofia da arte. Para o pensador estadunidense, se A não é idêntico a B, e sendo ambos visivelmente iguais, deve haver algum tipo de propriedade F que, se A possui – e sendo B de alguma forma diferente de A – B é não-F. Sendo assim, na elaboração de sua ontologia da arte, Danto trabalha com os seguintes pares de indiscerníveis: uma obra de arte e uma mera coisa real; duas obras de arte perceptivelmente idênticas, mas diferentes enquanto obras; uma representação que é arte e uma representação que não é arte. Tem-se, portanto, três pares indistintos dos quais - com a exceção do segundo par onde ambos são arte – um é objeto comum e o outro é uma obra. Ante o exposto, pode-se compreender que cada condição da teoria da arte proposta pelo filósofo estadunidense (e resumida no parágrafo anterior) serve tanto para responder aos diferentes pares de indiscerníveis, quanto para refutar qualquer possível contraexemplo a sua definição essencialista. Nesse caso, as cinco condições elencadas por Danto tem os seguintes objetivos: 1º, que as obras são sobre algo serve para diferenciar arte de outras coisas (meros objetos); 2º e 3º, que as metáforas na arte são elípticas e projetam certo ponto de vista justifica a diferença entre representações (que também são sempre sobre alguma coisa) das representações que são arte; 4º, associada a 1º condição, é mencionada para dizer que obras de arte exigem interpretação (objetos comuns não exigem interpretação e não possuem um campo semântico semelhante ao da arte); a 5º, por último, é proposta para esclarecer que obras e interpretações são dependentes de um contexto histórico-teórico determinado, ou seja, ela é utilizada para explicar obras perceptivelmente idênticas, mas com significados diferentes (como no caso

dos quadros inteiramente pintados em vermelho citado no tópico anterior: ver um como retrato psicológico, o outro como uma obra histórica e o terceiro como pintura monocromática depende de teorias que fundamentam e justificam ver cada uma delas tal como o descrito).

É de se notar que Danto dedica esforços para estabelecer aquilo que é – necessária e suficientemente - próprio à todas as obras de arte de um modo que os wittgensteinianos não dedicaram⁸⁶. Os mesmos se deram por satisfeitos em alegar que saber usar o conceito *arte* nas ocasiões adequadas significa saber o que ela é. Insatisfeito com a perspectiva antiessencialista e institucional, o filósofo vê como imprescindível a busca por respostas para os casos de indiscernibilidade que o próprio mundo da arte revelou. Na concepção de Danto, deve haver princípios que permitam classificar, justificar e apreciar uma obra de arte; mesmo que ela seja constituída a partir de um mero objeto corriqueiro. Danto (2005, p. 175) defende que “o problema filosófico é o de identificar a lógica dessa apreciação e as diferenças estruturais entre ser receptivo a obras de arte e ser receptivo a meras coisas”. E se, por um lado, apenas uma investigação epistemológica pode dar conta dessas diferentes apreciações, por outro, somente uma ontologia da arte seria capaz de responder ao problema filosófico do porquê apenas um dos pares indiscerníveis é arte.

A diferença entre obras de arte e meros objetos reais está na questão das obras - ao contrário dos objetos - serem sempre sobre alguma coisa. Na filosofia da arte de Danto, um objeto real é o que é e nada mais. Já uma obra de arte, pelo contrário, incorpora um significado e transmite uma mensagem que o mero objeto comum não transmite. Por conseguinte, diz o filósofo, “os predicados que são verdadeiros para as obras de arte não são verdadeiros para as contrapartes materiais das obras de arte” (DANTO, 2005, p. 234)⁸⁷. E para corroborar a tese de que toda obra de arte é sempre sobre alguma coisa, Danto imagina a situação em que um artista pinta uma tela na cor preta e alega que ela é sobre nada. Mesmo em casos como esses, a obra resguarda algum conteúdo semântico. Um simples objeto pintado de preto e idêntico a essa hipotética obra não possui os

⁸⁶ Os seguidores de Wittgenstein não chegaram, por exemplo, a explicar o que faz obras representacionais se diferenciarem de outros veículos representacionais. Em síntese, eles se deram por satisfeitos com a tese de que se uma semelhança é significativa, algo é arte, ao passo em que se uma diferença impressiona mais do que qualquer semelhança possível, este algo não se enquadra no conceito.

⁸⁷ Pode-se dizer, nesse sentido, que *A Fonte* de Duchamp é irreverente, provocadora e ousada, ao passo em que tais predicados não são atribuídos ao mictório do qual a obra se constitui. Logo, a obra é cercada de uma certa temática que envolve, por exemplo, as transformações formais e estilísticas da arte, enquanto o objeto comum é destituído dessa temática.

mesmos atributos semânticos. Se o artista em questão afirmar, categoricamente, que sua obra é sobre nada e que se trata apenas de tinta preta, ainda assim, sua afirmação é diferente se dita com relação ao simples objeto preto. Danto (2005, p. 231) justifica isso da seguinte maneira:

a relação entre a linguagem da arte e o discurso habitual não difere da relação entre obras de arte e coisas reais. Podemos quase pensar essa linguagem como uma imitação do discurso real. Há termos que se aplicam a obras de arte mas não se aplicam a coisas reais, ou se aplicam somente por extensão metafórica.

Se Danto estivesse simplesmente falando em termos de diferentes jogos de linguagem, poder-se-ia dizer que ele pensa semelhantemente a Wittgenstein. Todavia, Danto defende a tese de que há um uso filosófico (apropriado) da linguagem que difere do uso ordinário; ao contrário do que defendeu o filósofo austríaco, para quem a filosofia significava, em grande parte, o mau uso da linguagem. Segundo Danto (2005, p. 202), esse uso filosófico da linguagem seria “[...] perpendicular ao uso ordinário, e é por isso que as proposições filosóficas, muitas vezes formuladas com as mesmas palavras, parecem ao homem comum banais ou absurdas”. Associando esta última citação com a anterior, percebe-se as razões pelas quais, para o filósofo estadunidense, o uso ordinário não é suficiente para explicar a complexidade do conceito *arte*⁸⁸. E com relação a obra toda pintada de preto que supostamente é sobre nada, não é pelo fato dela ser sobre nada que ela nada signifique, pois a mesma significa toda teoria da arte que a precedeu e que a tornou, inclusive, possível⁸⁹. Dito de outro modo, “a existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais” (DANTO, 2005, p. 202, grifo do autor).

Mas como justificar a diferença entre representações que são arte e representações que não são arte uma vez que, na concepção de Danto, nem todo veículo de representação é uma obra de arte? Ou seja, como distinguir obras de arte de meras representações se a percepção, por si só, não dá conta de captar aquilo que as torna ontologicamente distintas? Um simples gráfico é uma representação, mas não é necessariamente uma obra, embora

⁸⁸ E se a associação parece problemática - uma vez que se trata, de um lado, da linguagem usada para se falar da arte e, de outro, do uso filosófico da linguagem -, basta lembrar que pelo menos a questão filosófica da arte, segundo Danto, foi introduzida quando apareceram obras indiscerníveis de objetos comuns. Obras de arte possuem predicados que objetos comuns não possuem. Assim sendo, tem-se a seguinte justificativa para a associação: objetos comuns e obras de arte apresentadas a partir de objetos comuns; proposições corriqueiras e proposições filosóficas que são apresentadas em forma de proposições corriqueiras.

⁸⁹ Por exemplo, ela poderia fazer parte da escola da pintura monocromática; escola essa possível apenas em razão de uma série de desenvolvimentos teóricos da arte.

possa ser transfigurado em arte⁹⁰. Inicialmente, uma resposta poderia ser: o conteúdo da mera representação e o conteúdo da representação que é arte são diferentes. Contudo, o que diferencia, por exemplo, um gráfico do Monte Fugi hipoteticamente idêntico a uma obra do artista japonês Utagawa Hiroshige (1797 – 1858)?⁹¹ Neste caso, o conteúdo e o aspecto formal seriam indiscerníveis, embora apenas Hiroshige tenha feito arte⁹². As noções de *metáfora*, *expressão* e *estilo* emergem aqui para solucionar o problema. Para o filósofo estadunidense, meras representações são transparentes, não se utilizam de metáforas e não manifestam elementos estilísticos tal como as obras de arte. Sendo representação, a obra de arte se diferencia porque possui metáfora, bem como marcas de opacidade expressiva e estilística.

Para melhor explicitar esse ponto, considere-se novamente dois objetos aparentemente indiscerníveis, mas ontologicamente diferentes citados por Danto: um diagrama (figura 5) produzido pelo crítico Erle Loran (1905 – 1999) a partir da obra de Cézanne (1839 – 1906) conhecida como *Retrato de Madame Cézanne* (figura 6), e a pintura de Roy Lichtenstein (1923 – 1997) intitulada *Retrato de Madame Cézanne* (figura 7).

FIGURA 5

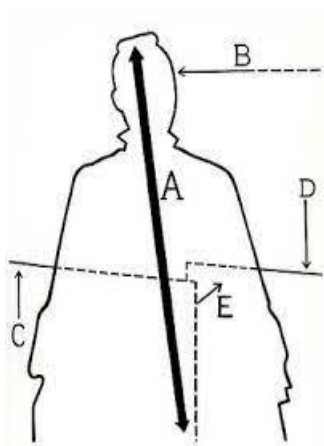
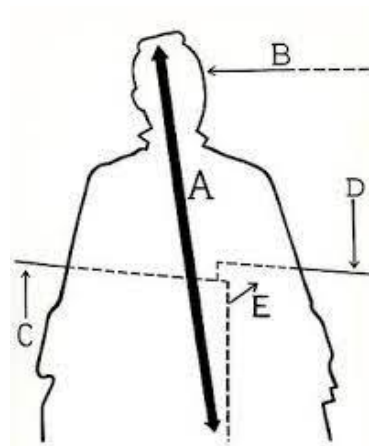


FIGURA 6



FIGURA 7



O diagrama de Loran representa um mapa da trajetória do olhar sobre o quadro. A obra de Lichtenstein é completamente diferente disso na medida em que incorpora uma

⁹⁰ O conceito de transfiguração será abordado adiante neste mesmo tópico.

⁹¹ Pintor e gravurista japonês conhecido pelas inúmeras obras que fez do referido Monte Fugi.

⁹² É instrutivo destacar que, para Danto, o conceito de *representação* é ambíguo. O filósofo cita dois sentidos envolvendo o conceito de *representação*, a saber: re-apresentação (como no caso de Dionísio que se fazia presente, isto é, “aparecia” nos rituais e festas dionisíacas); e reprodução simbólica (ou seja, algo que está no lugar de outro).

metáfora. Nos dizeres de Danto (2005, p. 252), “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém”. A obra de Lichtenstein não é sobre a pintura de Cézanne (tal como o diagrama de Loran o é). Na concepção do filósofo estadunidense, ela diz respeito a maneira fria e dura com a qual Cézanne via sua própria mulher, isto é, como motivo (assunto) pictórico. Segundo Danto (2005, p. 2014), Lichtenstein “[...] fez um trabalho profundo e espirituoso, atento à maneira de ver o mundo do maior pintor do modernismo”. Na tese de Danto, então, a estrutura da obra de arte se assemelha a estrutura da metáfora. O diagrama de Loran não incorpora qualquer metáfora e, por conseguinte, é tão somente mera representação de uma pintura. O diagrama é sobre a referida pintura e diz respeito aos volumes e vetores; é, sucintamente falando, uma tentativa de instruir o público nos princípios vanguardistas de Cézanne.

O diagrama e a pintura de Lichtenstein são representações; mas somente um deles é uma representação artística. No entanto, cabe perguntar o que corrobora essa afirmação, já que ter conteúdo não é suficiente para justificar que um dos objetos é uma representação artística e o outro não. Conforme Danto (2005, p. 219),

qualquer representação que não seja uma obra de arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado.

Lichtenstein usou o modo de apresentação do diagrama para propor uma ideia e, nesse caso em específico, a pintura faz uma afirmação elíptica sobre a visão de Cézanne. Logo, Loran teria feito algo relativamente simples e, Lichtenstein, algo complexo, ou seja, fez algo retórico que exige interpretação. Ao abordar o tema da metáfora na filosofia da arte de Danto, Velotti (2007, p. 370) declara que “uma representação artística seria uma metáfora (visual ou verbal), enquanto uma representação não artística seria literal”. Em termos gerais, uma metáfora requer a intervenção do espectador, isto é, exige que ele empreenda esforços para compreender o sentido metafórico⁹³.

É sabido que a metáfora se baseia numa relação de semelhança entre dois termos; uma semelhança inesperada. Por exemplo, a expressão “Sua explicação só me jogou poeira nos olhos!” não quer dizer literalmente aquilo que, de início, apresenta. Pelo

⁹³ Por exemplo, se um artista esculpe a imagem de Napoleão em trajes de imperador, disso não se segue que o artista está fazendo uma mera representação de Napoleão usando adereços de imperador, mas, sim, uma obra de arte que traz a metáfora de Napoleão como imperador. Logo, o espectador precisará compreender o sentido metafórico e ver Napoleão não como meramente representado em vestes de imperador; mas como digno, grande e detentor de todos os poderes outorgados a esse tipo de autoridade.

contrário, há um sentido metafórico implícito nela que significa que a explicação não foi suficiente. A metáfora convida a fazer uma comparação e, nesse sentido, compreender a metáfora é descobrir a semelhança inesperada que a mesma estabelece entre os termos. De acordo com Barbero (2007, p. 33), “usar metáforas (ao invés do enunciado da linguagem normal com o mesmo significado) significa veicular um conteúdo cognitivo não assimilável àqueles de outros tipos de linguagem”. Metáforas possuem a capacidade de mostrar uma coisa como outra, isto é, elas apresentam algo, bem como a maneira como os apresenta. Para Danto (2005, p. 273), “a ‘forma da apresentação’ nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época”. Por conseguinte, no pensamento de Danto, obras de arte, ao contrário de meras representações, não são apenas sobre algo: elas são sobre alguma coisa e apresentam isso com base numa estrutura metafórica. As metáforas projetam pontos de vista sobre esse algo de que elas são. Assim sendo, na medida em que as meras representações aspiram à transparência, obras de arte expressam ideias e atitudes em relação ao que representam. Em outras palavras, obras de arte mostram as atitudes propositivas dos artistas e, nesse sentido, elas desempenham um duplo papel: o da representação e o da expressão.

Toda descrição ou caracterização de A como B possui, de certa forma, uma estrutura metafórica. No caso da arte, por exemplo, Gregor Samsa como inseto é uma poderosa metáfora utilizada pelo escritor Franz Kafka (1883 – 1924) na novela *A metamorfose*. A caixa *Brillo* de Warhol como obra de arte também é uma forte metáfora e ilustra - tanto quanto inúmeros outros exemplos que poderiam aqui ser citados - como as metáforas estão presentes no meio artístico. Em decorrência dessa concepção, pode-se afirmar que “conceber a obra de arte como uma metáfora significa sustentar que o que a obra *quer dizer* é diferente daquilo que de fato *diz* (ou, o que é o mesmo, que não é o que parece)” (BARBERO, 2007, p. 32, grifo do autor). Ou seja, a *Brillo* de Warhol não significa a *Brillo* do supermercado. A metáfora da obra supracitada de Warhol é se assemelhar ao objeto caixa do supermercado que não é arte. Ela estabelece, assim, uma semelhança inesperada entre obra de arte e objeto banal. Sem pretender esvaziar a profundidade metafórica dessa obra exemplar, pode-se dizer com Barbero (2007, p. 35) que “não se compreende a obra, portanto, sem se abrir a essa semelhança [...]”. Disso se segue que obras de arte que se constituem a partir de objetos comuns são dotadas de metáforas, ao passo em que suas contrapartes materiais indiscerníveis não possuem metáfora alguma. Danto defende a tese de que metáforas estão presentes nas obras de

todos os tempos, e não apenas naquelas que se utilizam de objetos banais. Essas últimas somente revelam de maneira mais explícita aquilo que toda obra sempre fez: apresentar A como B.

De acordo com a filosofia da arte de Danto, então, o artista possui a habilidade persuasiva de mostrar uma coisa como outra. Essa habilidade é retórica. Logo, metáforas são usadas para atribuir propriedades relacionais aos objetos transfigurados em arte. Nesse sentido, “o filósofo aproxima dois campos, o da arte e o da retórica (linguagem) para sugerir, em seguida, que, em ambos os campos, ocorrem certas estratégias de interpretação que poderíamos denominar ‘metáforas’” (GURGEL, 2012, p. 100).

Outro conceito que Danto utiliza em sua filosofia da arte é o de *expressão*. Segundo o filósofo estadunidense, “[...] não haveria obra de arte se não houvesse expressão” (DANTO, 2005, p. 243). Na discussão filosófica de Danto, o conceito de *expressão* se aplica especificamente a representações. Um artista pode expressar a amizade pintando algo para um amigo, ou também expressar o mesmo sentimento realizando uma tarefa que o agrade, tal como: cortar a grama de seu jardim. Embora expresse o mesmo que a pintura (isto é, amizade), a grama cortada não é uma obra de arte, pois a primeira denota esse sentimento e a denotação é um modo de representação, segundo Danto. Já a grama cortada não é denotação e nem representação. No campo da arte, alega Danto, a expressão é expressão retórica. Ao contrário da expressão não retórica, a expressão retórica tem a finalidade de provocar atitudes no espectador. Nas palavras de Barreiros (2020, p. 70), “é a partir desta expressão retórica que a obra de arte se constitui como uma representação transfiguradora capaz de ser interpretada em função do seu caráter retórico, o que a diferencia das representações comuns”. E para que o espectador consiga reconhecer a expressão retórica - bem como ser capaz de compreender a metáfora que a obra incorpora - é necessário que ele tenha algum conhecimento de história e teorias da arte.

Outro ponto significativo da filosofia da arte de Danto - e que está diretamente ligado a expressão - é a noção de *estilo*. Em Danto, estilo é uma pré-condição da capacidade expressiva na arte. Na arte, por conseguinte, estilo e expressão são relações necessárias, e não contingentes. A noção de *estilo* representa aquilo que individualiza um modo de representação. O estilo é, para Danto, critério de autenticidade da obra e do

artista⁹⁴. *Estilo* é uma noção não meramente estético formal da obra de arte, mas, sim, diz respeito a concepção de que a obra manifesta o ponto de vista do artista sobre o assunto ou tema que o mesmo aborda. Assim sendo, compreender e apreciar uma dada obra de arte seria como ver o assunto a partir da perspectiva do artista; e não apenas ver um determinado assunto. Como instrumento de representação e expressão, o estilo revela traços da personalidade do artista. Disso se segue que a obra de arte não apenas apresenta algum conteúdo. Mediante a obra, o artista se expressa e se posiciona perante o assunto de sua representação. Conforme as palavras de Chiodo (2007, p. 81), “há estilo, então, quando um ‘sujeito’ deixa sobre uma superfície algo de seu caráter”. Sucintamente falando, no esquema de Danto uma obra de arte é a expressão de um sujeito que representa; não é apenas uma questão de representação. O estilo vai do sujeito à obra, ou seja, o estilo é como um sistema de representação interno que, através da obra, assume uma fisionomia externa.

Como já mencionado em parágrafos anteriores, a filosofia da arte de Danto conta também com o conceito de *significado incorporado*. Para o filósofo estadunidense, o fato de toda obra incorporar seu significado pode ser visto como um traço essencial da arte. Com o objetivo de se distanciar da concepção antiessencialista, para Danto o que caracteriza a especificidade das obras de arte não é, necessariamente, qualidades específicas dos objetos, mas, sim, o discurso entorno dele e a teoria que o dá suporte. Logo, a obra de arte – enquanto objeto que incorpora um significado - é o que o artista faz e o que a teoria reconhece como tal. O que se vê para além da fisicalidade do objeto é o significado da obra. O objeto, enquanto mero objeto, não caracteriza essencialmente a obra de arte. Danto fundamenta sua concepção de *significado incorporado* alegando que a relação entre denotação e denotado não é uma característica visível ou aparente. Segundo Pazetto (2014, p. 19),

a filosofia da arte de Danto fundamenta-se [...] no estabelecimento de uma distinção básica entre denotação e denotado, representação e representado, significado e coisa banal, e na constatação de que a arte sempre pertence ao primeiro termo desses pares.

Ser sobre alguma coisa e incorporar um significado são propriedades que, de acordo com Danto, caracterizam a natureza essencial da arte. Com relação a

⁹⁴ Nesse sentido, pode-se dizer que a réplica, a cópia ou a falsificação de uma determinada obra de arte não possui estilo. A réplica, a cópia e a falsificação apenas exibirão o estilo dessa obra sem, contudo, possuí-lo.

imaterialidade dessas duas propriedades interligadas, Danto (2020, p. 83, grifo do autor) afirma que “inferimos ou aprendemos significados, mas os significados não são, de modo algum, materiais. Portanto, pensei que, ao contrário de frases com sujeito e predicados, os significados estavam *incorporados* no objeto que os possuía”. O que Danto destaca aqui é que o significado de uma obra de arte - ou melhor, o “sobre o quê” ela é e que a faz ser representação e, por conseguinte, diferente de algo real – não é percebido sensorialmente, haja vista que não é algo material. Nas palavras de Pazetto (2014, p. 17), “[...] o significado não está no mesmo nível da realidade material: ele é algo que podemos atribuir à realidade material”.

O significado de uma obra corresponde ao conteúdo de sua representação. No entanto, este também possui relação direta com uma série de significados anteriores a própria obra, ou seja, o significado de uma obra diz respeito a todo conjunto de teorias que caracterizam o mundo da arte num determinado momento. Mas, como é sabido, nem tudo que significa algo é uma obra de arte. Não obstante, “[...] a incorporação do significado é uma condição necessária da arte, assim como o é o fato de que a obra de arte signifique, necessariamente, alguma coisa” (LANCIERI, 2007, p. 262). A ontologia da arte de Danto permite concluir que uma obra de arte incorpora o significado de um modo diferente de outros veículos de representação que também possuem significado. Em termos gerais, uma crítica de arte detém um significado (ou seja, é sobre alguma coisa), bem como incorpora esse significado (no caso de uma crítica escrita, por exemplo, esse significado encontra-se incorporado ao texto). Apesar de possuir as duas propriedades que Danto alega estarem presente nas obras, a crítica de arte não é arte. E o que faz uma obra de arte se diferenciar de outros veículos de representação é o fato da primeira incorporar a propriedade da qual representa. Lancieri (2007, p. 273) afirma que “[...] a escultura exposta em um museu e sua recepção crítica publicada numa revista de crítica de arte são objetos diversos porque os signos linguísticos que eles representam são de naturezas diferentes”. A semântica usa relações externas (como denotação, por exemplo), e o tipo de relação do qual a arte é dependente é uma relação interna (o objeto - obra de arte - incorpora o significado). Pode-se dizer que a especificidade da arte consiste na utilização valorativa do signo que o objeto significa. Isto é, a obra de arte apresenta seu significado com base numa relação interna, ao passo em que o significado de uma descrição é externo à própria descrição. Para o filósofo estadunidense, a obra de arte é o objeto mais o significado que ele incorpora, e a interpretação da obra é a

explicação de como o objeto incorpora esse significado. Conforme Danto (2020, p. 114), “[...] uma obra de arte é um significado incorporado, e o significado está tão intrinsecamente relacionado com o objeto material quanto a alma está com o corpo”⁹⁵.

Uma vez que a filosofia da arte de Danto corrobora com a tese de que tudo pode ser arte, disso não se segue que tudo seja, necessariamente, arte. Para que algo possa ser considerado como tal, este algo deve estar de posse de certas propriedades. O conceito de *transfiguração* que Danto desenvolve busca explicar como um objeto qualquer é elevado à categoria de arte. Há uma certa proximidade entre o conceito de *transfiguração* proposto por Danto e a identificação mágica, mítica e religiosa tal como, por exemplo, quando o pão e o vinho são transfigurados, respectivamente, em corpo e sangue de Cristo (ou seja, coisas banais que passam a possuir uma identidade diferenciada). Todavia, a transfiguração de um objeto qualquer como arte é diferente da transfiguração mágica, mítica e religiosa em pelo menos um aspecto: nessas, a pessoa que identifica algo banal como sagrado (o vinho feito sangue de Cristo, etc.) tem interesse em não acreditar na falsidade literal. Já no caso da arte, ao contrário, quando se aceita que um objeto corriqueiro é transfigurado em obra, a aceitação é compatível com a ausência de identidade literal. Segundo Danto (2005, p. 247),

faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração do que de uma transformação [...].

⁹⁵ Em sua última obra publicada em vida, a saber *O que é a arte*, Danto (2020, p. 189) intensifica a relevância da noção de *significado incorporado* ao declarar: “talvez, a incorporação de ideias ou, eu diria, de significado, seja tudo o que precisamos enquanto teoria filosófica sobre o que é arte”. Contudo, cabe ainda destacar que, na referida obra, Danto amplia sua definição essencialista da arte através da concepção de que obras de arte são *sonhos acordados*. “Decidi ampliar minha definição anterior de arte – significados incorporados – com outra condição que capta a habilidade da/o artista. Graças a Descartes e Platão, definirei a arte como ‘sonhos acordados’” (DANTO, 2020, p. 95). Para o filósofo estadunidense, os sonhos (que são feitos de aparências) e as obras de arte compartilham a característica de não mostrarem o mundo real, mas tão somente imagens deste. É possível dizer que, na filosofia de Danto, a concepção de obras de arte como *sonhos acordados* tem dois objetivos: primeiro, ela serve para Danto explicar a universalidade da arte (todas as pessoas, de todos os povos sonham; todos os povos criaram e criam arte); segundo, reforça o caráter intersubjetivo da arte (como sonhos acordados, obras de arte teriam a vantagem de serem públicos e, conseqüentemente, compartilhados; ao contrário dos sonhos dormidos que, enquanto aparências, não são compartilhados, ou, dito de outro modo, nos sonhos acordados a percepção é compartilhada). Este último objetivo revela uma aproximação com um importante tema que se manifesta no pensamento de Wittgenstein, qual seja: o argumento da linguagem privada. Em Wittgenstein, esse tema não é desenvolvido tendo como escopo central solucionar problemas específicos da arte. Todavia, o mesmo serviu de fundamentação filosófica contra o chamado *solipsismo estético*. Será proveitoso explorar essa aproximação no terceiro capítulo desta tese.

Logo, tudo o que é transfigurado em arte é elevado à condição de apreciação sem deixar de lado seu aspecto banal⁹⁶. A transfiguração – que no caso da arte é realizada por um artista – possibilita algo ser considerado para além de sua posição habitual. Todavia (e em conformidade com o que foi dito no tópico anterior), o conceito de *transfiguração* que Danto elabora evidencia que um objeto qualquer – uma vez elevado à categoria de obra de arte - habita dois lugares concomitantes: o mundo real e o mundo da arte. Em decorrência disso, quando se afirma que X é uma obra de arte, ou melhor, que foi transfigurado em arte, o mesmo possui a identidade de ser X coisa banal mais a identidade de ser X obra de arte. No que se refere a obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais que não são arte, o conceito de *transfiguração* indica que algo de natureza não perceptível foi relacionado a um dos pares, mas não ao outro. É por isso que a despeito de toda semelhança perceptível entre os pares indiscerníveis, apenas um é arte. Nota-se que a noção de *semelhança de família* é, numa perspectiva dantiana, insuficiente para explicar os motivos pelos quais dois objetos idênticos possuem identidades ontológicas tão diversas. Ora, apesar de todo traço de semelhança existente entre pares de indiscerníveis, uma obra de arte constituída de um objeto banal não se enquadra na mesma família dos objetos banais. Sendo assim, contra as teses wittgensteinianas e institucionalistas, Danto (2005, p. 157) argumenta o seguinte:

[...] aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico – estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes.

Sobre o conceito de *transfiguração*, é importante salientar três pontos: primeiro, que quando um objeto comum é transfigurado em arte, isso não significa que todos os outros exemplares desse mesmo objeto passam a ser transfigurados também, visto que a transfiguração é particular e não se expande à totalidade da classe do objeto; segundo, que a “[...] transfiguração não envolve fazer ver propriedades sensíveis que já estão no objeto utilitário e sim atrelar a ele propriedades inteiramente novas, ainda que sua aparência se mantenha a mesma” (GURGEL, 2021, p. 99); terceiro, que qualquer coisa pode, em princípio, ser arte significa não haver mais nenhum pré-requisito material ou formal para que algo seja transfigurado em arte⁹⁷. Logo, se a caixa *Brillo* dos

⁹⁶ Jesus Cristo era divino sem deixar de ser humano (isto é, tinha forma humana como qualquer outro ser humano).

⁹⁷ Considerando então apenas os aspectos perceptíveis, é nesse sentido que os limites entre arte e objetos banais se confundem.

supermercados não é arte e a de Warhol o é (e sendo ambas visivelmente idênticas), obviamente, a justificativa do porquê a segunda é arte não pode ser fundamentada em qualquer propriedade aparente que se encontra tanto numa quanto na outra. A *Brillo* de Warhol – ao contrário das caixas banais – deve ser vista como obra mediante uma interpretação cuja fundamentação está ancorada em uma teoria da arte. Ou seja, apesar de compartilhar o aspecto formal idêntico das caixas comuns, a obra do referido artista carrega um significado metafórico o qual é responsável por sua transfiguração. Conforme Barbero (2007, p. 31), “essa transfiguração foi possível a partir de um determinado desenvolvimento histórico e artístico, o que significa que, sem tal processo, a metáfora não poderia ser compreendida”. Por outro lado, a contraparte material que não é arte (isto é, que não foi transfigurada) não é possuidora da metáfora que a obra possui. Sobre a *Brillo* de Warhol, Danto (2005, p. 189) alega que “[...] vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado”.

A teoria artística que sustenta a metáfora incorporada na obra é determinante no que concerne a diferenciação dos pares indiscerníveis. Nesse sentido, a obra se diferencia do objeto banal através de um ato de interpretação. Em termos gerais, pode-se conceber que esse ato é o motor que conduz a transfiguração. Segundo Danto (2005, p. 189), “uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deve haver uma interpretação”. Por conseguinte, um objeto é uma obra de arte pela interpretação, onde tal interpretação é a função que transfigura o objeto em arte⁹⁸. No caso da arte, a metáfora não é apenas o assunto da obra; é também o modo como a mesma é apresentada. A metáfora, para ser compreendida, deve ser interpretada. Logo, a interpretação seria o reconhecimento da metáfora. Antes de ser compreendida (ou mesmo apreciada) uma obra de arte precisa ser interpretada, isto é, identificada e caracterizada como tal. Objetos comuns, em contrapartida, não possuem metáforas e não necessitam ser interpretados ou vistos como obras de arte (estes são meramente vistos como simples objetos). E nas palavras de Danto (2020, p. 84),

[...] a obra de arte é um objeto material, algumas de suas propriedades pertencem ao significado e outras não. O que o espectador deve fazer é interpretar as propriedades portadoras de significado de modo a captar o significado intencional que elas incorporam.

⁹⁸ Todavia, conforme propõe a tese essencialista de Danto, a interpretação, por si só, não é suficiente para algo ser arte; é preciso que o objeto incorpore as condições necessárias e suficientes que caracterizam ontologicamente uma obra de arte.

Com relação ao assunto da obra de arte, Danto defende que este é gerado num ato intencional do artista. De acordo com Barreiros (2020, p. 54), “para Danto, o assunto é intencionalmente corporificado a mera coisa, concedendo a essa identidade ontológica e semântica com a finalidade de transfigurar um objeto comum em uma obra de arte”. Todavia, é preciso destacar que, na filosofia da arte de Danto, intenção não está relacionado ao mentalismo. O filósofo estadunidense usa o conceito de *intenção* tão somente para evidenciar a ideia de que o artista elabora um significado em sua obra, e que este significado é passível de ser interpretado por outra pessoa. Assim sendo, a intenção do artista (sujeito criador) determina o assunto da obra de arte. Danto menciona o ato intencional, sobretudo, como sendo mais um recurso na diferenciação obra de arte/mero objeto. Na concepção de Danto, a intenção do artista fornece as regras para se interpretar uma obra. Não obstante, uma das principais diretrizes da identificação do assunto de uma obra de arte é o título. Em linhas gerais, o título fornece uma direção para a interpretação⁹⁹. Por outro lado, Danto entende que a intenção manifestada por um artista em criar sua obra não deve ser contada como parte da natureza ontológica da arte. Isso porque

o que constitui uma obra de arte é uma questão ontológica, e suponho que uma analogia com as pessoas possa ser cautelosamente estendida: pode-se pretender fazer uma pessoa, não como Frankenstein, mas como um bebê [...] e isso significa que se pretende fazer algo que é a mistura de alma e corpo que nós mesmos somos. A intenção de fazer um de nós não faz parte do que se faz quando a intenção é cumprida: as intenções de seus criadores não entram na ontologia das pessoas [...] (DANTO, 1993, p. 200)¹⁰⁰.

Diferentemente da perspectiva wittgensteiniana, Danto estabelece uma distinção entre epistemologia da arte e ontologia da arte. Enquanto a primeira diz respeito a questão de como é possível saber (ou reconhecer) se algo é uma obra, a segunda busca determinar o que significa ser arte em termos de uma definição. Nesse sentido, dado que os antiessencialistas negaram a existência de uma essência ontológica da arte e preferiram investigar como algo pode ser reconhecido como tal, os mesmos se mantiveram num terreno exclusivamente epistemológico. Sem negar a epistemologia da arte, Danto – como filósofo essencialista - vai além de uma abordagem epistemológica ao defender que a essência ontológica da arte é seu caráter conceitual. E por ser oposta à realidade, a arte é

⁹⁹ No que concerne às obras de arte sem títulos, Danto afirma que estas podem apenas dificultar a identificação do assunto. Por conseguinte, compreende-se que o título não é o único recurso para a identificação do assunto da obra.

¹⁰⁰ Essa é a razão que leva Danto a não listar a intenção como sendo uma das propriedades essenciais do conceito *arte*.

um problema genuinamente filosófico. A tese do filósofo estadunidense é a de que a obra de arte não se reduz ao suporte material (seja ele qual for). Embora a obra de arte e o objeto que serve de suporte para ela formem, em conjunto, uma entidade complexa, a primeira não se reduz ao segundo pois, do contrário, não poderia haver qualquer distinção entre arte e realidade. Por conseguinte, percebe-se claramente que Danto subtrai a materialidade (muito variável) da arte para poder encontrar sua natureza essencial. Não é por menos que, na perspectiva dantiana, a natureza da arte não pode ser encontrada no nível da pura percepção. De acordo com Danto (2005, p. 2020, p. 86), “a definição tem de capturar a ‘artisticidade’ universal das obras de arte, independentemente de quando elas foram ou serão feitas”. Por fim, o objeto transfigurado em arte é investido de um novo sentido. Na concepção de Danto, a transfiguração torna consciente as estruturas da arte. Todavia, tais estruturas foram se desenvolvendo no decorrer da própria história da arte. Assim sendo, a filosofia da arte de Danto combina essencialismo e historicismo. O tópico seguinte será dedicado à filosofia da história da arte teorizada pelo filósofo estadunidense.

2.5 - A tese dantiana sobre o fim da arte.

Se há algo que deve chegar ao fim, conforme a filosofia wittgensteiniana, é a busca por definições de caráter essencialista para tudo aquilo que não comportaria tal tipo de definição. Entretanto, os filósofos influenciados por Wittgenstein não chegaram a propor a tese de que a arte atinge - em algum nível - um fim na medida em que o projeto definicional filosófico clássico teria se mostrado, supostamente, insuficiente para resolver a questão acerca da natureza ontológica da arte. O que eles defenderam foi, sobretudo, um fim pela busca da essência precisa do conceito *arte*. As razões para tal já foram expostas no capítulo I desta tese. Por outro lado, pode-se dizer que os antiessencialistas wittgensteinianos não se dedicaram a uma análise profunda sobre a estrutura da história da arte tal como Danto o fez. Esse é, juntamente com o projeto essencialista, mais um aspecto que diferencia o filósofo estadunidense de Wittgenstein e de seus seguidores (nomeadamente Ziff, Weitz e Kennick). Em Danto, a tese do fim da arte é consequência de sua análise sobre a estrutura da história da arte.

Danto divide a história da arte em dois grandes e principais períodos, os quais chamou de *narrativas mestras*: a era da imitação – tendo como representante teórico Giorgio Vasari (1511 – 1574) - e a era dos manifestos – que encontra em Clement Greenberg (1909 – 1994) seu principal expoente sistematizador. Respectivamente, a arte anterior ao desenvolvimento da fotografia (século XIX) e a arte modernista. No primeiro período, cada etapa tenta superar a outra no quesito da representação especular (ou mimética) da realidade; no segundo período, cada vanguarda artística - coexistindo mais ou menos ao mesmo tempo - busca definir a arte conforme seus próprios pressupostos e, em função disso, acaba acusando as demais como não sendo arte “verdadeira”. Cada um desses períodos (ou narrativas mestras) teriam sido hegemônicos na orientação da produção artística durante certo período da história da arte. A tese defendida por Danto acerca do fim da arte é a de que esta chegou ao término no sentido de que a produção artística levada a cabo a partir da década de 1960 não mais se encontra subordinada a qualquer narrativa mestra. Com isso, defende o filósofo, não houve mais desenvolvimento histórico e progressivo (seja na conquista da representação da realidade, seja no que concerne à algum tipo de novidade na extensão do conceito *arte*) tal como no passado. Considerando que a perspectiva antiessencialista de orientação wittgensteiniana defende que arte não é um conceito passível de definição precisa, uma vez que, de acordo com a mesma, novas teorias e obras emergiriam e serviriam de contraexemplo para toda e qualquer proposta definicional essencialista, é fácil perceber que para Danto o legado de Wittgenstein para com a filosofia da arte ainda se mantinha preso a uma concepção de *desenvolvimento e progresso histórico*.

É principalmente na obra *Após o fim da arte* (publicado em 1997) que Danto desenvolve de forma mais elaborada sua tese do fim da arte. Todavia, cabe salientar que, em Danto, tal tese não significa a defesa do fim da arte como instituição ou, ainda, o fim da prática artística como um todo, mas, sim, diz respeito ao fim da história progressiva da arte na busca pela compreensão de sua própria natureza. Nesse sentido, cabem duas observações iniciais que serão aprofundadas mais abaixo neste mesmo tópico: primeiro, que apesar de mostrar originalidade, a tese do fim da arte de Danto encontra respaldo na filosofia de Hegel (1770 – 1831), pois, nas palavras de Aita (2003, p. 145), “certamente, é a concepção teleológica da filosofia da história de Hegel que Danto está [...] se

referindo”¹⁰¹; segundo, que o essencialismo de Danto depende de certo historicismo, haja vista que a questão ontológica da arte (posta nos termos corretos da indiscernibilidade, segundo a argumentação dantiana) não poderia ter emergido como problema filosófico num momento anterior da história da arte (por exemplo, *A fonte* de Duchamp não seria considerada arte em pleno alto barroco italiano, mesmo que a hidráulica da época estivesse evoluída a ponto de contar com o objeto mictório)¹⁰².

A título de introdução à tese dantiana acerca do fim da arte, vale mencionar que o modelo de progresso e desenvolvimento histórico presente nas narrativas mestras identifica nas artes visuais seu principal ponto de referência. Segundo Danto (2014b, p. 137), não há concepção de progresso (técnico) na literatura, por exemplo, e que, especificamente, “o modelo linear ou progressivo da história da arte encontra, portanto, seus melhores exemplos na pintura e na escultura”. Sendo assim, a narrativa da imitação teria cumprido seu papel histórico quando as técnicas de representação permitiram criar uma imagem do mundo correspondente ao modo como ele se apresenta à vista humana. Já a narrativa dos manifestos teria acabado quando se tornou evidente que a natureza ontológica da arte independe da forma estética que uma obra possa vir apresentar. Ou seja, na medida em que o mundo da arte passou a aceitar que tudo pode ser exibido como arte, nada mais pôde ser desprezado como não-sendo arte. Em decorrência disso, nada mais é estranho ao mundo da arte e, por conseguinte, não há mais impedimentos históricos tal como ocorreram no passado.

Na concepção dantiana, uma definição do conceito *arte* deve ser capaz de estabelecer as características necessárias e suficiente de tudo o que já foi, é ou possa vir a ser arte. O ponto central da tese de Danto – e que manifesta seu historicismo - é que a resposta para o problema da natureza da arte não esteve disponível até o momento em que a questão fosse posta nos termos corretos. Danto teve o privilégio de ter vivenciado tal momento. Em suas próprias palavras,

sei que sem certas transformações na prática artística, uma filosofia como a minha teria sido impensável, de modo que a minha filosofia da história da arte

¹⁰¹ Por outro lado, o fim da arte sobre a qual Danto filosofa não se remete, no todo, a formulação original de Hegel, dado que o pensador estadunidense “[...] supõe um conceito filosófico de arte e uma teoria da estrutura da história no interior da qual esta noção de fim da história ganha um sentido preciso” (AITA, 2003, p. 145).

¹⁰² De acordo com Aita (2003, p. 146), “daí a inspiração hegeliana: supõe um movimento interno ao desenvolvimento histórico em cujo curso a arte atingiu a consciência da sua própria identidade (autoconsciência) [...]”.

seria necessariamente diferente do que eu poderia ter pensado se tivesse escrito filosofia sobre a arte quando o expressionismo abstrato estava no auge [...] (DANTO, 1998, p. 128).

Ao contrário do que ocorreu durante a vigência das narrativas mestras, no mundo da arte de hoje tudo é permitido; não há mais limitações históricas¹⁰³. A produção artística da contemporaneidade não se enquadra em nenhum período narrativo específico. Conforme Danto (2006a, p. 13), a palavra contemporâneo “[...] designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”. Logo, o que caracteriza a arte contemporânea (e cabe destacar aqui que Danto prefere a expressão “arte pós-histórica”) é o uso de toda e qualquer forma que a arte já manifestou no passado¹⁰⁴. A passagem da arte moderna para a arte pós-histórica caracterizou uma total falta de direção. O surgimento da instalação, da *performance* e de outras linguagens artísticas pôs fim à noção (tão cara aos artistas e teóricos modernistas) da *pureza dos meios*. Ou seja, com o desenrolar das atividades artísticas das décadas de 1960, 1970 e 1980, toda uma ortodoxia estética que insistia na pureza dos meios como definidora de uma agenda hegemônica perdeu espaço. De forma geral, é a totalidade dessa arte produzida a partir de um exacerbado desprendimento narrativo exclusivista que Danto chama de pós-histórica¹⁰⁵.

Mas antes de adentrar na tese do fim da arte propriamente dita, cabe agora especificar as características gerais das duas narrativas mencionadas por Danto em sua filosofia da história da arte. Para o filósofo estadunidense, uma narrativa mestra é uma definição de arte que orienta a produção artística durante um determinado período. Ela diz respeito as estruturas objetivas que estiveram presentes em todos os períodos da

¹⁰³ Danto menciona dois tipos de limitações na história da arte: uma de natureza técnica (pode-se fazer arte X desde que se tenha desenvolvido a tecnologia adequada para tal) e outra de ordem estilística (em 1750, por exemplo, o expressionismo abstrato não era possível enquanto arte, pois a extensão do conceito *arte* não havia se estendido a ponto de incorporar tinta atirada na tela como sendo obra de arte). Na tese de Danto, essa segunda limitação não existe mais, posto que hoje nenhum estilo está proibido.

¹⁰⁴ O sentido e o papel histórico dessas formas de arte do passado é que não estão mais disponíveis hoje. Esse ponto será retomado mais abaixo no texto.

¹⁰⁵ Tomando como referência o historiador da arte alemão Hans Belting (1935 -), Danto entende que a arte foi produzida antes mesmo da era das narrativas mestras. Ao analisar as imagens devotas, Belting teria falado em termos de *arte antes da era da arte*. As imagens devotas por ele estudadas não eram produzidas como arte; elas desempenhavam papel bem diferente. O conceito de *artista*, por exemplo, não fazia parte do contexto de produção, bem como de sua explicação e significado. Sendo assim, afirma Danto (2006a, p. 5), “se isso é perfeitamente concebível, poderia então ter havido outra descontinuidade, não menos profunda, entre a arte produzida durante a era da arte e a arte produzida após o término desta”. Portanto, se é possível pensar uma arte antes da era da arte, é inteligível, segundo o filósofo estadunidense, pensar numa arte após a era da arte.

história da arte. As narrativas mestras são limitadas historicamente, ou seja, dizem respeito tão somente a uma parcela da produção artística delimitada no tempo e no espaço. Vasari é tido como o fundador da história da arte; pelo menos no sentido de ter concebido uma narrativa progressista. Conforme já indicado acima, de todas as linguagens artística existentes, as artes visuais (principalmente a pintura) desempenharam papel privilegiado e serviram como veículo da história da arte. Segundo Danto (2006a, p. 53-54), Vasari elaborou a primeira grande narrativa da arte ocidental

[...] de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio dos quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo.

No interior da narrativa de Vasari, o progresso da arte se caracteriza como a distância decrescente entre percepção ótica real e a percepção pictórica, isto é, entre o que o mundo mostra e o que se reproduz no plano bidimensional da tela¹⁰⁶. A narrativa vasariana considera a imitação perfeita como o escopo geral das artes visuais. Disso se segue que a história da arte, na concepção de Vasari, deriva de um gradual desenvolvimento técnico na produção pictórica¹⁰⁷.

Se as artes visuais fossem tomadas essencialmente como miméticas, a narrativa vasariana teria chegado ao fim com a invenção da fotografia e, em especial, com o desenvolvimento do cinema. Isso porque o modelo de progresso técnico teria alcançado seu ápice quando imagem, movimento e som puderam ser incorporados. Ou seja, foi com a junção entre imagens cinematográficas e áudio que o modelo progressivo das artes visuais se interrompeu em definitivo¹⁰⁸. Conforme Danto (2014b, p. 135), “quando, para toda gama perceptual G, um equivalente pudesse tecnicamente ser gerado, então a arte estaria terminada [...]”. Todavia, como é sabido, o que chegou ao fim com o

¹⁰⁶ Concebida então como progresso mimético, é de se destacar que a narrativa de Vasari excluía muitas práticas artísticas tais como: a arte chinesa, a japonesa, a africana, dentre outras que se situavam fora do contexto europeu. Essas práticas artísticas foram reconsideradas posteriormente no modernismo. Assim como Vasari, Hegel também excluiu - como parte da história - culturas inteiras (África, Sibéria, etc). Embora seja influenciado por Hegel, Danto não exclui nenhuma forma de arte. Em suas próprias palavras, “faço menção a isso porque as concepções de história da arte que pretendo contrastar com a minha definem, de modo semelhante, somente alguns tipos de arte como historicamente relevantes, e os demais como não estando presentes no momento ‘histórico mundial’, não sendo por isso merecedores de real consideração” (DANTO, 2006a, p. 29 – 30).

¹⁰⁷ Para maiores detalhes acerca da narrativa vasariana, ver: VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

¹⁰⁸ Nas palavras de Danto (2020, p. 48), “esse foi o fim da arte tal como era entendida antes de 1895”.

desenvolvimento da fotografia e do cinema foi a arte produzida de acordo com a narrativa de Vasari, e não a história da arte propriamente dita. Esta não acaba com o fim de uma certa prática artística. Por conseguinte, Carroll (1993, p. 92) compreende que “[...] o que marca o fim de uma história do desenvolvimento é que um problema – como o de capturar aparências – é essencialmente resolvido”. Nesse sentido, pode-se dizer que apenas uma etapa da história da arte se concluiu. Dado o fim do modelo narrativo de Vasari, outros projetos foram introduzidos na história da arte através das vanguardas modernistas.

Apesar de não concordar completamente com as ideias de Greenberg, Danto o considera um grande filósofo da história da arte. A segunda grande narrativa da história da arte é, para Danto, mais bem sintetizada nos escritos de Greenberg¹⁰⁹. Na teorização de Greenberg, o modernismo é um tipo de pesquisa interna a partir do qual a arte se esforça para exibir sua própria essência. Resumidamente falando, no modernismo a arte passa a ser o tema da arte¹¹⁰. Danto (2006a, p. 75) alega que, “[...] de um modo geral, o que marcou as diretrizes do modernismo foi elaborar uma definição filosófica da arte”. Cada uma das vanguardas modernistas procurou definir o que a arte é; e o fez mediante manifestos (tão em voga na época). Assim sendo, “o manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração” (DANTO, 2006a, p. 32). Os movimentos vanguardistas se voltavam para alguma concepção de verdade filosófica da arte em que X, e somente X, era verdadeiramente arte, ou melhor, a manifestação privilegiada de sua essência. É como se as diretrizes de uma dada vanguarda artística tivessem feito a descoberta filosófica da essência da arte.

A arte modernista se distingue da mimética, principalmente, em seu projeto de autodefinição. Tanto uma quanto a outra apontavam para um alvo: a primeira mirava a natureza da arte; a segunda buscava a reprodução das aparências visuais. O fato é que, na perspectiva dantiana, o modernismo não foi capaz de revelar a essência da arte e, portanto, não chegou a atingir seu objetivo. O que o modernismo fez foi abrir uma linha de investigação sobre a natureza da arte. Quando a arte se volta para uma investigação dos

¹⁰⁹ Danto ressalta que, como teórico do modernismo, o pensamento greenbergiano encontra-se conectado à era dos manifestos, pois “o modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos” (DANTO, 2006a, p. 33).

¹¹⁰ Que a arte passa a ser tema da própria arte significa que os aspectos formais se tornam o tema capital do fazer artístico. No caso das artes visuais (veículo das grandes transformações históricas da arte, segundo as narrativas de Vasari e Greenberg), o ponto, a linha, a cor, a forma e o plano passam a ser tematizados em si mesmos, e não como meros recursos para fins outros.

seus próprios meios, ela entra numa fase de investigação filosófica rumo a sua própria natureza. O modernismo é - assim caracterizado - a época da autocrítica na arte. Para Danto (2003a, p. 474), “a pergunta ‘O que é uma obra de arte?’ se converteu em parte de toda obra pertencente a era da arte moderna e cada uma de tais obras oferecia por si mesma um tipo de resposta [...]”. Todavia, na concepção de Danto, o que diferencia esteticamente uma obra de outra (ou mesmo um movimento artístico de outro) não pode fazer parte da definição filosófica da arte. Esse teria sido o erro comum de todas as vanguardas concorrentes e que já havia sido frisado pelos antiessencialistas wittgensteinianos. O modernismo foi o período em que, com grande frequência, obras se chocavam com critérios e definições estabelecidas. Logo, “a criatividade, naquele tempo, parecia consistir mais em criar um período do que em criar uma obra” (DANTO, 2014b, p. 146).

Até o modernismo, o escopo da arte era representar o mundo tal como ele se apresenta à percepção. Mas como essa tarefa passou a independer exclusivamente da arte, e como outros caminhos se abriram para criação artística, “[...] passo a passo, Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional definida por Vasari” (DANTO, 2006a, p. 9). A passagem de uma narrativa para outra encontra, segundo Danto, paralelo com a passagem da filosofia clássica para a moderna: primeiro, trata-se da representação, depois, das próprias condições de representação, ou seja, a questão desloca-se dos objetos do conhecimento para o sujeito que conhece. Assim como Immanuel Kant utilizou a razão para estabelecer os limites da razão, a tarefa autorreflexiva e autocrítica da arte moderna seria desviar-se de tudo o que não pertence a sua natureza. Na concepção kantiana que Greenberg manifesta, para se autodefinir, a arte deveria tornar-se pura, isto é, ocupar-se de seus próprios meios. Na narrativa de Greenberg, a característica do modernismo estaria no uso de uma disciplina para criticar a própria disciplina com o objetivo de cercá-la mais firmemente em sua área de competência. Essa é, justamente, a crítica interna realizada pela arte modernista no sentido de utilizar a arte como tema da arte.

Então, nos termos da narrativa greenbergiana, a autocrítica na arte só seria possível a partir do momento em que a arte deixasse de sofrer qualquer influência externa. Por conseguinte, cada linguagem da arte (pintura, escultura, música, teatro, dança, poesia, etc.) teria como escopo estabelecer o que lhe é único e irredutível em seu campo de atuação. E o que cada linguagem possuísse de único coincidiria com a essência de seu

meio¹¹¹. É nesse sentido que a questão é de natureza filosófica para Greenberg e Danto (mesmo este não assumindo integralmente a resposta daquele), mas não para Wittgenstein e seus seguidores.

A história da arte modernista que transparece na narrativa de Greenberg é a história da purificação rumo a um essencialismo. Essencialismo esse equivocadamente pautado na estética de um tipo ou estilo de arte exclusivo sobre todos os demais. No que concerne a esse ponto, Danto (2006a, p. 78) levanta a seguinte questão:

não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo político do modernismo na arte foi o totalitarismo com suas ideias de pureza racial e sua agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido?

A noção de *pureza*, e principalmente o ideal essencialista que o sustenta, já haviam sido questionados pelo pluralismo dos antiessencialistas wittgensteinianos. O que diferencia Danto do legado de Wittgenstein e da filosofia da arte de Greenberg é (dentre outras coisas) que o pluralismo encontra, especificamente em seu projeto essencialista, espaço garantido¹¹².

Voltando à Greenberg, sua narrativa pressupõe que a pintura tinha uma história autônoma (independente e voltada para seus aspectos estético-formais). Porém, “a geração de artistas que se seguiu buscou trazer a arte de volta para o contato com a vida” (DANTO, 2006a, p. 114). Foi o que fizeram alguns artistas da *Pop art* ao pintarem, por exemplo, bandeiras, alvos e embalagens de produtos comerciais demasiadamente conhecidos no cotidiano americano dos anos 1960. Na tese de Danto, o modernismo chegou ao fim quando o dilema entre obras de arte e meros objetos reais não pôde mais ser resolvido em termos puramente perceptíveis e, sobretudo, “[...] quando se tornou imperativo abandonar uma estética materialista em favor de uma estética do significado”

¹¹¹ A título de exemplificação do que se entende pela noção de *pureza dos meios*, o que seria próprio e essencial da pintura, na visão de Greenberg, é o plano bidimensional (planaridade). A perspectiva, tão valorizada na narrativa vasariana, por representar espaço e volume dos corpos, seria algo externo à natureza do meio pictórico. Já a tinta e as limitações da superfície plana do suporte pictórico são, segundo Greenberg, fatores positivos que haviam sido negligenciados pelos artistas do passado. Nas obras desses artistas, se é levado a perceber primeiro o que a pintura reproduz, antes de ver a pintura mesma. Destarte, a mimese teria ocultado a natureza da arte (principalmente das artes visuais). Em consonância com Danto (2006a, p. 19), “de certa forma, a mudança da narrativa vasariana para a greenbergiana foi um deslocamento das obras de arte em sua dimensão de uso para obras de arte em sua capacidade de menção”. De uso porque ilustrativa, e de menção porque voltada para si mesma.

¹¹² Contudo, mesmo divergindo no tocante ao essencialismo, na medida em que o pluralismo figura como um aspecto de destaque na filosofia da arte de Danto, é de se considerar que este é um ponto de aproximação com a filosofia da arte de inspiração wittgensteiniana. Essa aproximação será discutida mais abaixo no tópico.

(DANTO, 2006a, p. 86)¹¹³. A narrativa greenbergiana insistiu na ideia de que a arte era uma nova realidade, o que se revelou incorreto quando objetos banais foram introduzidos no mundo da arte¹¹⁴. Por outro lado, a ontologia da arte de Danto compreende que a arte não é nem nova realidade nem idêntica à realidade, mas, pelo contrário, é oposta a ela. Diante disso, diz Danto (2006a, p. 79), “no máximo pode-se dizer que a realidade define um limite do qual [...] a arte se aproxima – mas que não pode atingir sob pena de não ser mais arte”.

Adentrando especificamente na tese dantiana acerca do fim da arte, esta diz respeito à noção de que a *arte atingiu a autoconsciência de sua própria natureza*. Neste ponto, Danto mostra sua influência de Hegel. O filósofo alemão vê o desenvolvimento da história como um processo em que o espírito (*Geist*) se torna consciente de si mesmo. De forma sucinta, a obra principal de Hegel intitulada *A fenomenologia do espírito* apresenta a estrutura de um romance de formação (*Bildungsroman*). Segundo resta compreendido, nesse gênero literário a história é contada em estágios por meio dos quais o herói avança – passando por entusiasmos e infortúnios – rumo sua autoconsciência. Na filosofia hegeliana, o espírito atravessa uma sucessão de etapas até a compreensão de sua natureza. Quando isso ocorre, a história termina. De acordo com Danto (2014b, p. 150), “o fim da história coincide com o que Hegel chama de advento do conhecimento absoluto[...]”, o qual se caracteriza quando não há nenhum lapso entre o objeto do conhecimento e o próprio conhecimento. Na filosofia da história da arte de Danto, a concepção hegeliana de *conhecimento absoluto* encontra na arte pós-histórica seu melhor exemplo. Após alcançar a compreensão de sua natureza essencial (isto é, de que não há uma forma definida/única que lhe garanta sua identidade), a arte chega ao fim da história. A arte teria percorrido um caminho do tipo romance de formação no qual a produção artística (firmada nas duas principais narrativas mestras descritas acima) descobre, ao longo do desenvolvimento histórico, sua identidade. Portanto, o filósofo estadunidense se aproxima do pensamento de Hegel para fundamentar sua tese de que a arte não percorreu

¹¹³ Parece ser totalmente inteligível questionar se esse não é mais um ponto de contato entre Danto e Wittgenstein, pois a tese do filósofo austríaco segundo a qual o significado de uma palavra não depende, exclusivamente, de sua forma (escrita ou falada) pode ter servido de base à argumentação dantiana de que a arte independe de um aspecto estético-formal específico.

¹¹⁴ Para maiores esclarecimentos sobre a narrativa greenbergiana, ver: GREENBERG, Clement. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

apenas um progresso técnico e estético, mas, sobretudo, um progresso de ordem cognitiva. A cognição em jogo aqui é, justamente, o conhecimento do que a arte é.

O fim da arte - que se deu por volta da década de 1960 - não foi um episódio dramático; “foi, como muitos eventos de abertura e fechamento, amplamente invisível àqueles que o vivenciaram” (DANTO, 2006a, p. 26). É característico da percepção histórica que eventos de abertura e fechamento não sejam percebidos pelos seus contemporâneos. Nas palavras de Danto (2006a, p. 27), “as descrições realmente importantes de acontecimentos são frequentemente, para não dizer comumente, indisponíveis àqueles que presenciaram esses acontecimentos”. Consequentemente, quem poderia ter imaginado o fim da arte tendo visitado, para citar um exemplo, a exposição de Warhol na *Stable Gallery* em 1964? Em conformidade com a filosofia dantiana, o fim da arte é uma sentença narrativa e, como tal, descreve um evento que remete a um outro evento posterior que não poderia ter sido conhecido pelos contemporâneos do primeiro evento. Segundo Danto (2006a, p. 135), “[...] a *pop* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte”.

A tese do fim da arte de Danto assume que não há mais avanços ou progressos da forma como houve no período das narrativas mestras. Seja qual for a arte produzida após o fim da arte, ela será feita sem a orientação de uma narrativa legitimadora. A produção artística pós-histórica não se ancora em nenhum estilo ou vertente específica. Disso se segue que, com o término da história da arte, termina também uma direção (uma próxima etapa a ser cumprida) que a arte supostamente deveria tomar, pois “quando uma direção é tão boa quanto outra, já não há mais um conceito de direção a se aplicar” (DANTO, 2014b, p. 152). A filosofia da história da arte de Danto se apresenta como alternativa à visão greenbergiana segundo a qual a arte andava lentamente desde os últimos trinta anos (isto é, desde as décadas de 1960, 1970 e 1980) posto que não apresentava nenhum avanço significativo. Do ponto de vista dantiano, não é que a arte se moveu lentamente depois dos anos 1960; pelo contrário, o conceito de história em que ela havia se movido desapareceu. É nesse sentido que, para Danto, o “progresso” da arte pós-histórica é de natureza filosófica (ou seja, se dá na análise do conceito). Mas cabe ressaltar que

autoconsciência da arte foi uma consequência interna da própria produção artística; não da filosofia da arte¹¹⁵.

A tomada de consciência de que tudo pode vir a ser transfigurado em arte equivale a afirmar que a história da arte chegou ao fim. Entretanto, o fim da arte não significa que não haverá mais arte inovadora; apenas que

[...] no momento em que a arte se caracteriza por um pluralismo radical a tal ponto que tudo pode ser arte, resulta enfim possível dar uma resposta à pergunta sobre sua identidade que não pode mais ser invalidada por alguma ulterior evolução de sua história (KOPPELBERG, 2007, p. 250).

Portanto, a principal diferença da filosofia da história da arte arquitetada por Danto com relação às narrativas mestras que identificaram certos estilos artísticos como sendo historicamente imperativos está em aceitar o percurso teleológico da história rumo ao fim. Atingindo-se o fim, torna-se possível responder objetivamente o que caracteriza a essência trans-histórica da arte. Isso significa que as condições para se pensar a arte do porvir já estão dadas; não havendo possibilidade alguma em se recusar algo como não-sendo arte. A definição de arte já está suficientemente sedimentada a ponto de não ser mais possível recusar obras que, hoje, são inimagináveis. Novidades na produção artística futura acontecerão. Assim sendo, afirma Danto (2014b, p. 122), “[...] podemos especular historicamente sobre o futuro da arte sem nos preocuparmos sobre como as obras de arte do futuro deverão ser [...]”.

As duas grandes narrativas mestras da história da arte (de Vasari e Greenberg) fizeram parte do mundo da arte; apenas não deram conta de revelar a natureza essencial da arte. Entretanto, essas duas narrativas, uma vez superadas, contribuíram para o fim da institucionalização de um critério visual (ou estético-formal) para se identificar a arte, ou seja, uma vez esgotadas, pode-se dizer que elas cumpriram um importante papel rumo a tomada de consciência da arte. Interpretada em seu sentido histórico, a arte chega ao seu fechamento narrativo “[...] quando a natureza filosófica da arte atingiu certo grau de

¹¹⁵ Por outro lado, a despeito de ter trazido o problema de sua natureza nos termos apropriados, a arte é incapaz de dar a resposta. Mas por que a arte não pode responder uma questão (corretamente) por ela mesma colocada? Ao comentar esse ponto em Danto, Carroll (1993, p. 93) argumenta que “[...] a resposta é que a arte – especialmente a arte de vanguarda – não tem o aparato lógico necessário para generalizar ou montar argumentos coerentes. A arte [...] parece ser muito elíptica e disjuntiva para servir ao propósito de construir e defender uma teoria coerente da arte”. Numa perspectiva dantiana, então, o problema deve ser entregue aos filósofos.

consciência” (DANTO, 2006a, p. 155). Ainda de acordo com Danto (2006a, p. 149 – 150),

esse seria o plano da filosofia, que, em razão de sua natureza cognitiva, admitia uma narrativa desenvolvida e progressiva que idealmente convergia para uma definição filosoficamente adequada da arte. No nível da prática artística, contudo, não havia mais o imperativo histórico de estender os trilhos até o desconhecido estético.

A consequência direta disso é que, como já indicado, existem muitas direções a serem tomadas na era da arte pós-história; nenhuma mais privilegiada do que outra. Então, o que caracteriza o momento atual da produção artística é, não obstante, certa inaplicabilidade de qualquer narrativa mestra específica.

Os desenvolvimentos históricos da arte foram em direção a autoconsciência filosófica de sua natureza. Essa autoconsciência revelou que ser arte não significa pertencer essencialmente a um ou a outro estilo, ou mesmo se subsumir a certo manifesto. Esse é, por assim dizer, o centro da tese dantiana do fim da arte: é o fim da supremacia de uma dada narrativa sobre qualquer outra. Num paralelo com o pensamento de Karl Marx (1818 – 1883) em que, resolvidas as contradições da sociedade de classe, o indivíduo não seria mais forçado a uma esfera de atividade particular e isso, por sua vez, o possibilitaria a se realizar em qualquer campo que desejasse (caçar pela manhã; pescar à tarde; escrever poesia ao anoitecer), no caso da arte pós-histórica, tal liberdade já é - concebe Danto - realidade, e o artista hoje pode pintar como os renascentistas durante a manhã; esculpir como um modernista à tarde; ser um dadaísta quando anoitecer sem que isso contradiga o momento vigente da arte. Porém, se hoje é possível usar qualquer estilo artístico do passado, ou melhor, se uma obra de arte pode ter o aspecto de qualquer uma que já existiu, por outro lado, não é possível

[...] estabelecer uma relação recíproca com estas obras do mesmo modo como fizeram aqueles em cujas formas de vida essas obras tiveram o papel que tiveram: não somos homens das cavernas, nem medievais devotos, príncipezinhos barrocos, boêmios parisienses nas fronteiras de um novo estilo [...] (DANTO, 2006a, p. 220)¹¹⁶.

¹¹⁶ Seria proveitoso sublinhar que os artistas da atualidade estão impedidos de expressar uma forma de vida que não lhes é própria. Na tese dantiana, afirma Ramme (2009, p. 204), “não existem mais os limites da história, mas existem os limites de *nossa* forma de vida”. É evidente que Danto faz referência à noção de *formas de vida* de Wittgenstein. Por conseguinte, se a tese do fim da arte sustentada por Danto é - tal como o caráter essencialista de sua filosofia - algo que o distancia de uma perspectiva wittgensteiniana, nota-se também a existência de um enfoque wittgensteiniano que se manifesta no interior dessa mesma tese. Essa proximidade entre Danto e a noção de *formas de vida* será abordada no capítulo três mais abaixo.

Então, se tudo é possível na arte pós-histórica, isso significa que não há restrições *a priori* sobre a maneira como uma obra pode ser apresentada. O fato de existir arte na contemporaneidade não é uma confirmação empírica do erro da tese dantiana acerca do fim da arte. A arte, na pós-história, é destituída de uma significância histórica, e o mundo da arte hoje não possui direção histórica específica (embora toda história progressiva esteja acessível para este mesmo mundo da arte). E ao contrário dos períodos anteriores, a definição filosófica da arte possível hoje não alvitra nenhum estilo como sendo o único autêntico. Nas palavras do próprio Danto (2006a, p. 51, grifo do autor),

uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos no que chamo de *período pós-histórico*.

Os artistas se encontram livres do peso da história, pois não operam mais sobre os auspícios de uma única narrativa mestra. Na arte pós-histórica, diferentemente do preconizado nas narrativas de Vasari e de Greenberg, todos os meios e estilos são igualmente legítimos. Em virtude disso, na atualidade a pureza do meio é uma opção; não uma imposição. A estrutura intrínseca da arte pós-histórica é de um perfil pluralista sem precedentes. Por sua vez, essa mesma estrutura bloqueou a consumação de uma narrativa do tipo vasariana e greenbergiana. Assim sendo, “o ‘fim da arte’ é uma teoria da consciência de como uma sequência de desenvolvimento de eventos termina na consciência dessa sequência como um todo” (DANTO, 1998, p. 137).

A tese do fim da arte é fundamental para a filosofia que Danto desenvolveu. A definição filosófica da arte só foi possível com o esgotamento histórico da arte. É nesse sentido que o pensamento dantiano combina essencialismo e historicismo. Ao comentar sobre a tese do fim da arte de Danto, Carrol (1993, p. 91) enfatiza que “[...] uma consequência lógica disso – se for verdadeira – é que a possibilidade de futuros contraexemplos, do tipo que Weitz alertou, estão excluídos [...]”, haja vista que se a história da arte terminou, não haverá mais exemplares artísticos que desmentirão a definição essencialista dantiana. Ou seja, os desenvolvimentos ocorridos na história da arte que poderiam inventar contraexemplos teriam ficado no passado (o futuro não estaria mais aberto nos mesmos termos em que esteve antes do fim da arte). E na medida em que a filosofia da história da arte serve de arcabouço para o pensamento essencialista de Danto, percebe-se como ela é mais um elemento que o distancia da perspectiva wittgensteiniana. Se as teorias essencialistas naufragaram ante contraexemplos que

emergiram historicamente na produção artística, quando a própria história da arte chega ao final, não haverá mais qualquer obra que poderia contradizer uma definição essencialista bem articulada. Conforme Danto (1993, p. 206), a arte até pode trazer surpresas no futuro; todavia, “[...] não serão surpresas filosoficamente devastadoras”. Portanto, a tese do fim da arte reforça o essencialismo dantiano que, por sua vez, é uma tentativa de responder ao antiessencialismo oriundo de Wittgenstein.

A partir da década de 1960, a questão do que é arte se tornou muito diferente se comparada a qualquer momento anterior da história. “Isso porque, especialmente no final do século XX, a arte começou a revelar sua verdade interior. É como se a história da arte, depois de séculos de progresso, finalmente começasse a manifestar sua natureza” (DANTO, 2020, p. 68). E dado que obras indiscerníveis surgiram apenas num certo momento da produção artística, ou, para parafrasear mais uma vez Danto, uma vez que a verdadeira forma da questão filosófica não pôde ser formulada antes da década de 1960, pode-se dizer que a filosofia da arte foi refém da história da arte. Nesses termos, o antiessencialismo wittgensteiniano teria sido refém dessa história e, por isso, incapaz de responder corretamente à questão quando a produção artística adentrou no período pós-histórico.

Mas essencialismo e historicismo não seriam opostos? Conforme Danto (1998, p. 128), “essencialismo e historicismo são amplamente considerados antitéticos. Eu os vejo não só como compatíveis, mas como co-implicados entre si; pelo menos no caso da arte”. O discurso filosófico tradicional que busca a essência de um dado ente procura o que é imutável. A tese essencialista proposta por Danto é historicista, ou seja, encontra sua força argumentativa fazendo referência aos desdobramentos e transformações que ocorreram na arte ao longo da história. Logo, como essencialista Danto está preocupado com o que caracteriza a arte de todos os tempos (está focado no que seriam as propriedades necessárias e suficientes). Entretanto, afirma o filósofo estadunidense

[...] como historiador também estou comprometido com o ponto de vista de que o que é uma obra de arte em determinado momento não poderá ser em outro, e em particular com a concepção de que existe uma história, encenada mediante a história da arte, na qual a essência da arte – as condições necessárias e suficientes – é arduamente trazida à consciência (DANTO, 2006a, p. 106).

Há, para ele, uma essência trans-histórica que só se revelou no decorrer da história. Na concepção de Danto, há duas formas de se pensar a essência, a saber: com relação à classe de coisas denotadas por um conceito ou com relação ao conjunto de atributos que

o conceito conota, ou seja, “[...] *extensivamente e intensivamente*, usando os termos antigos em que os sentidos dos termos eram frequentemente usados” (DANTO, 2006a, p. 214, grifo do autor)¹¹⁷. Extensivamente quando, por indução, tenta-se inferir atributos comuns ao conjunto de exemplares que formam a extensão de um conceito. Com referência ao caso da arte, declara Danto (2006a, p. 214, grifo do autor),

a extrema heterogeneidade do termo *obra de arte*, sobretudo nos tempos modernos, tem de tempos em tempos formado a base para a negação de que a classe de obras de arte tenha um conjunto definidor de atributos, daí a afirmação – lugar-comum quando iniciei minhas investigações em filosofia da arte – de que a arte, tal como os jogos, seja na melhor das hipóteses uma classe de semelhança de família.

Porém, a produção artística de Duchamp e Warhol mostraram que não é possível dizer o que é uma obra de arte apenas pela observação. O resultado - na perspectiva dantiana - é que não seria possível chegar a uma definição precisa de arte tomando a indução como parâmetro. No que concerne à forma intensiva de se pensar a essência, esta diz respeito às condições necessárias e suficientes que algo deve possuir para ser enquadrado no conceito em questão. As propriedades essenciais da arte, segundo a filosofia de Danto, não são identificadas indutivamente. Os desenvolvimentos que ocorreram principalmente na história da arte moderna se deram na extensão do conceito de *obra de arte*. O modernismo foi o período do acréscimo de objetos à extensão do conceito *arte*. No decorrer do modernismo, isso influenciou a forma intensiva de se pensar o conceito *arte* “[...] até que, com a plenitude da autoconsciência, se tornou claro que não há um modo em que uma obra não pode aparecer [...]” (DANTO, 2003a, p. 477). Resulta claro então que para Danto a intensão do conceito *arte* é trans-histórica, específica e invariável; “mas a extensão do conceito é inteiramente histórica [...]” (DANTO, 2003a, p. 476), no sentido em que, por exemplo, *A Fonte* de Duchamp não poderia ser obra de arte em 1814 (mesmo que o mictório existisse enquanto objeto).

A diversidade da história da arte está inscrita na definição essencialista de Danto, dado que ela sustenta que toda obra artística requer uma teoria historicamente determinada. Portanto, a variabilidade histórica da arte não se apresenta como obstáculo à teorização de cunho essencialista. E uma vez que a essência da arte não contém nada que seja histórica ou culturalmente contingente, a consequência direta disso é que o

¹¹⁷ É preciso enfatizar que a tradução brasileira da obra *Após o fim da arte* (conforme mencionada nas referências bibliográficas dessa tese) apresenta um problema de tradução no que se refere aos termos extensionally e intensionally.

essencialismo impõe o pluralismo. É possível compreender que a filosofia da história da arte protege o essencialismo dantiano. Em consonância com Koppelberg (2007, p. 251), três premissas básicas sustentam a defesa de uma filosofia essencialista em Danto; a saber:

1º - se a pergunta sobre a natureza da arte é formulada na forma de correspondentes perceptivelmente indiscerníveis, não pode estar em linha de princípio nenhum ulterior desafio teórico do mundo da arte. 2º - se não pode haver em linha de princípio nenhum ulterior desafio teórico da parte do mundo da arte, então é possível uma filosofia essencialista da arte. 3º - a pergunta sobre a natureza da arte pôde ser efetivamente formulada nos termos de correspondentes perceptivelmente indiscerníveis¹¹⁸.

Corroborando a princípio até mesmo com a perspectiva wittgensteiniana, Danto alega que o erro essencialista de Greenberg, por exemplo, foi sua associação com uma instanciação do conceito *arte*. Por outro lado, embora seu essencialismo combine pluralismo, e mesmo sendo o pluralismo um aspecto que aproxima Danto do pensamento wittgensteiniano, o filósofo estadunidense considera equívoco rechaçar a definição precisa do conceito *arte* pelo fato de não haver uma propriedade (perceptível) comum a tudo o que é classificado como obra de arte. A definição essencialista que Danto formulou é consistente com a disruptividade da própria história da arte. Em suas palavras, o conceito *arte*, “[...] enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história [...]” (DANTO, 2006a, p. 217).

Na concepção dantiana, a história da arte está ligada a dimensão extensiva e não intensiva do conceito *arte*. E o motivo dos antiessencialistas wittgensteinianos terem falhado se deve ao fato deles permanecerem - tanto quanto os essencialistas por eles criticados – presos à extensão do conceito em questão. Logo, concentrados no que é corretamente visto como sendo contingente, não puderam compreender o que marcaria a essência da arte. O conceito *arte* possui uma extensão histórica, e isso mostra porque as obras, em diferentes estágios, possuem propriedades aparentes tão distintas umas das outras. Não obstante, a combinação entre essencialismo e historicismo dantiano se revela em passagens como a seguinte:

os que têm se comprazido em negar a condição de arte a certas obras tendem a alçar um aspecto historicamente contingente da arte à condição de parte de sua essência, o que é um erro filosófico evidentemente difícil de evitar, sobretudo

¹¹⁸ Nota-se que as premissas 1º e 3º contém a tese do fim da arte.

quando se carece de um historicismo sólido para combinar com o essencialismo (DANTO, 2006a, p. 218).

Sem dúvida, os antiessencialistas não incorreram nesse erro de elevar um aspecto contingente qualquer como elemento essencial da arte. A filosofia da arte de Danto não exclui nenhuma forma de arte e, em geral, não concebe nenhuma delas como estando aquém da história. Em conformidade com o pensador estadunidense, ter um problema para resolver significa produzir uma história, e o modernismo foi o condutor da continuidade da história progressiva da arte. Segundo Carroll (1993, p. 92), apesar de Danto não dizer isso diretamente, “[...] acredito que ele presume que o modernismo é a fonte de todos os contraexemplos [...] que destruíram tantas tentativas de teorização essencialista da arte”. Ora, o ponto forte da argumentação antiessencialista de orientação wittgensteiniana é justamente a ideia que arte não pode ser precisamente definida porque, mais cedo ou mais tarde, emergiriam contraexemplos os quais iriam contradizer a tese estabelecida. No entanto, ao contrário do ponto de vista wittgensteiniano, a história da arte se encerrou; e isso significa que é possível “[...] fazer a filosofia da arte de um modo que produzirá respostas” (DANTO, 2006a, p. 126). Os filósofos influenciados por Wittgenstein não vivenciaram o esgotamento da história da arte. Com o fim da arte, terminou-se a possibilidade de contraexemplos, pois

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 de a situação presente ser essencialmente desestruturada, a ela não pode mais se adequar uma narrativa mestra (DANTO, 2006a, p. 126).

Todavia, a tese do fim da arte não se enquadra numa filosofia substantiva da história? Tal como já mencionado no tópico 2.1 acima, em sua filosofia analítica da história Danto considera ilegítimas as afirmações sobre o futuro histórico. De certa forma, a assertiva sobre o fim da arte faz referência ao futuro. Então, cabe perguntar o que legitima essa tese se no próprio corpo filosófico dantiano filosofias substantivas da história não passam de teses suspeitas? Danto se considerou mais flexível com relação às filosofias substantivas quando escrevia sobre o fim da arte do que em 1965 quando escreveu sobre filosofia analítica da história. Mas, obviamente, não se trata apenas de um ato caridoso. Segundo Danto (2006a, p. 50),

a diferença entre a profecia marxista e a minha é a condição de uma vida humana não alienada, que Marx apenas delineou para algum futuro histórico distante. A minha é o que se pode chamar de *profecia do presente*. Ela vê o presente, por assim dizer, como revelado.

No caso da arte, nenhuma etapa foi pulada; cada etapa se cumpriu historicamente e hoje o artista é livre para criar a obra que quiser. Para concluir este capítulo, cabe retornar ao tema do pluralismo. Sobre o ímpeto de uma narrativa determinada, o pluralismo na arte não encontra espaço para se firmar. A pluralidade consiste na coexistência de diferentes linguagens e estilos artísticos sem que haja o predomínio de um sobre todos os demais. A filosofia da história da arte dantiana reitera que “nenhuma arte é mais historicamente imperativa comparada com qualquer arte. Nenhuma arte é historicamente mais verdadeira do que outra [...]” (DANTO, 2006a, p. 31). Os wittgensteinianos rejeitaram todo tipo de imperativo estilístico como sendo passível de revelar a essência da arte. Em razão disso, o antiessencialismo wittgensteiniano não estabelece essa ou aquela forma de arte como melhor ou pior. Nesse sentido, pode-se dizer que eles antecederam Danto no que concerne a uma perspectiva pluralista da arte. A diferença é que o pluralismo dantiano encontra respaldo na junção essencialismo/historicismo. Na mesma linha dos wittgensteinianos, Danto também condena toda crítica de arte que se disfarça de filosofia da arte. E concorda com os seguidores de Wittgenstein no que concerne à alegação de que não há um único traço manifesto que unifique todas as obras de arte (discorda apenas que a definição filosófica do conceito *arte* não possa ser precisamente instituída por conta da disjuntividade estético-formal existente entre as obras). Diante disto, o propósito do capítulo seguinte é aproximar Danto e Wittgenstein, sobretudo no que diz respeito a uma epistemologia da arte, bem como com relação a alguns pontos mencionados nos dois capítulos anteriores.

CAPÍTULO 3: VER ALGO COMO OBRA DE ARTE: SIMILITUDES ENTRE WITTGENSTEIN E DANTO.

3.1 – A figura do Testadura em Danto e a noção wittgensteiniana de *cegueira para aspecto*.

Tendo sido registradas as divergências entre a filosofia da arte dantiana com relação ao pensamento wittgensteiniano (especificamente sua aplicação no campo da filosofia da arte), ou seja, de um lado essencialismo e, de outro, antiessencialismo, cabe agora iniciar uma investigação mais apurada sobre as convergências existentes entre Danto e Wittgenstein. Apesar de alguns pontos de contato já terem sido assinalados anteriormente nesta tese, é sobretudo no que diz respeito a uma epistemologia da arte onde a confluência se mostra mais nítida. Dada a complexidade que envolve o termo “epistemologia” dentro do debate filosófico, seria proveitoso destacar que este não necessariamente indica uma disciplina filosófica geral como ética, lógica ou estética. De forma sucinta, “epistemologia” designa o modo de abordar um problema nascido de um pressuposto filosófico, qual seja: a realidade das coisas ou o mundo externo. Nos dizeres de Abbagnano (2003, p. 183), a epistemologia se apoia na concepção de que:

[...] 1º o conhecimento é uma “categoria” do espírito, uma “forma” da atividade humana ou do “sujeito”, que pode ser indagada em universal e em abstrato, isto é, prescindindo dos procedimentos cognoscitivos particulares de que o homem dispõe fora e dentro da ciência; 2º o objeto imediato do conhecimento é, como acredita Descartes, apenas a ideia ou a representação; e a ideia é uma entidade mental, exista apenas “dentro” da consciência ou do sujeito que pensa.

A epistemologia assim posta perdeu, de certa forma, espaço na filosofia contemporânea e foi substituída pelo método de investigação acerca das condições, dos limites da validade dos procedimentos e instrumentos linguísticos do saber. Apesar de Wittgenstein figurar no cenário filosófico principalmente como lógico e filósofo da linguagem, existem bons motivos para considerá-lo epistemólogo (não no sentido descrito anteriormente). Por outro lado, não se objetiva aqui esboçar algo como um sistema epistemológico wittgensteiniano (muito menos um sistema epistemológico dantiano), mas apenas enfatizar que, em Wittgenstein, as questões de ordem epistemológicas estão sempre associadas à esfera da linguagem. Logo, o que se poderia considerar uma epistemologia da arte de orientação wittgensteiniana se fundamenta na análise da linguagem empregada, por exemplo, no reconhecimento (ou não) de algo como arte. E como o problema do reconhecimento de obras de arte é um problema que permeia

as reflexões de Danto, defende-se na tese que há um diálogo profícuo entre este e o filósofo austríaco. Nesse sentido, pode-se dizer que a reflexão wittgensteiniana não entra em total contradição com a filosofia da arte de Danto.

No que concerne a ontologia da arte Danto se mostra, por assim dizer, anti-wittgensteiniano, uma vez que se declara essencialista e não renuncia ao estabelecimento da definição filosófica do conceito *arte*. Logo, é lugar-comum afirmar que o essencialismo dantiano marcou uma profunda ruptura com a filosofia da arte de seu tempo (esta majoritariamente de cunho wittgensteiniano). Todavia, o caminho de aproximação entre Wittgenstein e Danto é indicado pelo próprio filósofo estadunidense quando este ressalta a diferença entre ontologia e epistemologia da arte. Em suas palavras,

[...] há uma diferença entre *ser* arte e saber se algo é arte. Ontologia é o estudo do que significa ser algo. Mas saber se algo é arte pertence à epistemologia – à teoria do conhecimento. No estudo das artes, quem tem essa habilidade é chamado de *connoisseur* (DANTO, 2020, p. 49, grifo do autor)¹¹⁹.

Os leitores da filosofia dantiana inicialmente podem se lembrar que um dos pontos da crítica de Danto à Wittgenstein diz respeito justamente à epistemologia. Para Danto, os casos de indiscernibilidade na arte colocaram fim à noção de que se ensina a expressão “obra de arte” mediante o uso e o exemplo. Assim, mesmo no tocante à epistemologia da arte uma aproximação entre Danto e Wittgenstein seria supostamente infundada. Contudo, se o próprio Danto alega que há uma diferença entre algo ser arte e saber se algo é ou não arte, conclui-se que a epistemologia da arte é independente da ontologia da arte, de modo que é possível saber o que é arte independentemente de saber o que a arte é ontologicamente. Disso se segue que se os indiscerníveis foram (para Danto) um ponto chave na definição ontológica do conceito em questão, ainda fica em suspenso a possibilidade de se ensinar a usar a expressão “obra de arte” mesmo para os indiscerníveis. O que está em jogo aqui é a viabilidade de se estabelecer exemplos para os casos de obras de arte que são constituídas de objetos comuns. Ora, Danto argumenta que, nesses casos, não se ensina a usar a expressão “obra de arte” por intermédio de exemplos, uma vez que os objetos são perfeitamente semelhantes. É relativamente simples distinguir uma pintura de um objeto corriqueiro - uma cadeira por exemplo –

¹¹⁹ Cabe aqui já destacar que, na perspectiva de Wittgenstein, a capacidade para reconhecer e apreciar arte são habilidades que o sujeito aprende a desenvolver quando treinado para tal. Em princípio, esta posição não contradiz e nem impugna a epistemologia da arte de Danto.

apenas pelo uso da percepção, mas não discernir uma obra de arte que se apropria de uma cadeira e uma cadeira idêntica que não é obra alguma.

No corpo geral da filosofia dantiana, saber se algo é ou não arte requer o conhecimento de uma teoria. Portanto, um indivíduo saberia se algo é arte ao passo em que aprende uma teoria, e não meramente devido a competência em aplicar/usar a expressão “obra de arte” nas supostas ocasiões adequadas (como defende a posição wittgensteiniana). Em se tratando do caso das obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais que não são arte, o reconhecimento não se dá pela simples percepção, e a habilidade em aplicar/usar tal expressão ficaria comprometida. Todavia, em que medida a aptidão para aplicar/usar a expressão “obra de arte” não coincide com o conhecimento de uma teoria? Isto é, por que a capacidade para aplicar/usar a dita expressão não se justificaria por intermédio de uma teoria? Wittgenstein e os filósofos da arte por ele influenciados não eram contra teorias (entendidas enquanto atmosferas conceituais); eram contrários a teorização de cunho essencialista¹²⁰. E por qual motivo Danto pressupõe que – na perspectiva wittgensteiniana - a percepção é predominante no reconhecimento de obras de arte? Ao que tudo indica, isso se deve a uma interpretação no mínimo problemática da noção de *semelhança de família*¹²¹. Além do mais, parece não considerar a distinção entre ver e ver-como que Wittgenstein realizou na passagem XI da segunda parte das *Investigações filosóficas*¹²².

Em *O Mundo da Arte* (artigo que lança Danto para a filosofia da arte), o pensador estadunidense afirma haver um “é”¹²³ da identificação artística, a qual se evoca para justificar algo como sendo obra de arte. Neste caso, não se trata de um uso justificado por

¹²⁰ Apesar de Wittgenstein entender que a filosofia não estava habilitada para avançar teorias, os filósofos antiessencialistas Ziff, Weitz e Kennick defenderam que a teorização na arte - isto é, a tentativa de definição precisa do conceito correspondente - fracassava enquanto definição essencialista. Porém, eles não negaram qualquer aplicação da teoria enquanto possibilidade de identificação de algo como arte. A teorização estabelecia certa aplicação do conceito *arte*. É nesse sentido que se pode dizer que Wittgenstein e os filósofos por ele influenciados não eram contra teorias.

¹²¹ Danto incorre no mesmo equívoco de Mandelbaum, ou seja, pressupor que a referida noção envolve características manifestas seja dos jogos ou das obras de arte. Esse equívoco será abordado mais adiante no capítulo.

¹²² Por outro lado, Danto não desconhece ou ignora essa distinção, pois a menciona em sua filosofia analítica da história. Nela, Danto declara que sem se referir ao conceito de *realidade*, um historiador não poderia ver algum documento como sendo histórico. Da mesma forma, menciona que sem um corpo de teoria um cientista não poderia ver marcas como sendo evidências da radiação. Oticamente, uma pessoa comum pode ver tais marcas do mesmo modo que o cientista. Contudo, sem dispor do conhecimento da teoria que orienta sua percepção, ele jamais verá tais índices como radiação. A discussão é totalmente wittgensteiniana aqui, uma vez que o próprio Danto (2014a, p. 144 nota de rodapé 2) diz: “[...] refiro-me ao importante debate entre ‘visão’ e ‘cegueira para aspecto’ que se encontra nas *Investigações Filosóficas* [...] de Wittgenstein”.

¹²³ Já apresentado e discorrido no segundo capítulo desta tese (mais precisamente no tópico 2.3).

uma teoria da arte? É o uso desse “é” que Danto se ocupa no artigo mencionado. Ou seja, nele o filósofo se esforça para (entre outras coisas) justificar como alguém aplica/usa a expressão “obra de arte” a algo. E mesmo que Danto recorra às noções de *matriz de estilo*, *predicados artisticamente relevantes* e ao conceito de *mundo da arte* (*Artworld*) para explicar por que se classifica certos objetos e não outros como obras de arte (mesmo estes podendo ser perceptivelmente iguais), não há incompatibilidade necessária com a concepção wittgensteiniana de *significado como uso*. Dizer que a *Brillo Box* de Warhol “é” uma obra de arte enquanto a caixa do supermercado idêntica não o é significa também dizer que há uma teoria (da arte) que possibilita tal uso da expressão¹²⁴.

Dado que a filosofia foi - para usar um termo dantiano – transfigurada por Wittgenstein como sendo a reflexão sobre o significado linguístico e, nas palavras de Hagberg (1998, p. 136) “[...] essa reflexão tinha, na medida em que se entrelaçava com problemas de percepção, um aspecto epistemológico”, a semelhança com o pensamento de Danto não pode ser descartada. Não obstante, em Wittgenstein (assim como em Danto) a identificação de obras de arte não se resume a percepção enquanto mero estado fisiológico de simplesmente ver, mas envolve uma dimensão epistemológica, ou melhor, demanda o aprendizado das teorias que permitem ver um objeto como obra de arte. Este ponto - bem como a questão do significado como uso e sua relação com o “é” da identificação artística - será aprofundado no próximo tópico. Por hora, cabe aproximar a figura do Testadura criada por Danto da noção wittgensteiniana relativa à *cegueira para aspecto* (*Aspektblindheit*). Ambas elucidam os casos em que não ocorrem a identificação e a compreensão de algo como obra de arte.

Em italiano, Testadura significa alguma coisa como teimoso¹²⁵. Danto menciona essa figura imaginária pela primeira vez no artigo *O Mundo da Arte*, caracterizando-a como um tipo simples, que até visita galerias de arte, mas é pouco versado em história e teorias artísticas. Certa vez ele se depara com as obras de Robert Rauschenberg (1925 – 2008) e de Claes Oldenburg (1929 - 2022). As obras são camas. A de Rauschenberg (de 1955 - figura 8) está pendurada na parede, é tracejada com tinta e se intitula *Bed*; a de

¹²⁴ Lembre-se que os antiessencialistas de orientação wittgensteiniana abordados no primeiro capítulo da presente tese defendiam a possibilidade de novos usos para a expressão “obra de arte” os quais seriam justificados por teorias.

¹²⁵ *Testadura*, no original em inglês (cf. DANTO, 1964, p. 575).

Oldenburg (de 1963 -figura 9) é apenas mais estreita de um lado do que de outro e recebeu o título *Bedroom Ensemble*.

FIGURA 8



FIGURA 9



Perceptivelmente, tais obras são idênticas a camas comuns (exceto pelo fato inusitado de uma estar presa à parede e a outra possuir um aspecto torto). Testadura não se vê diante de obras de arte¹²⁶. De acordo com a filosofia de Wittgenstein, pode-se dizer que Testadura é cego para o aspecto que transforma esse objeto em obra de arte. As obras citadas são facilmente confundidas com objetos comuns porque, de fato, se apropriam de objetos corriqueiros. Conforme Danto (2006b, p. 16), “Rauschenberg expressou o temor de que alguém pudesse subir em sua cama e cair no sono”. Tais obras não se reduzem ao objeto (a cama), mas incorporam propriedades (ou aspectos) que a fazem ser as obras que são. Mas essas propriedades não são perceptíveis, de tal forma que escapa à percepção imediata de Testadura. Logo, ele toma a arte pela realidade, uma vez que não se pode descobrir que uma cama não é uma cama, mas uma obra de arte, tão somente pela percepção. Na leitura de Andina (2008, p. 14), “[...] escapa a Testadura aquela propriedade *X* que, exibida por um objeto material, o transforma *ipso facto* em uma obra de arte”.

¹²⁶ Em *O Mundo da Arte*, Danto (2006b, p. 16) assim caracteriza Testadura: “imagine-se agora um certo Testadura – falante simplório e notório filisteu – que não esteja cômico de que essas camas são arte e as tome por pura e simples realidade”. Note-se que Danto fala em termos de “falante simplório”, ou seja, alguém que não incorporou à sua linguagem o uso da expressão “obra de arte” para esses casos indiscerníveis apresentados pela produção artística da década de 1960.

Confundir uma obra com um objeto real (erro que Danto nomeia como *reduccionismo*) não é difícil quando a obra de arte é o objeto real e não a ilusão de um objeto. Segundo Danto (2006b, p. 17), “a não ser pela advertência do vigia de que Testadura não deveria dormir nas obras de arte, ele poderia nunca ter descoberto que isso era uma obra de arte e não uma cama”. Em *O Mundo da Arte* Danto argumenta que é a teoria que torna a arte possível, e que é o uso da teoria que permite discriminar uma obra de um mero objeto. É curioso notar que o filósofo estadunidense fala em uso da teoria e, no mesmo artigo, questiona a posição wittgensteiniana segundo a qual saber usar a palavra “arte” é saber o que ela é. Em termos de uma epistemologia da arte, não há antagonismo entre o pensamento de Wittgenstein e a tese dantiana. O Testadura que visita uma exposição na qual consta a obra de Oldenburg, por exemplo, não identifica a propriedade que faz da cama obra de arte “[...] porque é incapaz de ligar ao objeto material [...] os significados que aquela cama incorpora como obra” (ANDINA, 2008, p. 15). E não o faz tanto em função de permanecer preso a pura percepção do mero objeto quanto ao desconhecimento da teoria que permite um objeto banal ser arte e não simples objeto.

Durante muito tempo se considerou que obras de arte formavam um conjunto restrito e elevado de objetos facilmente identificados como arte. Isso criou o paradigma de que pinturas e esculturas - para citar apenas o caso das artes visuais - constituíam objetos que a percepção era capaz de rapidamente distinguir¹²⁷. Mas como se tornou marca da contemporaneidade o fato de não haver mais restrições sobre a aparência de uma obra (cuja consequência imediata é que qualquer coisa pode ser transformada em arte), isso causa a espécie de confusão na qual incide Testadura¹²⁸. Na tese de Danto, obras de arte, ao contrário de objetos banais, possuem a particularidade de veicular significados. Testadura, apesar de ser capaz de reconhecer algumas obras de arte esteticamente constituídas, não desenvolveu a habilidade para distinguir a arte do objeto no caso das obras indiscerníveis.

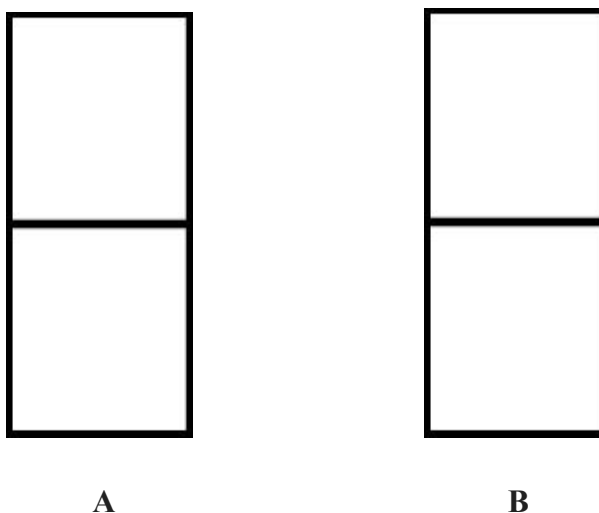
Há outro exemplo de confusão na qual Testadura escorrega e que não diz respeito a confundir um objeto (do tipo cama) com uma obra de arte. Se trata de duas obras de

¹²⁷ A título de exemplificação, pode-se nomear tais obras com a nomenclatura “esteticamente constituídas”, isto é, objetos que possuíam a forma de obras de arte e não de objetos quaisquer.

¹²⁸ É preciso sublinhar que os casos de obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais não constituem os únicos exemplos nos quais algo não é reconhecido ou aceito como arte. O pós-impressionismo, por exemplo, não foi visto inicialmente como arte (ou pelo menos não como arte bela) e, nas palavras de Danto (2015, p. 40), “grande parte do que impedia as pessoas de ver a excelência das primeiras pinturas modernistas se devia a teorias inaplicáveis acerca do que a arte deveria ser”.

artes visuais (duas pinturas) hipotéticas que, por coincidência, são exatamente iguais (conforme figura 10 abaixo).

FIGURA 10



Dois artistas foram convidados para decorar as paredes de uma biblioteca científica. As obras devem ilustrar a primeira lei de Newton e a terceira lei de Newton. Sem que os envolvidos pudessem conhecer antecipadamente as pinturas antes delas serem apresentadas ao público, para a surpresa de todos elas se mostram perceptivelmente indistintas uma da outra. O curioso é que elas encarnam significados diferentes. O artista de A explica sua obra da seguinte maneira: a linha através do espaço representa a trajetória de uma partícula isolada que vai de uma ponta a outra (dando a sensação de ir além); a linha ao meio é paralela com as extremidades superior e inferior porque se estivesse mais próximo de uma do que de outra, teria que haver uma força que ocasionasse isso, de modo que seria incompatível com a ideia de uma partícula isolada. Já o artista de B justifica sua obra desta forma: uma massa que faz pressão para baixo é atingida por uma massa pressionando para cima; a massa de baixo reage de modo igual e oposto à massa de cima. Afetado tão somente pela impressão visual, Danto (2006b, p. 20, grifo do autor) alega que Testadura “[...] tendo flutuado em asas através da discussão, protesta que *tudo que ele vê é tinta*: um retângulo pintado de branco com uma linha preta pintada através dele”.

Tomando como referência o verbo “ver” em seu sentido fisiológico, é possível afirmar que Testadura está correto, pois tudo o que se vê é aquilo que ele descreve. Nesse sentido, não há como se queixar de Testadura, pois o mesmo viu tudo o que era para ser visto. Mas não se trata apenas do ver fisiológico. Testadura não reconhece as pinturas

como obras de arte (inclusive como obras que, a despeito da similaridade visual, são diferentes) em função do desconhecimento das razões que permitem justificar um retângulo branco contendo uma linha preta ao meio como obra de arte. Enquanto não dominar o “é” da identificação artística para esses casos, Danto (2006b, p.20) defende que Testadura jamais verá a obra de arte que essas pinturas são. Em suas respectivas materialidades, isto é, enquanto meros objetos físicos, tais pinturas não passam de tinta sob superfície. Neste caso, obra de arte e objeto não podem ser discriminados pela via perceptiva. Conforme Andina (2008, p. 15), “[...] não existe nenhuma propriedade, discriminável perceptivelmente, que possa dar conta da distinção que passa entre um objeto material e uma obra de arte”.

Ainda que Danto critique indiretamente a perspectiva wittgensteiniana em seu artigo *O Mundo da Arte* afirmando, por exemplo, que “[...] separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque ... sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte’ [...] (DANTO, 2006b, p. 17) não passa de uma reflexão literal da prática linguística que dominamos (algo semelhante a um socratismo linguístico), não deixa de se aproximar da filosofia de Wittgenstein ao explicar a obra já citada de Rauschenberg. Mesmo que mencione Peter Frederick Strawson (1919 – 2006) - este um pensador influenciado por Wittgenstein – ao proferir que não se pode descobrir que uma pessoa não é um corpo material quando “[...] uma pessoa é um corpo material, no sentido de que toda classe de predicados sensatamente aplicáveis a corpos materiais é, e sem apelar a nenhum outro critério, sensatamente aplicável a pessoas” (DANTO, 2006b, p. 17, grifo do autor), o filósofo estadunidense concebe que tal obra não é tão somente apenas uma cama com traço de tinta mas, sim, um objeto complexo. Em suas próprias palavras,

de modo similar, uma pessoa não é um corpo material com – como acontece – alguns pensamentos adicionais, mas é uma entidade complexa feita de um corpo material e alguns estados de consciência (DANTO, 2006b, p. 17).

A noção em discussão aqui está bem próxima do afirmado por Wittgenstein (1999, p. 168) na seção IV das *Investigações Filosóficas*: “O corpo humano é a melhor imagem da alma humana”. Ou seja, quando se olha para um corpo, o que se vê é uma pessoa (uma entidade complexa), não um aglomerado de corpo e alma. O que demonstra que uma pessoa é vista, no caso, se demonstra uma atitude para com ela.

Para compreender a aproximação entre Danto e Wittgenstein é preciso entender que o primeiro se equivoca ao interpretar a alegação proferida pelo segundo - “[...] não pense, mas veja!” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52) – como dizendo respeito exclusivamente ao reconhecimento, via percepção, das propriedades manifestas (no caso em específico, dos jogos). Do ponto de vista da percepção, a *Brillo Box* de Warhol pode ser indiscernível da caixa de esponja do supermercado, mas ser, ontologicamente, diferente dela. É sabido que Wittgenstein não lançou mão de uma ontologia para explicar, por exemplo, porque dois objetos idênticos podem ser diferentes; muito menos se esforçou para definir o que essencialmente é arte. No entanto, sua reflexão sobre o verbo “ver” se conecta a uma epistemologia da percepção que, em si, não é incongruente com a epistemologia da arte dantiana (isto é, como alguém se torna capaz de reconhecer objetos como obras de arte). A noção de *cegueira para aspecto* serve de subsídio para justificar a afinidade aqui defendida entre Danto e Wittgenstein, sobretudo porque ela ilustra - tanto quanto a figura do Testadura – a incapacidade de ordem epistemológica para ver X como Y (ou seja, para ver uma cama como obra de arte, e não como mero objeto).

O tema da cegueira para aspecto emerge pela primeira vez nas anotações realizadas por Wittgenstein a partir da obra *O Ramo de Ouro* (*The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*) de autoria do antropólogo James George Frazer (1854 – 1941)¹²⁹. No geral, o filósofo austríaco critica a conclusão evolucionista do antropólogo a respeito da magia, acusando-o de não compreender certos costumes de povos ditos “primitivos” como rituais, mas como sendo ciência fracassada. Frazer interpreta a magia como tentativa de descrição dos fenômenos naturais de tal modo como se o ritual objetivasse controlá-los. Nas palavras de Wittgenstein (2007, p. 192), “a apresentação que faz Frazer das concepções mágicas e religiosas dos homens é insatisfatória: ele faz com que essas concepções apareçam como erros”. Ao tomar como parâmetro de análise a metodologia das ciências naturais, Frazer julga mito, magia e ritual como equívocos, mostrando-se cego para o aspecto de que mito, magia e ritual não buscam efeitos sobre o mundo. Para Wittgenstein, não se trata de figurações de fatos, mas de performances expressivas que atendem funções internas de uma cultura as quais encontram parecer até mesmo na forma de vida do próprio Frazer. Tal como quando alguém beija a fotografia da pessoa amada: “é claro que isto *não* se baseia na crença em uma determinada efetividade sobre o objeto

¹²⁹ Tais observações iniciaram-se em 1931-1933, continuaram em 1936 e após 1948, sendo publicadas postumamente com o título em português *Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer*.

que a imagem representa. Isso só visa uma satisfação, e também a obtém” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 195)¹³⁰.

Frazer analisa os rituais descrevendo-os como representação falsa ou delirante do curso da natureza. Contudo, sua visão é contaminada pelo paradigma cientificista cuja consequência impede que os rituais sejam vistos/compreendidos nos contextos em que adquirem sentido. “Tudo o que Frazer faz é torná-los plausíveis para homens que pensam de modo semelhante a ele” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 193)¹³¹. Pode-se dizer que Frazer era cego para o aspecto ritualístico dos povos que estudava; analisando-os de um ponto de vista externo, isto é, sem perceber suas especificidades (ele os via, mas não da perspectiva correta).

Já no contexto das *Investigações Filosóficas*, a noção de *cegueira para aspecto* se relaciona à fenômenos do tipo: notar um aspecto (*Bemerken des Aspekts*), revelação de aspecto (*Aufleuchten eines Aspekts*) e mudança de aspecto (*Aspektwechsel*)¹³². A discussão wittgensteiniana não se limita ao tema da percepção enquanto instância sensorial. Wittgenstein discute o conceito de *ver* conectado às esferas da percepção (estado fisiológico), do pensamento e da interpretação. O tema da percepção de aspecto (e suas noções relacionadas) se associa aos conceitos de *pensamento e interpretação* quando o que é visto é percebido ora como uma coisa ora como outra sem, contudo, se modificar. É o caso das figuras híbridas do tipo lebre-pato (figura 11) ¹³³.

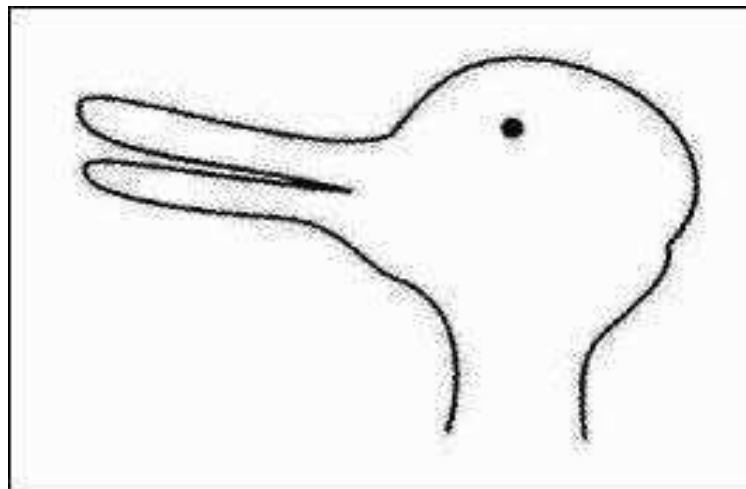
¹³⁰ De acordo com Wittgenstein (2007, p. 195), na medida em que mito, magia e ritual repousam sobre “[...] a ideia do simbolismo e da linguagem”, o estudo sobre diferentes povos e culturas pode revelar algo sobre o próprio pensamento e sobre a própria linguagem.

¹³¹ Ou seja, Wittgenstein entendia que a limitação da perspectiva de Frazer estaria em não ser capaz de conceber uma racionalidade que não fosse a lógico-científica.

¹³² O leitor pode-se perguntar o que Wittgenstein entende por aspecto. Como não é de se estranhar, o filósofo austríaco não costumava explicar um conceito de forma categórica mediante definições claras e objetivas. Ao contrário, o esclarecia mediante traços comuns e, principalmente, com o auxílio de exemplos e experimentos de pensamento. No que diz respeito à noção de *aspecto*, Wittgenstein usa os seguintes casos: notar a semelhança entre dois rostos; perceber a mudança de aspecto em figuras híbridas como a da lebre-pato; compreender o aspecto de uma palavra, perceber algo como objeto figurado etc. No geral, o que é comum aos exemplos é o significado vinculado aos objetos da percepção. Por extensão, a noção de *aspecto* pode ser associada ao significado de uma obra de arte; ao que diferencia uma obra de arte de um objeto comum.

¹³³ Wittgenstein toma essa figura emprestada do psicólogo Joseph Jastrow (1863 – 1944) conhecido por pesquisas no campo da psicologia experimental.

FIGURA 11



Apesar de não se modificar, tal figura pode ser percebida como lebre num instante e como pato noutra. Em todo caso, apenas é capaz de perceber a mudança de aspecto lebre-pato o sujeito que está familiarizado com as formas desses animais (ou com suas respectivas figuras), assim como ter incorporado em sua linguagem tais palavras. Conforme Wittgenstein (1999, p. 189), “somente vê os aspectos L e P quem conhece as formas daqueles dois animais”. Aquele que conhece tão somente o animal (ou a figura) pato só reconhece o aspecto pato da figura em questão; mostrando-se cego para o aspecto lebre da mesma.

Nas *Investigações Filosóficas*, a noção de *cegueira para aspecto* designa a incapacidade de experimentar a situação correspondente à revelação de aspecto e a percepção de aspecto. Todavia, a cegueira para aspecto pode ocorrer com qualquer espécie de objeto que possa fazer parte da experiência de um indivíduo; como no caso de Testadura que vê o objeto cama e não a obra de arte¹³⁴. Não se trata de uma deficiência na percepção. Tanto o cego para o aspecto lebre da figura quanto Testadura são capazes de ver a figura e a cama como qualquer outra pessoa. O que ocorre é que o cego para aspecto não reage à mudança de aspecto lebre-pato; enquanto Testadura não reage ao objeto transfigurado em arte. A pessoa que percebe a mudança de aspecto da figura lebre-pato se comporta de maneira diferente se comparada ao cego para aspecto, haja vista que

¹³⁴ Ou seja, a noção de *cegueira para aspecto* não se refere apenas às imagens ambíguas como a figura lebre-pato. E sua relação com a arte pode ser justificada quando Wittgenstein (1999, p. 194) alega que “a cegueira para aspecto será *aparentada* com a ausência de ouvido musical”, tal como o ouvinte não educado para música que percebe a sonoridade de um instrumento, mas é tanto incapaz para diferenciar notas musicais quanto para o aspecto, por exemplo, melancólico da composição.

“o ‘cego para aspecto’ terá, em relação à figura, um comportamento diferente [...]” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 194). Seja qual for a categoria relativa à cegueira para aspecto, sua consequência representa a incompreensão dos significados que estão incorporados nos objetos da percepção e que não foram assimilados. Segundo Glock (1998, p. 54), “um tipo especial de cegueira aspectual é a cegueira para significados [...]”. Nesse sentido, a relação com o caso de Testadura é bastante evidente: ele não reage à obra porque é cego para o aspecto que transforma um objeto comum em arte. Disso se segue que o cego para aspecto e Testadura não aprenderam as técnicas necessárias para reagir tanto à mudança de aspecto lebre-pato, quanto ao objeto (cama) como obra de arte.

O cego para o aspecto lebre da figura lebre-pato pode descrever o contorno da imagem da mesma forma que o sujeito que percebe a mudança de uma figura para outra. O cego para o aspecto lebre pode apontar os traços do desenho e justificar sua percepção do formato pato da figura. Aquele que reconhece a mudança de aspecto pode fazer o mesmo para explicar sua percepção dos dois animais. Este último reage aos mesmos estímulos sensoriais que o cego para a mudança aspectual; apesar de ser capaz de entender que os mesmos traços que compõem a figura lebre, são aqueles que dão sentido à figura do pato. A nível perceptivo, Testadura pode descrever o objeto cama de modo semelhante ao indivíduo que reconhece a obra de Rauschenberg. Mas quando se trata de explicar a obra, o último recorre ao contexto artístico e ao significado que a obra incorpora. Logo, pode-se considerar que alguns conteúdos perceptivos são independentes da capacidade conceitual, ou melhor, “os conteúdos não-conceituais nos seriam dados independentemente de nosso domínio linguístico [...]” (CUTER, 2010, p. 326). A linguagem é aplicada aos conteúdos perceptivos os quais são independentes da habilidade linguística e conceitual. Portanto, no sentido puramente fisiológico ninguém aprende a ver ou ouvir. Mas para ver a mudança de aspecto na figura lebre-pato há que dominar uma habilidade linguística (no caso, dominar o uso das palavras “lebre” e “pato”), tal como para reconhecer a obra que um objeto incorpora é necessário - conforme a teoria dantiana - dominar o “é” da identificação artística e a atmosfera conceitual que envolve o objeto transfigurado.

A noção de *cegueira para aspecto* e a figura do Testadura ilustram a privação conceitual (não fisiológica) de reconhecer algo que a mera percepção não consegue. Em *Cultura e valor*, Wittgenstein (2000, p. 110) afirma que “é possível olhar atentamente sem ver com clareza seja o que for”. Por exemplo, de nada adianta solicitar a Testadura

que olhe com atenção para reconhecer a obra que a cama incorpora. Semelhantemente, seria desperdício de tempo pedir a alguém, cego para o aspecto de plantas arquitetônicas, fazer um esforço para ver a casa que a imagem representa dado que este “não saberia emprestar aos sinais a dimensão de signo, a capacidade deles de representar esta ou aquela coisa [...]” (GIANNOTTI, 1995, p. 134), tal como um arquiteto o é. Logo, de que carece Testadura e o cego para aspecto? Carecem da capacidade (da técnica) de discriminar isto daquilo que somente a linguagem é capaz de assegurar.

Nos escritos de Wittgenstein é possível identificar seu próprio reconhecimento de certa cegueira aspectual. Ao abordar - numa curta passagem das *Investigações Filosóficas* - o tema da arte, o filósofo austríaco confessa: “há estilos de pintura, por exemplo, que nada me comunicam diretamente, mas sim a outras pessoas. Creio que hábitos e educação desempenham algum papel aqui” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 184). Ou seja, Wittgenstein relata que a cegueira para aspectos o impedia de compreender determinadas linguagens artísticas. Ora, nesse sentido, muito provavelmente a mesma dificuldade que Testadura manifestou diante das obras de Rauschenberg e Oldenburg Wittgenstein também manifestaria caso não estivesse ciente da atmosfera conceitual que justifica objetos banais como arte¹³⁵. No entanto, o pensamento filosófico que deixou serve de arcabouço para o tipo de preocupação filosófica que a arte propiciou à Danto. Nesse sentido, é um erro pressupor que a perspectiva wittgensteiniana se manteve totalmente presa às propriedades manifestas das obras de arte e alheia aos aspectos conceituais que elas incorporam. Danto considera que o pensamento de Wittgenstein era incapaz de explicar a diferença entre um objeto comum e outro indiscernível que é obra de arte. Assim, o filósofo estadunidense coloca a perspectiva wittgensteiniana quase no mesmo patamar de Testadura ao declarar - em *O Abuso da Beleza* - que “apesar do prestígio de Wittgenstein, provavelmente sua abordagem de tais assuntos sempre foi equivocada” (DANTO, 2005, p. 24). É como se o legado filosófico de Wittgenstein fosse incompatível com a radicalização do mundo da arte dos anos de 1960.

¹³⁵ Vale lembrar que Wittgenstein faleceu em 1951 e não pôde vivenciar a radicalização na arte dos anos 1960 tal como Danto. A despeito da obra *A Fonte* de Duchamp datar de 1917, não há indícios de que o filósofo austríaco tivesse se ocupado dela ou da vanguarda dadaísta, por exemplo. E o próprio Danto se mostrou cego para o aspecto, ou melhor, se comportou como Testadura em 1962 quando estava em Paris e viu, pela primeira vez, um exemplar da Pop Art. Tratava-se, na ocasião, de uma imagem da obra *O Beijo* (de Lichtenstein) impressa nas páginas da revista *Artnews*. De início, ele se queixou de que aquilo pudesse ser arte, bem como “a maior parte do mundo da arte, que ainda estava às voltas com o expressionismo abstrato, certamente não definia tal imagem como arte” (DANTO, 2012, p. 43).

Porém, a filosofia de Wittgenstein salienta que os conteúdos da percepção possuem também natureza conceitual, de modo que, como aponta Genova (1995, p. 76), quando olhamos “[...] nossa visão não é simplesmente informada por fatos, mas organizada por contextos e padrões, histórias pessoais anteriores, crenças [...]” e paradigmas de todo tipo. Logo, numa perspectiva wittgensteiniana pode-se dizer - sem incidir em antinomia com Danto - que Testadura dispõe de um olhar conceitual para algumas obras de arte do tipo esteticamente constituída, mas que ainda não desenvolveu a capacidade para ver obras de arte indiscerníveis de objetos comuns. Ele domina um determinado conjunto de teorias (arte como imitação, por exemplo) e desconhece outros. Da mesma forma, Testadura pode visitar um laboratório químico e ver diversos instrumentos que lá estão. Pode não ver os instrumentos como X e Y; pode até identificá-los como instrumentos, mas desconhecer completamente seus nomes e, principalmente, suas funções. Já um profissional especializado da área - a despeito de ver os mesmos objetos que Testadura, isto é, partilhar com ele o mesmo conteúdo perceptivo – conta com um aparato conceitual que o permite ver os instrumentos como X e Y. Todavia, Testadura (cego para os aspectos X e Y dos instrumentos) é falante de uma linguagem e pode ser levado ao aprendizado necessário para ver os instrumentos como X e Y. O mesmo é válido para o caso da cama como obra de arte. Testadura, ao contrário de um cachorro, pode adquirir o conteúdo conceitual e ver o objeto cama como arte e compreender o significado que ela incorpora. A respeito dos conteúdos conceituais, Cutler (2010, p. 327) afirma que “não podemos utilizar o comportamento verbal do cachorro como critério para avaliar suas experiências visuais, e isto faz toda diferença”. Os critérios para afirmar que Testadura é capaz de desenvolver o conteúdo conceitual necessário para reconhecer a obra de arte no objeto cama são verbais e comportamentais.

Testadura e o cego para aspecto, falantes de uma língua, podem formular questões acerca do que veem; podem pedir explicações adicionais e as obter. Logo, são capazes de ajustar seus juízos e comportamentos diante daquilo que possa ser objeto de suas experiências. Disso se depreende que eles podem ser levados a equalizar suas experiências e torná-las linguisticamente articuladas. Então, dizer que um cachorro não pode ver a mudança de aspecto da figura lebre-pato, nem reconhecer a obra de arte que um objeto incorpora porque destituído da capacidade para conteúdos conceituais é uma afirmação gramatical dificilmente contestada por Danto. Testadura e o cego para aspecto encontram certas dificuldades porque “dentro de uma forma de vida [...] a comunicação

ainda falha por causa das infinitas possibilidades de ver um aspecto ou experimentar o significado de uma palavra” (GENOVA, 1995, p. 76). Testadura não compreende o significado da expressão “obra de arte” quando aplicada a objetos comuns transfigurados em arte e por isso falha; o cego para aspecto não percebe a mudança de aspecto da figura lebre-pato.

A espécie de equívoco que acomete Testadura ocorre com indivíduos reais muito próximos da arte. Para citar um exemplo, quando o *marchand* de Duchamp - Walter Conrad Arensberg (1878 – 1954) - disse que a intenção do artista francês em *A Fonte* era revelar a beleza do objeto mictório do mesmo modo que a produção escultórica de Constantin Brâncuși (1876 – 1957) evidenciava a elegância do mármore e da cerâmica esmaltada, mostrou-se cego para o aspecto de que a motivação principal da obra era dissociar arte do deleite estético (cf. DANTO, 2015, p. 11). É verdadeiramente possível ver o mictório como um objeto belo. Entretanto, não faz sentido afirmar que *A Fonte* é uma obra na qual a beleza desempenha papel definidor (ou seja, que constitua seu tema direto). Danto diferencia beleza incidental e beleza integral. Para o filósofo estadunidense, a beleza é integral quando faz parte do significado incorporado numa obra; e accidental quando ela não constitui parte de seu significado. Por conseguinte, Arensberg pode ter considerado a suposta beleza do objeto como característica preponderante da obra, mas, ao fazê-lo, ignorou o sentido do mictório como arte. E por ter inferido que a beleza era interna à obra, Arensberg manifestou uma cegueira aspectual na medida em que não percebeu o elemento significativo de *A Fonte*. Não obstante, pode-se dizer com Wittgenstein (1966, p. 31) “[...] que não percebeu do que se trata”. Em termos de conteúdos perceptíveis, Arensberg viu o mesmo que Duchamp.

O modo como um artista formula sua obra e incorpora no objeto (seja ele qual for) seu significado pode, “[...] em princípio, ser ‘visto’ por qualquer pessoa que não seja cega ao aspecto” (ALDRICH, 1958, p. 31). Quer dizer, pode ser percebido por qualquer um que aprenda o conteúdo conceitual necessário para tal. Segundo Wittgenstein (1966, p. 21), “no que chamamos de arte, a pessoa que tenha discernimento evolui”. Na concepção do filósofo austríaco, não se trata apenas de uma pessoa que diz única e exclusivamente “Lindo!” ou “Maravilhoso!” quando diante de uma obra de arte. Trata-se do desenvolvimento da técnica que permite tecer observações e juízos condizentes com o significado de uma obra de arte. A pessoa que “tem discernimento” em arte deve agir de maneira coerente e conhecer uma série de coisas relacionadas; semelhantemente à

Testadura que, no panorama dantiano, deveria conhecer pelo menos a história da arte norte-americana do século XX para ver e compreender as obras de Rauschenberg e Oldenburg.

Culturas inteiras, de certo modo, podem comportar-se como cegas para aspectos; como quando o mundo da arte europeia não considerava mais do que curiosos artefatos a produção artística africana e oriental até os pintores impressionistas e pós-impressionistas olharem para elas de maneira diferente. Nas palavras de Danto (2003b, p. 95), “devido aos limites da imaginação histórica ou cultural, séries inteiras de qualidades artísticas podem ser invisíveis até que se libere-as, como que por um beijo transfigurador [...]”. Consequentemente, alega o filósofo estadunidense, algo pode ser uma obra de arte ainda que não tenha desfrutado desse *status* no momento de sua realização, tendo em vista que “[...] as obras de arte possuem latências que se fazem reais quando outras obras de arte posteriores as libertam [...]” (DANTO, 2003b, p. 96). O modernismo de Pablo Picasso (1881 – 1973) em ver as esculturas africanas como obras de arte foi possível porque a própria arte de seu tempo estava passando por mudanças do tipo que tornou “perceptíveis” (inteligíveis) os valores artísticos de tais esculturas. Logo, “ao libertar-se a si mesmo de suas próprias tradições, Picasso liberou a arte da África daquelas mesmas tradições cuja luz não podiam ver-se como o que eram” (DANTO, 2003b, p. 98).

Que a diferença entre arte e não-arte não pode ser exclusivamente perceptual, exposta e manifesta, alega Danto (2015, p. 31), significa que

continua a ser verdade que obras de arte constituem um conjunto restrito de objetos. O que mudou é que esses objetos não podem mais ser identificados facilmente, uma vez que qualquer coisa em que alguém possa pensar pode ser uma obra de arte[...].

E quando se trata de investigar o que significa ser arte, a tese dantiana presume que se deve recorrer à ontologia da arte. Não obstante, ao rejeitar a relevância da abordagem da arte pela questão do sensível Danto ambicionou sobrepujar o cenário wittgensteiniano de seu tempo. Apesar disso, olvidou o fato de que as esparsas reflexões feitas pelo próprio Wittgenstein acerca do tema da arte aspiravam romper com a concepção mais tradicional da estética segundo a qual se compreende, por intermédio da percepção ou sentimento, o caráter artístico das obras de arte, seja através de supostas qualidades latentes (como beleza e equilíbrio) a elas aderidas, ou através do prazer que despertam. E independentemente de não ter dissertado sobre os casos de

indiscernibilidade na arte, por intermédio de Wittgenstein se é levado a entender que, nos dizeres de Tilghman (1991, p. 122),

[...] os vários exemplos de falha em discernir a arte em uma obra de arte pressupõe que temos, à nossa disposição, um fundo de características artísticas – habilidade na execução e composição, tema e tratamento expressivo [...] – que pode ser reconhecido em alguns casos e negligenciado em outros.

Ou seja, as reflexões de Wittgenstein sugerem que há paradigmas constituindo os alicerces da identificação das obras de arte esteticamente constituídas os quais possibilitam ver algo como X obra de arte e que, na falta do conhecimento necessário, não se percebe o objeto como X obra de arte. Em suma, é possível concluir com Thériault (2016, p. 163) segundo a qual “[...] há razões para acreditar que para além da aparente contradição, existe entre Wittgenstein e Danto uma relação que não pode ser reduzida a uma simples sucessão no tempo”. Para cessar este tópico, compete reiterar que a noção wittgensteiniana de *cegueira para aspecto* espelha a mesma confusão que arrasta Testadura para a incompreensão de certas obras de arte: não dispor de um conteúdo conceitual (no caso o domínio de um certo conceito de arte) que o permita ver a cama como obra de arte e não como simples objeto trivial.

3.2 – Ver-como e ver algo como arte: Wittgenstein e Danto sobre reconhecer, identificar e interpretar obras de arte.

Quando Danto despontou no debate filosófico da arte este era dominado, basicamente, por duas concepções wittgensteinianas; a saber: que nenhuma definição essencialista do conceito *arte* era possível e nem necessária. Segundo afirma Danto (2015, p. XX) no prefácio de sua obra *O abuso da beleza*,

[...] como acontece tantas vezes com Wittgenstein, sua posição pressupunha uma estabilidade no conjunto de coisas denominada por um termo dado – nesta instância, “obra de arte” -, de modo que se poderia esperar que, em geral, os falantes da língua reconhecessem instâncias de obras de arte na maioria dos casos.

Que a perspectiva wittgensteiniana exigisse certa estabilidade no conjunto de exemplares associados à algum termo ou conceito é uma questão de inteligibilidade linguística na compreensão e uso de termos e conceitos. Por outro lado, o filósofo austríaco sempre deixou claro que novos usos são possíveis; e seus seguidores antiessencialistas defenderam que novos casos de obras de arte surgiriam; rompendo com

o paradigma estabelecido nas artes. Mas como na tese dantiana há uma tensão entre percepção e identificação de obras de arte, a crítica ao legado de Wittgenstein pode ser resumida da seguinte forma: para observar e ver (reconhecer algo como arte) o sujeito já deve saber que se trata de uma obra - sobretudo nos casos de indiscernibilidade onde um dos pares é arte e o outro mero objeto – e, então, aprender o uso da expressão “obra de arte” só é possível se há algo que realize a conexão entre o uso da expressão e o objeto transfigurado em arte. Do ponto de vista dantiano, é a teoria que realiza essa tarefa e não a pura percepção (esta incapaz de diferenciar obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais) ou o simples emprego da expressão “obra de arte”.

Resta entender o motivo pelo qual Danto insiste na inviabilidade da perspectiva wittgensteiniana de que é possível diferenciar obras de arte de objetos comuns mediante o uso da expressão “obra de arte”. Ora, os casos de indiscernibilidade na arte não refutam o pressuposto defendido pelos antiessencialistas wittgensteinianos de que é o uso da expressão “obra de arte” que permite ver X como X obra de arte (isto é, ver uma pintura como formalista ou como emocionalista, por exemplo, ou ver as camas de Rauschenberg e Oldenburg como obras da *Pop Art*), haja vista que não se trata de reagir às características manifestas pelos objetos enquadrados no conceito *arte*. Pelo contrário, se trata de usar tal expressão tendo como arcabouço uma dada teoria (uma atmosfera conceitual) como justificativa para daí sim reagir ao objeto. Logo, o pensamento filosófico de Wittgenstein atende as exigências do próprio Danto em *O mundo da arte* quando o mesmo afirma que o “[...] uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível” (DANTO, 2006b, p. 14). E o que torna a arte possível tanto na concepção dantiana quanto na wittgensteiniana é algo externo aos próprios objetos classificados no conceito em questão.

Da maneira como Danto questiona a posição wittgensteiniana acerca do reconhecimento ou identificação de obras de arte dá a entender que tal posição permanece presa ao atomismo linguístico (ou atomismo lógico) e, por correspondência, ao que se pode chamar de *atomismo perceptivo*¹³⁶. Em síntese, no atomismo linguístico pressupõe-

¹³⁶ Em síntese, atomismo designa três doutrinas diversas. 1º atomismo filosófico ou naturalismo atomista: é uma teoria da natureza que não possui maiores fundamentos experimentais do que a física aristotélica. 2ª teoria atômica: elaborada na ciência moderna e que exprime o modelo que esta fez do átomo. 3ª concepção atomística: consiste em explicar a vida da consciência, da sociedade e da linguagem de forma análoga às hipóteses do atomismo filosófico e da teoria atômica, concebendo que a consciência, a sociedade e a linguagem são constituídas de elementos simples irreduzíveis, e que as diferentes combinações explicam todas as suas modalidades. Assim, fala-se de um atomismo associacionista para explicar a consciência; de

se que cada palavra nomeia um objeto de modo que a função essencial da linguagem consistiria na nomeação. Por conseguinte, cada palavra adquiriria seu significado mediante referência direta a uma percepção simples. Com base nesse atomismo perceptivo, alguém identificaria um objeto familiar como composto de dados básicos reconhecidos pela percepção. Logo, a maçã é vermelha, redonda, azeda etc. Segundo Hagberg (1998, p. 138), “[...] assim como somos levados à concepção da linguagem como nomeação, somos levados à ideia de correspondência, onde uma dada palavra representa uma dada percepção [...]”. No atomismo linguístico, então, a verdade é construída em função da correspondência. Não obstante, a filosofia da arte e a estética tradicional¹³⁷ - fundamentadas nessa concepção atomística da linguagem e da percepção - insistiram na possibilidade de sentenças de observação estética. Estas designariam descrições *post factum* de propriedades exibidas em obras de arte e verificadas através da percepção. Por outro lado, Danto se coloca na contramão desse atomismo perceptivo uma vez que este não é capaz de explicar por que um dado objeto é arte enquanto outro perceptivelmente idêntico não o é. Para o filósofo estadunidense, a diferença entre arte e não-arte é elucidada com base no intelecto, e não exclusivamente a partir dos dados dos sentidos. Contudo, que a perspectiva wittgensteiniana não se baseia nesse paradigma atomístico da linguagem se justifica pelo fato da reflexão wittgensteiniana pós-*Tractatus* ser inteiramente marcada pelo “[...] repúdio do atomismo linguístico como uma teoria viável do significado. Isso está relacionado [...] a um repúdio paralelo ao atomismo visual ou a uma epistemologia baseada em dados dos sentidos [...]” (HAGBERG, 1998, p. 148).

Consequentemente, a recusa de Wittgenstein em relação a uma epistemologia exclusivamente fundada na pura percepção é o elemento que o aproxima de Danto no tocante ao tema da epistemologia da arte, ou seja, ao tópico relativo ao reconhecimento e identificação das obras de arte. Que o reconhecimento e a identificação de obras de arte na perspectiva wittgensteiniana não se reduzem ao simples ato de reagir às propriedades dadas aos sentidos se evidencia na discussão - já mencionada no item 3.1 - sobre a

um atomismo social para se referir às doutrinas individualistas as quais consideram a sociedade como sendo resolúvel inteiramente nos indivíduos que a compõe. Por fim, fala-se de um atomismo lógico que deriva de Bertrand Russell (1872 - 1970). Tal atomismo representa os resíduos últimos da análise lógica, “[...] entendendo a proposição que exprime um fato, isto é, que afirma que uma coisa tem certa qualidade ou que certas coisas têm certas relações; e chamara de ‘atômico’ o fato expresso pela proposição atômica. Tais conceitos também constituem os fundamentos do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) de Wittgenstein” (ABBAGNANO, 2003, p. 92). É esta última concepção atomística que interessa aqui.

¹³⁷ Tradicional no sentido em que a coloca, por exemplo, William Kennick. Para maiores detalhes, ver o tópico 1.4 desta tese.

distinção entre ver e ver-como, assim como as noções de *mudança de aspecto*, *revelação de aspecto* e *percepção de aspecto*. A discussão de Wittgenstein aqui é totalmente contrária àquilo que constitui a argumentação do atomismo perceptivo. De acordo com Wittgenstein, há dois empregos da palavra “ver”. No primeiro caso tem-se: “Vejo um livro!”; e segue-se a descrição do objeto. Já no segundo: “Vejo uma semelhança entre esses dois rostos!”; e ao sujeito que se diz esta frase espera-se que consiga ver os rostos como semelhantes em algum aspecto X igualmente ao enunciador o vê. A distinção entre esses dois usos importa uma vez que revela, nas palavras do próprio Wittgenstein (1999, p. 177), “[...] a diferença categórica de ambos os ‘objetos’ do ver”.

Quando Testadura descreveu as hipotéticas pinturas da biblioteca científica (as quais representavam a primeira e a terceira leis de Newton) como sendo tão-somente um retângulo pintado de branco contendo uma linha preta cruzada ao meio, ele estava usando o primeiro sentido do verbo “ver” exemplificado acima. Ou seja, seu uso da linguagem descreve a reação sobre as propriedades perceptivas do objeto. O mesmo ocorreu quando não reconheceu o objeto como obra de arte. Mas, assim como na tese de Danto, também do ponto de vista wittgensteiniano reagir ao significado de uma obra de arte não é reagir unicamente aos elementos da percepção. E esse ponto se esclarece quando abordada a distinção entre ver e ver-como.

A figura lebre-pato (mostrada no tópico anterior) pode ser vista como lebre num instante e como pato noutra. Pode-se notar primeiro, por exemplo, o aspecto pato nas linhas e, depois, ver o aspecto lebre sem que a figura se modifique. Em sentido fisiológico, tampouco a percepção se altera. Conforme Wittgenstein (1999, p. 177), “eu *vejo* que não mudou; e no entanto o vejo diferente. Chamo esta experiência de ‘notar um aspecto’”. A revelação do aspecto, ou, mais precisamente, a identificação de uma figura e da outra implica alternância de identificação. Note-se que o caso hipotético elaborado por Danto das obras de arte perceptivelmente indiscerníveis entre si da biblioteca científica praticamente exemplifica a mesma discussão de Wittgenstein. Tanto num caso como no outro o que muda não é nem o objeto (sua organização), nem a percepção; o que se modifica é o sentido que se atribui para o que se manifesta à percepção. Portanto, a linha que num momento representa as orelhas da lebre é a mesma que dá sentido ao formato bico do pato. E a linha que numa das obras hipotéticas de Danto significa a trajetória da partícula isolada é análoga a linha que, na outra, simula o limite entre duas massas. Para Danto (2006b, p. 19),

[...] muita coisa segue dessas identificações artísticas. Ver a linha do meio como uma extremidade (massa encontrando massa) impõe a necessidade de identificar a metade de cima e a metade de baixo do quadro como retângulos e como duas partes distintas.

Ao passo em que ver a linha como estando através do espaço significa identificar que ela vai além do quadro. Reage-se às figuras ora como uma coisa ora como outra e, além do mais, descreve-se a mudança como uma nova percepção (como se o objeto tivesse realmente se transformado). Assim sendo, “a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma *nova* percepção, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 180, grifo do autor).

Na percepção de diferentes aspectos, o que é visto se enquadra em contextos diferentes. Esta seria a razão pela qual qualquer alteração no contexto de um objeto da percepção muda o modo como este pode ser visto e interpretado. Logo, um aspecto é revelado quando se nota em um objeto algo que até então não havia sido notado. Uma vez que se considera o aspecto, vê-se o objeto como que modificado, pois

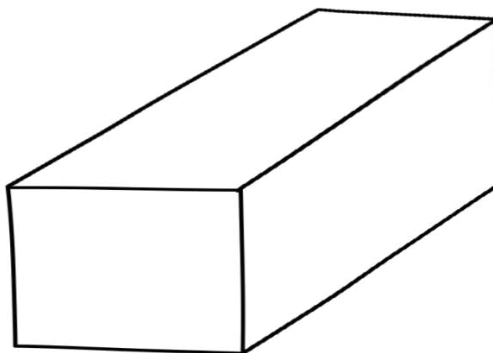
quem procura numa figura (1) uma outra figura (2), e a encontra, vê (1), por isso, de um modo novo. Pode não apenas dar uma nova espécie de descrição dela, mas aquele notar foi uma nova vivência visual (WITTGENSTEIN, 1999, p. 182).

Pode-se perguntar se a percepção de aspecto é um caso de percepção ou de pensamento (interpretação). A resposta é, nos dizeres de Glock (1998, p. 52), ambígua, haja vista que “em um extremo, temos aspectos ‘conceituais’, tais como os do coelho-pato, que não podem ser expressos somente apontando-se para partes do objeto-figurado, mas se supõem a posse dos conceitos pertinentes”¹³⁸. Isso equivale dizer, no caso hipotético das obras da biblioteca científica de Danto, que para ver as duas pinturas como obras de arte, além de dominar o “é” da identificação artística, é preciso também – para compreender o significado das mesmas – ter algum domínio sobre o sentido da expressão “partícula isolada” e da palavra “massa” tal como são usadas no campo da física newtoniana. No corpo filosófico wittgensteiniano, a relevância do tema da percepção de aspecto reside em sua conexão com a questão do significado. Por extensão, o tema é relevante para a identificação de obras de arte e para a compreensão de seus significados. Disso resulta que a abordagem de Wittgenstein permite explicar como é possível ver X como Y (ou seja, como ver algo como obra de arte).

¹³⁸ A resposta é ambígua porque, em Wittgenstein, a revelação do aspecto aparece entre a vivência visual e o pensamento.

Há outras figuras na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas* usadas por Wittgenstein para ilustrar as noções de *aspecto*, de *ver-como* e a gramática do verbo “ver”. Dentre elas, consta uma figura como abaixo (figura 12):

FIGURA 12



No exemplo de Wittgenstein, a figura acompanha diferentes textos e, cada vez, fala de coisas diferentes: ilustra um cubo de vidro; designa uma caixa aberta virada; representa uma armação de arame. Apesar de invariável, a figura é vista como se a descreve, ou seja, é interpretada conforme os textos definem seu sentido. Para Wittgenstein (1999, p. 193), “o conceito de aspecto é aparentado com o conceito de representação”.

Ao contrário do que supõem certas abordagens psicológicas¹³⁹ as quais entendem o conceito de *percepção* como exclusivamente indicando uma função de atribuição de significado aos estímulos sensoriais (e parece que Danto associa esse tipo de abordagem também ao filósofo austríaco), a distinção entre ver e ver-como interessa à Wittgenstein enquanto conceito e sua posição no conceito de *experiência*. Glock (1998, p. 54) acena para o fato de que “o ver-como supõe um contraste entre dois diferentes modos de perceber um objeto [...]”, tal como no caso das figuras híbridas ou no caso das obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais que não são arte: pode-se ver o objeto (a cama, por exemplo) ou pode-se ver o objeto como arte (as obras de Rauschenberg e Oldenburg)¹⁴⁰. Wittgenstein sustenta que a noção de *ver-como* encontra-se situado entre os conceitos de *ver* (estado fisiológico) e de *interpretar* (que é uma ação)¹⁴¹. E dado que

¹³⁹ Dentre elas a *Gestalt*. Inclusive, o tema da percepção ocupa Wittgenstein nos anos de 1947 e 1949 em função da psicologia da *Gestalt* desenvolvida, entre outros, por Wolfgang Köhler (1887 -1967).

¹⁴⁰ Porém, seria proveitoso enfatizar que o ver-como não é - para Wittgenstein - típico de toda experiência. Há casos de visão permanente, de modo que não é possível ver um garfo como um garfo.

¹⁴¹ Ao contrário de parte dos casos envolvendo a percepção, o ver-como está sujeito à vontade.

na filosofia wittgensteiniana pensamento e visão são permutáveis (sendo na linguagem onde ocorre o pensamento e a percepção de aspecto), o ver-come é um ver e um pensamento ecoado nele. Segundo afirma Genova (1995, p. 75), “[...] ver um aspecto é principalmente uma ferramenta para nos fazer repensar o conceito de ver de forma mais geral [...]”.

O que separa o ver do ver-come é a vivência de uma prática e, como diz Wittgenstein (1999, p. 190) “o substrato desta vivência é o domínio de uma técnica”. Deste modo, somente aquele que aprendeu a dominar a técnica é capaz de ver X como Y e vivenciar seu significado. Para ilustrar esse ponto (e ao mesmo tempo fazer uma aproximação com Danto), vale enfatizar que se Testadura adentrasse na exposição onde constassem as camas de Rauschenberg e de Oldenburg munido do conceito *arte* que permite classificar objetos banais como obras, ele seria capaz de reagir não ao objeto, mas, sim, ao significado que o mesmo incorpora. Em termos wittgensteinianos, isso equivale dizer que Testadura teria vivenciado o significado e visto o objeto como obra de arte¹⁴². Partindo daí, conclui-se com Bouveresse (1993, p. 71, grifo do autor) que

talvez não se tenha explorado suficientemente, deste ponto de vista, as observações contidas no importante parágrafo XI da 2ª parte das *Investigações Filosóficas*, onde Wittgenstein estuda a gramática de expressões como ‘ver alguma coisa *como* alguma coisa’, ‘ver um aspecto de alguma coisa’, etc.

A relação com a epistemologia da arte é bastante evidente. No caso da arte, o ver-come envolve uma capacidade acerca da qual, para Wittgenstein, tem importância significativa alguma familiaridade com o que é intersubjetivamente estabelecido. Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein (1999, p. 185, grifo do autor) profere:

¹⁴² Pode-se alegar que ver a figura lebre-pato ora como lebre ora como pato não é o mesmo que ver uma cama como obra de arte porque a figura híbrida mantém, com os respectivos animais, alguma relação de proximidade perceptiva (uma semelhança figurativa – icônica - mínima), no sentido de que se poderia apontar para os traços do desenho e indicar aquilo que eles representam em comparação com seus referentes. Já no caso da cama como obra de arte não há comparação nesses termos, posto que não se pode apontar para o objeto e para a arte tendo esta última como referência. As camas de Rauschenberg e de Oldenburg podem ser irreverentes e ousadas como obras de arte, mas o objeto que as constitui não. Não se pode apontar a irreverência ou a ousadia no objeto tal como se aponta as linhas da figura lebre-pato como sendo a representação das orelhas da lebre e do bico do pato. Percebe-se que tal alegação se fixa no atomismo perceptivo discutido acima no texto. Como se a questão em Wittgenstein dissesse respeito tão somente a responder elementos perceptivos; o que não é o caso, uma vez que se pode ver a figura lebre-pato como desenho poderoso, misterioso, sintético etc. No mais, poderoso, misterioso ou sintético não são propriedades manifestas pelos animais em questão, nem pelos traços que constituem a figura lebre-pato. A aplicabilidade no campo da arte se dá, como já indicado anteriormente, no fato de que se pode ouvir uma composição musical como melancólica; como ousada ou como irreverente sem com isso apontar alguma propriedade diretamente manifesta. Logo, a conexão entre Wittgenstein e Danto se dá quando se considera que “[...] há aspectos que combinam com o que é percebido de forma imaginativa” (ALDRICH, 1958, p. 32).

eis que me vem ao espírito que, em conversas sobre assuntos estéticos, são usadas as palavras: “Você deve ver isto *deste modo*, pois é essa a intenção”; “se você o vê *deste modo*, você verá onde está o erro”; “você deve ouvir este compasso como introdução”; “você deve ouvir esta tonalidade com atenção”; “você deve frasear *deste modo*” (e isto pode se referir tanto ao ouvir como ao executar).

O ver-como tem consequências cognitivas significativas, sobretudo no que consistem em reconhecer, identificar e interpretar obras de arte. Ver algo como arte é um comportamento aprendido; um comportamento que é mediado pela linguagem e guiado por regras. E mesmo que em sua filosofia Danto afirme que é a teoria a responsável por possibilitar ver alguma coisa como arte, isso não suplanta a posição de Wittgenstein porque a mediação da linguagem no aprendizado do reconhecimento e da identificação das obras continua a desempenhar função preponderante.

Ao mencionar que no decorrer da história da arte as teorias foram se sobrepondo (teoria da imitação, teoria realista, teoria formalista etc.), Danto alega que alguns membros do mundo da arte tiveram que ir aprendendo a ver certos artefatos de maneira diferente, ou melhor, precisaram aprender a vê-los como obras de arte. Para Litwack (2009, p. 99-100),

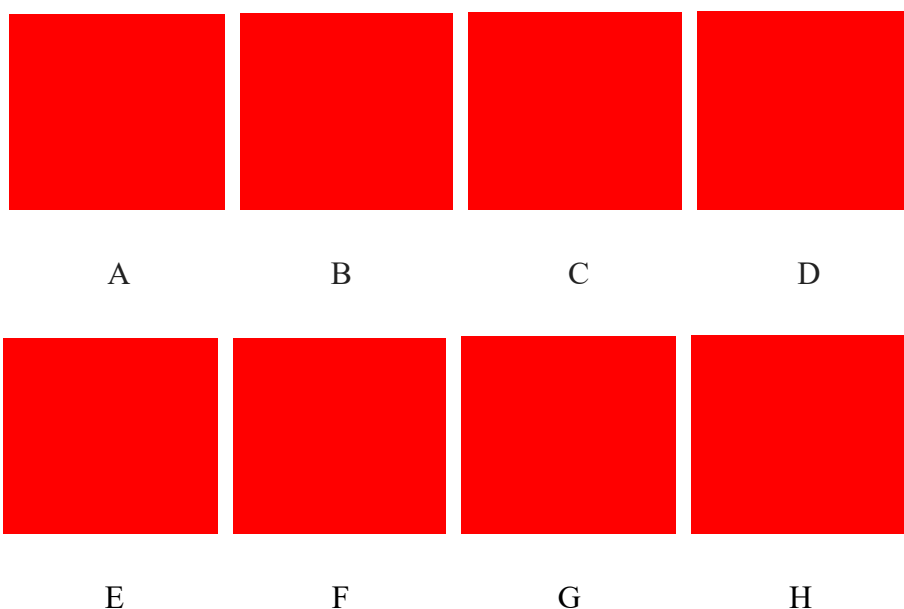
é aqui que um leitor de Danto se lembrará da discussão de Wittgenstein sobre psicologia de aspecto e ‘ver-como’. Assim como a mesma figura pode ser percebida como um pato ou uma lebre, [...] existe, portanto, muitas maneiras de ver o mesmo artefato.

Ou seja, quando Danto trata das transformações ocorridas na história da arte, ele destaca a mudança no quadro conceitual coletivo que se deu no mundo da arte a qual permitiu novos exemplares serem enquadrados no conceito de *obra de arte* e vistos como tal. E do modo como Danto aborda a questão de como ver uma obra de arte (de como reconhecê-la e identificá-la) parece ter muito em comum com a discussão da gramática do verbo ver empreendida por Wittgenstein. Tal se demonstra em afirmativas como a seguinte: “a diferença entre obras de arte e meros objetos é decisiva, mas não reside em algo que o olho possa ver” (DANTO, 2005, p. 13). Disso se depreende que o ver-como situa o que é visto num determinado contexto; coisa que o simples ver - em sentido fisiológico - não faz. Ao defender também uma aproximação entre Wittgenstein e Danto Ramme (2008, p. 94, grifo do autor) diz que “o *ver-como* entendido como ver com significado daria conta da noção de interpretação de Danto, que é a de ver a partir de uma teoria”. De um ponto de vista dantiano, é praticamente isso que faz o mundo da arte:

permite ver e interpretar X como Y. O artista que introduz um objeto no mundo da arte intenciona mais ou menos o seguinte: “Veja isto assim!”.

Que Danto se apropria das noções de aspecto e ver-como se reforça quando Romano (cf. 1993) cita outro caso hipotético criado pelo filósofo estadunidense no primeiro capítulo de *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Danto imagina uma exposição contendo sete telas todas pintadas de vermelho idênticas entre si - como de costume - mas com títulos e significados diferentes. Entre as sete telas há também um mero artefato pintado na mesma cor. Assim, tem-se seis obras e dois objetos comuns (conforme imagem ilustrativa – figura 13 - abaixo).

FIGURA 13



A: *Os Hebreus atravessando o Mar Vermelho.*

B: *O estado de espírito de Kierkegaard.*

C: *Praça Vermelha.*

D: *Quadrado Vermelho.*

E: *Nirvana.*

F: *Toalha de mesa vermelha.*

G: *Tela pintada de vermelho.*

H: Artefato vermelho.

Segundo Romano (1993, p. 179),

adaptando uma das famosas perguntas de Wittgenstein para a arte, ele imagina uma pintura quadrada vermelha intitulada “*Praça Vermelha*” e pergunta: “O que sobra quando subtraímos o quadrado vermelho da tela ‘*Quadrado vermelho*’?”

As telas e o mero objeto são, a nível perceptual, indiscerníveis entre si, ou melhor, possuem as mesmas propriedades perceptivelmente manifestas, a saber: superfície com formato quadrado e cor vermelha. Mas o significado que cada uma das telas incorpora as tornam diferentes como obras de arte e diferentes do mero objeto. Descrevendo-se os significados, compreende-se a diferença entre as telas. *Os Hebreus atravessando o Mar Vermelho* faz referência a uma obra descrita por Kierkegaard (Danto não menciona a referência) na qual se tem que os hebreus já haviam cruzado o mar e os egípcios se afogaram quando o Mar Vermelho se fechou. *O estado de espírito de Kierkegaard* é uma obra hipotética onde um retratista inventivo pintou a descrição do estado mental do filósofo como relacionado a cor vermelha. *Praça Vermelha* alude a famosa praça de Moscou. *Quadrado vermelho* é uma pintura geométrica minimalista. *Nirvana* é uma pintura metafísica que está “[...] baseada no entendimento do artista de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é credulamente chamado de Poeira Vermelha pelos que o menosprezam” (DANTO, 2005, p. 34). *Toalha de mesa vermelha* é produzida por um suposto admirador de Matisse. A tela pintada de vermelho não é uma obra de arte, mas uma hipotética tela preparada com zarcão por Giorgione para a produção não realizada de sua obra prima *Sacra conversazione*. E como já dito, o mero artefato é apenas um objeto quadrado na cor vermelha. As seis obras estariam ligadas, respectivamente, aos seguintes gêneros artísticos: pintura histórica, retrato psicológico, paisagem, abstração geométrica, arte religiosa e natureza-morta. A tela pré-preparada contém um certo interesse para historiadores da arte por se tratar de um artefato deixado por um grande artista. Já o mero objeto está na exposição imaginária de Danto porque é um curioso caso de indiscernibilidade com os demais itens. O caso é semelhante à discussão das figura lebre-pato e do retângulo em perspectiva acima, onde cada descrição justifica a percepção (inalterada) de um ou de outro animal, bem como de um ou outro objeto. Por conseguinte, não seria incorreto concordar com Thériault (2016, p. 170) de que Wittgenstein deixa como legado para Danto “[...] a distinção entre a dimensão perceptiva e a dimensão não perceptiva do objeto analisado”.

Continuando nessa distinção entre o que se manifesta à percepção e o que o intelecto é capaz de interpretar, pode-se mencionar ainda o tema do suposto olho inocente que Danto cita em um artigo intitulado *Os animais como historiadores da arte: reflexões sobre o olho inocente*¹⁴³. No referido artigo, Danto se questiona se existiria algo como o olho inocente – em específico - na arte. O debate, conforme o filósofo estadunidense, proveio do crítico de arte John Ruskin (1819 - 1900) que pretendia purgar a mente do artista de tudo o que entorpeceria o registro da “verdade visual” e o incapacitaria pintar a realidade como é vista. Danto refuta a possibilidade de um olho inocente valendo-se da própria reflexão wittgensteiniana. De acordo com Danto (2003b, p. 33), a não existência do olho inocente “[...] deriva em parte de uma concepção da filosofia da ciência que, por sua vez, deriva de Wittgenstein, segundo a qual toda observação está ‘carregada de teoria’ [...]”. Assim, Danto traz para o debate uma obra de Mark Tansey (1947 -) chamada *A prova do olho inocente* (de 1981 – figura 14) que poderia ter sido um experimento científico envolvendo a percepção animal.

FIGURA 14



Como se nota na representação da obra, uma vaca “real” é confrontada com um touro pintado no estilo figurativo do início do século XX. A pergunta que se coloca relacionada ao tema do olho inocente é: “O touro provoca reações na vaca?”. Dado o nível de correspondência da imagem com o referente, provavelmente sim (pelo menos hipoteticamente). Porém, disso não se segue que a vaca é capaz de reagir à obra de arte.

¹⁴³ Este artigo se encontra na obra *Mas allá de la caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (conforme referências bibliográficas).

Em sentido puramente fisiológico (ou o que se pode associar ao dito olho inocente), a vaca está habilitada para manifestar algum comportamento indicando sua reação ao touro. O que ela não pode manifestar é sua interpretação da obra como academicista, por exemplo, uma vez que “[...] a vaca não sabe nada de história [...] nem de arte” (DANTO, 2003b, p. 31). A tese dantiana é que a vaca não possui linguagem para poder reagir ao que é percebido como obra de arte, pois, para reagir à arte, requer-se reagir ao que os animais são incapazes. Nos dizeres de Danto (2003b, p. 34), [...] são incapazes disso porque ver algo como arte não é uma destreza perceptual inata, mas algo localizado, e os animais não estão na cultura e na história”. Logo, nos domínios da arte algo como o olho inocente não procede.

Por conseguinte, a despeito de em seu artigo Danto manifestar certa insatisfação com a concepção supostamente sustentada por Wittgenstein no *Tractatus Logico-Philosophicus* segundo a qual pinturas figurativas mantêm alguma proximidade com proposições pictóricas (no sentido de representarem objetos e estados de coisas), mais uma vez a posição do filósofo estadunidense obtém conclusão conceitual semelhante a que se tira utilizando-se as noções de *aspecto* e *ver-cómo*, qual seja: que reconhecer, identificar e interpretar obras de arte não se resume à habilidade meramente fisiológica. Danto questiona Wittgenstein ao alegar que a competência pictórica (como no caso da vaca que é, em hipótese, capaz de reagir à imagem do touro) é natural; um subproduto da evolução biológica que humanos partilham com outros animais. Mas reagir a obras de arte ou a proposições pictóricas não está nesse nível mais imediato de reação aos estímulos sensoriais.

Fica subentendido que o que permanece nas reflexões de Wittgenstein e Danto é que reconhecer, identificar e a interpretar obras de arte não é apenas um fato perceptual. Os dois entendem que o repertório utilizado para se ver um objeto X como obra de arte é diferente daquele que se dispõe para ver X como mero objeto. E mesmo que Danto - em choque direto com a perspectiva wittgensteiniana - sustente uma ontologia na qual as propriedades necessárias e suficientes definidoras essenciais do conceito *arte* são encontradas naquilo que não se manifesta imediatamente à percepção, ainda assim a posição comum entre eles é a de que ver uma obra sem qualquer interpretação que determine qual é seu conteúdo (ou assunto) não é vê-la como tal, mas, pelo contrário, é simplesmente ver um objeto. Conforme Wittgenstein (2000, p. 18), “a obra de arte obrigamos - por assim dizer - a vê-la da perspectiva correcta; mas na ausência da arte, o objeto

é apenas um fragmento da natureza, como outro qualquer [...]” que não é visto como obra de arte. É verdade que a experiência com obras de arte envolve algum contato perceptivo. Obras são vistas, ouvidas, lidas, e, em alguns casos, tocadas. Contudo, a mera percepção não caracteriza, por si só, a obra de arte. E se na concepção dantiana a percepção de uma obra de arte é dependente do conceito de *interpretação*¹⁴⁴, esta não deixa de espelhar a seguinte afirmativa de Wittgenstein (1999, p. 193): “interpretar é um pensar, um agir; ver é um estado”. Sem a interpretação de como uma obra manifesta seu conteúdo, a simples percepção nada pode dizer sobre a obra de arte, pois o que ela manifesta (e também como o manifesta) não é um dado imediato da percepção. Sucessivamente à interpretação, a percepção continua inalterada; mas acompanhada do conteúdo aprendido. Não obstante, “pode-se dizer [...] que o deslocamento das propriedades sensíveis para as não-sensíveis, em uma caracterização da arte, abre espaço para uma diferenciação entre *percepção* e *interpretação*” (LIMA, 2008, p. 99, grifo do autor).

Que na tese dantiana obras de arte são dependentes de interpretações, disso não se segue que o filósofo estadunidense defenda qualquer interpretação, ou, ainda, que corrobore com a ideia de que a interpretação é relativa. Da mesma forma, na perspectiva de Wittgenstein, interpretar uma regra não é algo relativo. Segundo Wittgenstein (1999, p. 92), “as interpretações não determinam sozinhas a significação”. Não é o sujeito isolado que interpreta e determina o significado de uma regra, por exemplo. Há todo um conjunto referencial de correção que indica o correto seguimento da regra. Seguir uma regra é semelhante a seguir uma ordem: “somos treinados para isto e reagimos de um determinado modo” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 93). No caso da arte, não é o apreciador que estabelece, sozinho, o significado da obra¹⁴⁵. Para Danto, a interpretação do significado de uma obra de arte está na compreensão da representação estabelecida pelo próprio autor. Por outro lado, não se objetiva aqui afirmar que interpretar obras de arte é exatamente o mesmo que agir em conformidade com regras; mas tão somente enfatizar que há, nas duas situações, padrões de correção. Ante o exposto, cabe dizer que Danto é “[...] ‘anti-relativista’ em relação à interpretação artística: ele defende que as interpretações são verdadeiras ou falsas, que são descobertas e não inventadas [...]” (OLIVEIRA; PAZETTO, 2020, p. 22).

¹⁴⁴ Danto considera que as interpretações são funções responsáveis por “transformar” objetos em obras de arte.

¹⁴⁵ Todavia, isso não impede que uma obra de arte signifique algo para alguém.

Há na filosofia da arte de Danto uma importante distinção entre interpretação de superfície e interpretação profunda. É essa distinção que permite compreender sua aversão ao relativismo na interpretação das obras de arte. Se para Wittgenstein uma das tarefas da filosofia era desfazer confusões conceituais criadas pelo próprio discurso filosófico, a distinção entre interpretação de superfície e interpretação profunda que Danto realiza se encontra dentro desse espectro de atividade mencionada pelo pensador vienense. Tal se justifica quando se considera que um dos objetos desta distinção consistia, de acordo com Danto (2014b, p. 89), em “[...] desfazer algumas confusões que aparecem, especialmente na filosofia da arte [...]”. Para Danto, a interpretação profunda seria a base para delinear inferências inadequadas sobre interpretação de obras de arte, sobretudo porque não encontra fim para especulações críticas. De acordo com Danto (2014b, p. 83), “intérpretes profundos sempre deixam de olhar para a obra de arte para prestar atenção em outra coisa”. Na interpretação profunda - Danto assevera - símbolos dizem sempre mais do que dizem. A interpretação profunda reivindica um monopólio semântico sobre mensagens e significados que somente seriam compreendidas por *experts* mais do que pelos próprios agentes das mensagens. Ou seja, nessa concepção de *interpretação* uma obra de arte teria seu verdadeiro sentido fixado não pelo próprio autor, mas por um terceiro. Já “a interpretação de superfície [...] é referente às razões do agente, ainda que não às suas razões profundas, e embora ele tenha dificuldades em dizer quais são suas razões, isso não se deve ao fato de serem ocultas” (DANTO, 2014b, p. 92). O tom, por assim dizer, wittgensteiniano da crítica de Danto com relação a interpretação profunda se dá quando alega que ela - assim como a filosofia - deixa o mundo (e a arte em específico) como o encontra (cf. DANTO, 2014b, p. 101).

Basicamente, a crítica de Danto em relação a interpretação profunda se dá pelo fato dela não fazer referência ao autor da obra ou aos aspectos de sua historicidade. Segundo Danto (2014b, p. 86 – 87, grifo do autor),

[...] entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação – hermenêutica, ou o que eu chamo de interpretação *profunda* [...].

Ao contrário desta última, a interpretação de superfície faz referência ao autor. Como já salientado, Danto defende que a interpretação correta é aquela dada pelo próprio artista. Sendo assim, a interpretação de superfície supõe caracterizar o comportamento externo de um artista (em especial a realização de sua obra) com referência à

representação interna desse comportamento (o significado que ele atribui a obra). Nesse caso, o agente se encontra numa posição privilegiada a respeito do que são suas representações e intenções na composição de sua obra. Assim, o autor de uma obra é a autoridade de sua representação e se encontra numa posição privilegiada “[...] pelo menos ao que são suas representações de superfície” (DANTO, 2014b, p. 87). Mas não se trata de uma posição privilegiada porque o agente estaria isolado em sua privacidade supostamente inviolável e soubesse, por referência interna, o significado de sua obra. A interpretação de superfície é uma interpretação fundamentada em aspectos intersubjetivos e dados históricos. Em outras palavras, é publicamente acessível. Isso também significa que ela se refere apenas ao que o artista possa ter reconhecido, haja vista que a interpretação de superfície envolve o reconhecimento da historicidade e dos acontecimentos que antecedem e tornam possíveis determinadas obras de arte. Para citar um exemplo: somente depois da abstração ter sido incorporada ao conceito *arte* é que foi possível Pollock intencionalmente pintar as telas que pintou. A posição de Danto sobre o tema da interpretação de superfície está em consonância com uma famosa passagem de Wittgenstein (1999, p. 114) segundo a qual “a intenção está inserida na situação, nos hábitos humanos e nas instituições. Se não existisse a técnica de jogar xadrez, eu não poderia ter a intenção de jogar uma partida de xadrez”. Para Danto, a interpretação de superfície é aprendida no curso da socialização (no contato com história, teorias e pessoas experientes no mundo da arte). É a interpretação profunda que se referem os autores críticos da interpretação, alegando que a obra deve falar por si própria¹⁴⁶. Estes não podem, na visão de Danto (2014b, p. 102), criticar a interpretação de superfície dado que “[...] não podemos nem ao menos identificar a obra - muito menos deixar que ela fale - salvo diante de uma hipótese de interpretação bem-sucedida”.

Tendo sido apontada a diferenciação entre interpretação de superfície e profunda, vale mencionar que a interpretação é a chave para a identificação artística e que ela determina quais partes e propriedades do objeto pertencem à obra de arte. Ou seja, a interpretação tem o papel de reconhecer quais partes e propriedades devem ser tomadas dentro do contexto do significado da obra. Portanto, “a interpretação é, com efeito, a

¹⁴⁶ Um exemplo de crítica da interpretação (profunda) na arte poderia ser Susan Sontag (1933 - 2004) e seu texto *Contra a Interpretação*. Nele, a pensadora discute forma e conteúdo (principalmente a valorização exacerbada do segundo em detrimento do primeiro) concebendo que a tarefa de interpretar acaba se convertendo - muitas vezes - em armadilhas que esvaziariam a própria obra de arte.

alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte” (DANTO, 2014b, p. 74).

Ver algo como arte não significa apenas reagir a suposta beleza da obra. Deve-se reagir às propriedades que determinam o significado da obra e, neste caso, nem sempre a beleza constitui uma característica fundamental do objeto como arte. Essa é uma posição mantida por Wittgenstein e também por Danto quando este critica aquilo que chama de *narrativa da redenção estética* de Roger Fry. Na concepção de Fry, toda manifestação artística considerada feia num momento será vista como bela e excelente noutra bastando-se, para tal, desconsiderar a mimese como critério e focar na forma que a obra apresenta¹⁴⁷. Uma obra pode ser considerada feia e ainda assim (ou mesmo justamente por isso) ser uma excelente obra de arte. Logo, “o reconhecimento da excelência não precisa acarretar uma transformação na percepção estética. Elas não se transformam diante dos olhos do espectador, como sapos se transformam em príncipes” (DANTO, 2015, p. 124).

É possível ver uma obra como bela, mas isso não significa reagir necessariamente ao significado dela. Pode-se considerar - como o fez George Dickie - linda a superfície cintilante de *A Fonte* e sua capacidade para refletir objetos circundantes. Mas essas são qualidades do objeto mictório; não da obra de Duchamp. A posição de Wittgenstein é a mesma da defendida por Danto na medida em que o primeiro tem como pressuposto que o simples contato perceptivo não garante a compreensão de uma obra de arte. Nas palavras de Wittgenstein (1999, p. 180), “o ‘ver como ...’ não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver”. O fato de uma pessoa vislumbrar certa beleza no objeto (vê-lo como belo) não é critério suficiente para determinar sua reação ao conteúdo da obra.

A vivência do significado da obra exige algo que o olho não pode captar; exige o aprendizado do significado incorporado na obra. Após o aprendizado, algo se alterna: o comportamento diante do objeto visto como obra de arte e o conjunto de predicados que se usa para falar dela. Em termos wittgensteinianos, o aprendizado resulta na vivência do significado. Ver algo como arte exige uma disposição e um domínio de uma técnica que permite a vivência do significado, ou seja, o ver-como pode ser equiparado a um instrumento de compreensão do significado. Portanto, seja na perspectiva wittgensteiniana ou na dantiana, o indivíduo que vê algo como arte modificou não sua

¹⁴⁷ E Roger Fry se referia principalmente à pintura pós-impressionista.

percepção, mas, sim seu pensamento. Aprendeu uma técnica e, quanto mais se exercita, mais se desenvolve no espaço próprio dessa técnica. Ao se aprender um novo predicado artisticamente relevante, maior se torna o contato com todas as obras de arte; é o que defende Danto em *O Mundo da Arte*.

3.3 – Significado como uso; “é” da identificação artística e significado incorporado: possibilidade de se ensinar arte (indiscernível) mediante exemplo.

No *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein concebeu que o significado das palavras consistia em nomear objetos. Após sua primeira obra filosófica ele passa a combater o paradigma de que a essência da linguagem é nomear objetos e descrever estados de coisas possíveis. Para Wittgenstein (1999, p. 28), “aquele conceito filosófico do significado cabe numa representação primitiva da maneira pela qual a linguagem funciona”. Cabe recordar que a crítica pós-*Tractatus* segundo a qual o significado não pode ser reduzido a entidades atômicas imutáveis implica – no interior das reflexões do filósofo austríaco – na concepção do *significado como uso*. Assim sendo, um dos erros mais frequentes no debate filosófico é, para Wittgenstein (cf. 1966, p. 15), considerar a forma de uma determinada palavra e não seu uso num contexto. No parágrafo 432 das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein diz que o signo é morto e que é o uso que lhe dá vida. Ou seja, o significado é estabelecido no uso dentro de um contexto governado por regras. Disso se segue que o uso – ou a regra do uso – muda com a modificação do contexto.

A questão do significado como uso é relevante aqui uma vez que se deve recordar que no artigo *O Mundo da Arte* Danto alega haver um “é” que se usa em afirmações concernentes às obras de arte que não é o *é* da identidade ou da predicação; e também não seria o *é* da existência ou da identificação. Conforme Danto, esse é um “é” encontrado no uso comum (destaque para a noção de *uso comum*) e que é dominado por crianças quando, ao se lhes mostrar círculo e triângulo, por exemplo, e se lhes perguntar qual dos dois é ela e qual é seu irmão responde “Esse sou eu!”, apontando para a segunda forma. Algo semelhante ocorre – presume Danto - quando se aponta para uma pequena mancha de tinta no canto inferior direito da obra *Paisagem com queda de Ícaro* (cópia de uma tela perdida de Pieter Bruegel, conforme figura 15 abaixo) e se diz: “Esse é Ícaro!”.

FIGURA 15



Wittgenstein tratou deste uso comum e dominado por crianças que Danto (em 1964) chamou de “é” da identificação artística. Na já muito citada passagem XI das *Investigações* - ao discutir as noções de *aspecto* e *ver-cómo* - Wittgenstein expõe que crianças dominam e compreendem esse uso quando dizem que uma caixa é uma casa. Elas esquecem inteiramente que o objeto é uma caixa e a consideram como casa. Logo, “não seria então correto dizer também que ela a vê como casa?” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 188, grifo do autor). Da mesma forma, o conjunto de manchas na tela acima é visto como sendo as pernas do infeliz Ícaro. E no que diz respeito ao caso da arte em específico, Wittgenstein (1999, p. 188, grifo do autor) comenta sobre o andamento do ritmo na música (assim como na dança) e afirma: “[...] ‘*agora* está certo’, ou ‘só *agora* é uma marcha’, ‘só *agora* é uma dança’”. Apesar de ser possível apontar para o objeto caixa e para as manchas de tinta e dizer que são, respectivamente, casa e Ícaro, neste contexto em específico o sentido desse “é” em Danto e em Wittgenstein não designa de maneira ostensiva os referentes casa e Ícaro, haja vista que a caixa é um objeto com formato X, feito de material Y, da mesma forma que o Ícaro da pintura é um conjunto de pincelada empastada de tinta. O contexto desse “é” não é o da definição ostensiva.

Apontar uma cama e dizer que ela é um móvel de uso doméstico exemplifica um caso no qual se define ostensivamente o sentido de uma palavra no jogo de linguagem da nomeação. Na perspectiva de Wittgenstein, esse é um lance possível na linguagem (um jogo de linguagem entre muitos outros). Apontar uma cama e dizer que ela “é” uma obra

de arte é usar esse “é” (e o objeto em questão) no contexto do mundo da arte; significa participar de um jogo no qual é possível dotar de significado certas propriedades físicas do objeto sem que isso contrarie o fato de que, por exemplo, uma mancha de tinta não é literalmente Ícaro. Ver algo transfigurado em arte – para falar em termos dantianos – requer dominar o uso desse “é” que o conhecimento da história e das teorias artísticas propicia. O sujeito que vê a cama como obra precisa estar ciente do contexto no qual o objeto se insere. Só assim estará habilitado para usar o “é” da identificação artística de forma correta. Embora Wittgenstein não se refira exatamente ao contexto da arte, a passagem seguinte manifesta a mesma lógica defendida por Danto: “diremos apenas que aprende seu uso quando o lugar já está preparado” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 38 – 39). Testadura e o cego para aspecto não poderão ver algo como arte se não dominarem o “é” da identificação artística; se não estiverem cientes do contexto onde ele é usado. Dominando esse uso, eles serão capazes de compreender o objeto como obra de arte. Segundo Silveira (2014, p. 63), é com base na prática linguística que Danto “[...] identifica o uso de um tipo especial de estrutura que alude às propriedades materiais das obras de arte de modo a revelar suas propriedades como obras de arte a qual denomina o ‘é’ da identificação artística”.

É necessário sujeitar-se às especificidades de uma obra de arte – e de uma linguagem artística - para compreendê-la. Apesar de a poesia utilizar, por exemplo, a linguagem compartilhada por todos (um bem comum da humanidade), ler um poema não é como ler uma notícia ou reportagem. Poemas não trazem seus conteúdos do mesmo tipo que um texto de notícia e reportagem o trazem. Precisa-se desenvolver técnicas adequadas para a leitura e compreensão de poemas. Do mesmo modo, o uso de objetos comuns e banais transfigurados em obras de arte não está no mesmo patamar do uso cotidiano que se faz dos mesmos. Logo, é fundamental dominar a técnica para ver e compreender esse tipo de obra. Dominar o “é” da identificação artística é dominar um uso contextualizado. Esse uso requer o conhecimento de história e teorias artísticas, mas não necessariamente uma ontologia da arte. Em Wittgenstein, o vínculo entre uma palavra e seu significado deve ser encontrado não numa teoria essencialista da linguagem (tal como o próprio havia feito no *Tractatus*), mas, sim, no uso amparado por regras. Para reconhecer e compreender uma obra que se apropria de um objeto qualquer não é necessário o conhecimento da definição essencialista do conceito *arte*; é suficiente dominar o uso do conceito aplicado a objetos transfigurados em obras de arte.

Ponto central na filosofia da linguagem wittgensteiniana, como dito acima, é a ideia de que o significado de uma palavra é o uso e que o uso difere em contextos diferentes. Para Thériault (2016, p. 169 – 170), “Danto parcialmente endossa esta posição: os usos fazem parte do contexto cultural, e – assim como em Wittgenstein – devemos ter um mínimo de convenções para entender o significado de uma obra de arte [...]”. Foi o contexto histórico e teórico que conferiu sentido à *Brillo Box* de Warhol. Na perspectiva filosófica de Wittgenstein, o uso conferido pelo contexto é de ordem pragmática, ou seja, resultado de um arcabouço de práticas. Em Danto, o contexto do “é” da identificação artística é – especificamente - o mundo da arte com sua história, teorias e também (se não principalmente) práticas.

Na concepção de Wittgenstein, é no uso que uma linguagem se torna significativa. E dado que o significado de uma palavra é o uso, Carmona (2016, p. 36), alega que “[...] poderíamos também buscar o sentido de um objeto que é obra de arte no uso que o artista faz dele”. Por conseguinte, a noção de *significado como uso* oferece uma alternativa à compreensão da obra de Warhol, pois foi o uso que ele fez da caixa Brillo que conferiu significado artístico ao objeto. Desafiando as emoções pessoais transmitidas nas complexas obras dos expressionistas abstratos, Warhol adotou a imagética popular e comercial facilmente reconhecida na década de 1960. Ao se apropriar do visual chamativo das caixas de esponjas da marca Brillo que o cidadão comum encontrava nos supermercados, o artista trouxe à tona um questionamento acerca do que pode ou não ser arte; se existiria ou não um limite para aquilo que pode ser elevado à categoria das obras de arte. A obra em questão colocou um ponto interrogativo diante das definições estabelecidas no curso da história da arte.

O mundo da arte, tal como Danto o concebe, é definido como a atmosfera de teorias artísticas e história da arte. Independentemente de seu essencialismo se manifestar na contramão de uma perspectiva wittgensteiniana, pode-se entender essa atmosfera de teorias e história da arte nos termos em que Wittgenstein entende como a descrição de um contexto esclarece o uso e o significado de uma palavra, de um termo ou conceito. Segundo o filósofo austríaco, “a descrição de uma atmosfera é um emprego especial da linguagem para finalidades específicas” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 153). O caráter antiessencialista de Wittgenstein para com a arte, por exemplo, deve-se à sua concepção de que o que um objeto é (um objeto X como obra de arte), é dito pela gramática (cf. WITTGENSTEIN, 1999, p. 120). Assim, a teorização feita por Danto acerca do mundo

da arte descreve o contexto (cognitivo) no qual conceitos como o de *arte* e *obra de arte* adquirem sentido, são usados e aplicados à objetos que passam a ser classificados como tal; mas não descreve como a arte deve ser, da mesma forma que a gramática - alega Wittgenstein - não diz como a linguagem deve ser construída. E a noção de *significado como uso* exerce papel considerável na filosofia dantiana quando nela se encontra a asserção de que a variedade de materiais é tão diversa quanto a classe de obras de arte. Nas palavras de Danto (2003a, p. 480 – 481), “[...] qualquer coisa está sujeita a possibilidade de transformação de sua identidade por alguém que considera seu uso em uma obra”. Na mão de artistas, mármore, bronze, madeira e até mesmo um mictório passam a ser vistos como esculturas. Uma obra de arte não adquire significado tão somente por estar associada a um objeto ou material, por exemplo, mas, sim, por ter um sentido estabelecido por um uso governado por regras. A atmosfera do mundo da arte descrita por Danto tem como um de seus escopos expor como um objeto (ou material) adentra nesse clima de teorias e história da arte.

Num dos focos centrais da filosofia dantiana está, além da noção de *mundo da arte*, a noção de *significado incorporado* (*embodied meaning*). Obras de arte estão diretamente relacionadas com a esfera do significado. O significado incorporado é resultante do nexos entre objeto (ou material constituinte de uma obra) e seu contexto no mundo da arte. Em vista disso, entende-se

que o campo específico ao qual as obras de arte pertencem é o do significado, portanto, nos obriga a interpretá-las, a fazer suposições sobre seu significado e não se contentar com uma simples gravação de seu substrato material ou suas qualidades visíveis (FOGIEL, 2016, p. 47).

Como já salientado, é a interpretação que decifra o significado que uma obra incorpora e permite compreender sobre o quê (*aboutness*) ela é. Em Danto, o significado incorporado é o que diferencia obras de arte indiscerníveis entre si (como no exemplo das seis obras perceptivelmente homogêneas do tópico anterior que consistiam em simples quadrados vermelhos), e obras de arte idênticas às suas contrapartes materiais (como no caso da caixa Brillo do supermercado e da *Brillo Box* de Warhol). Ainda que não remeta a algo nomeado como significado incorporado, a filosofia de Wittgenstein oferece subsídios para tratar da questão dos indiscerníveis na arte; tal como intentado destacar neste capítulo. Por exemplo, ver o quadrado vermelho como *Os Hebreus atravessando o Mar Vermelho* ou como *Toalha de mesa vermelha* é reconhecer o significado que o objeto quadrado vermelho incorpora como arte. Isto se equipara a dizer com Wittgenstein (1999,

p. 183, grifo do autor) que “você pode ora pensar *nisto*, ora *naquilo*, ora olhá-lo como *isto*, ora como *aquilo*”. E para além das figuras ambíguas da passagem XI das *Investigações filosóficas*, semelhantes visualmente, mas distintas em significado, pode-se dizer que Wittgenstein trabalha com o tema da indiscernibilidade ao introduzir (no início da obra mencionada) sua concepção de significado como uso.

Quando questiona o que diferencia a afirmação “Cinco lajotas!” do comando “Cinco lajotas!” o signo - seja na forma vocalizada ou escrita - se apresenta como indiscernível. A resposta do filósofo é que o contexto se diferencia de um caso para outro e, sobretudo, “o papel que o pronunciar dessas palavras desempenha no jogo de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 34). Ora, o contexto geral das duas hipotéticas obras *Os Hebreus atravessando o Mar Vermelho* e *Toalha de mesa vermelha* é o mesmo: o mundo da arte. Mas, como anteriormente citado, uma está no contexto mais específico da pintura histórica, enquanto a outra se enquadra no contexto da natureza morta. O significado incorporado, tal como Danto o aborda, isto é, como uma noção de *significado associado especificamente às obras de arte*, é também um significado instituído num certo contexto. Neste ponto, ela se aproxima da perspectiva de Wittgenstein. Contudo, não se deve esquecer que, na filosofia dantiana, a noção de *significado incorporado* faz parte do conjunto que define as propriedades necessárias e suficientes da definição ontológica do conceito *arte*. Já Wittgenstein, ao citar o contexto e o uso enquanto instâncias nas quais o significado é determinado, não fala em termos de uma ontologia da linguagem.

Nesse sentido, há um ponto discrepante entre Wittgenstein e Danto no que diz respeito a identidade dos indiscerníveis. Em relação à arte, por exemplo, Danto entende que a diferença é ontológica, ao passo que Wittgenstein recusa assumir tal postura. Mas o que há de consonante entre os dois é o fato de a relação com a arte ser caracterizada não apenas pela pura percepção¹⁴⁸. Com relação aos casos de indiscernibilidade na arte, se não é possível apelar para a “[...] aparência do objeto, também não podemos fazer referência à experiência que o objeto fornece (porque dois objetos semelhantes deveriam provocar uma mesma experiência) [...]” (THÉRIAULT, 2016, p. 172). Ao objeto idêntico

¹⁴⁸ E mesmo nos casos das obras de arte esteticamente constituídas (as quais desfrutaram de uma forte identidade antecedente, no sentido de que pareciam obras de arte e não objetos corriqueiros), o problema de se reconhecer algo como arte não é uma questão de pura percepção, pois a mera capacidade de ver não é garantia do reconhecimento - para citar um exemplo - de algo como pintura neoclássica. Há que se dominar o uso da palavra “neoclássico”.

de sua contraparte material (simples objeto) que é arte, se atribui um significado que o transforma em parte do discurso da arte. Na medida em que se é solicitado a descrever o objeto indiscernível como obra de arte, os dados dos sentidos e a organização do objeto se mantêm inalterados. Logo, pode-se dizer com Johnston (1993, p. 240) que “[...] os conceitos são uma parte, na verdade, uma parte dominante de nossa percepção”, de modo que só se vê um objeto como obra com base num certo conceito de *arte*. É o domínio e uso do conceito *arte* que permite ver X como sendo uma obra; e é a descrição do significado que X incorpora que permite descrevê-lo (e interpretá-lo) de modo diferente em comparação à descrição de X como objeto ordinário.

Declarando o método dos indiscerníveis como tipicamente filosófico, Danto (1993, p. 198) também o considera como recurso capaz de “[...] exercer pressão sobre teorias da arte que se esforçam por se basear em propriedades manifestas de obras de arte”. Sua crítica ao antiessencialismo wittgensteiniano também se pauta na convicção de que a noção de *semelhança de família* faz referências às supostas propriedades exibidas diretamente pelas obras de arte. A despeito disso, não seria equivocados dizer que uma observação de Wittgenstein sobre a diferença entre um simples movimento de braço e uma saudação serviu como um dos parâmetros da filosofia da arte dantiana. Um movimento intencional e uma ação podem ser aparentemente indiscerníveis. Tal observação foi, nas palavras de Thériault (2016, p. 165, grifo do autor)

[...] o que permitiu a Danto realizar uma mudança e transpor o problema, substituindo a noção de ação pela de obra de arte: se um simples movimento do braço pode ser interpretado como uma ação, um objeto simples pode ser interpretado como uma *obra de arte*.

Interessante notar como há traços wittgensteinianos na discussão sobre filosofia da ação e da arte em Danto. Conforme Danto (2014b, p. 85), “uma ação é significativa quando sua descrição faz referência a uma instituição social ou uma prática social [...]”. Da mesma forma que, para Wittgenstein, uma ação é compreendida enquanto ato regrado.

Numa concepção wittgensteiniana, o artista possui a capacidade para converter algo ordinário (um objeto ou cena da vida) em obra de arte. Ao fazer isso, ele força a ver as coisas transformadas em arte numa determinada perspectiva. Do ponto de vista dantiano, quando um objeto banal é transfigurado em arte, o que é trivial emerge como pleno de significação. Nesse sentido, a noção de *transfiguração* em Danto iguala-se à mudança de perspectiva em Wittgenstein. É como se o ser humano fosse (no panorama geral de ambos) um ser cerimonial na medida em que dispõe de rituais como saudar,

celebrar, venerar, apreciar, admirar, julgar, etc. E o museu - como parte do mundo da arte - é, nas palavras de Danto (2003b, p. 163), “[...] uma instituição fortemente ritualizada”¹⁴⁹.

Já foi destacado nesta tese que a estrutura da transfiguração de algo em arte é, para Danto, metafórica. E do mesmo modo que na poesia as palavras não são usadas em sentido literal, um objeto corriqueiro transfigurado em obra não é algo como uma representação literal de si mesmo. Um mictório não está na obra de Duchamp para representar um simples mictório, por exemplo. Danto alega que se o espectador não compreender ou aceitar o significado metaforizado numa determinada obra, ele não será capaz de ver algo como arte. O mesmo ocorre na percepção de um aspecto. Segundo Wittgenstein (1999, p. 193), “o ver um aspecto e o representar-se dependem da vontade”. Ver um objeto transfigurado em arte, assim como notar um aspecto ou representar algo, são atos da vontade. Para tal, pressupõe-se que o sujeito seja capaz de adotar certa postura diante do que se mostra à percepção. Assim sendo, em Danto e em Wittgenstein a compreensão de algo como arte (ver X como Y) consiste também numa aceitação. O critério da aceitação e, por conseguinte, o critério da compreensão, consiste na disposição - manifestada na prática - em introduzir ativamente uma nova representação que será assimilada ao arcabouço de representações previamente existentes.

Visto que a vontade desempenha, tanto para Wittgenstein quanto para Danto, papel significativo no que diz respeito a ver algo como arte, a questão da persuasão figura como elo de ligação entre os dois filósofos. Se para Danto o problema da filosofia da arte passou a ser “Por que um objeto comum pode ser elevado à classe de obra enquanto outro exemplar idêntico não o pode?”, para o filósofo austríaco as coisas mais corriqueiras podiam tornar-se justamente as mais difíceis de se compreender (cf. WITTGENSTEIN, 2000, p. 35). Não que ver algo como arte requer um exercício intelectual inatingível para a maioria das pessoas. Numa concepção wittgensteiniana, vale dizer, é sempre possível persuadir alguém a ver algo X como Y. Daí a filosofia de Wittgenstein poder servir de apoio para os casos de indiscernibilidade na arte. De acordo com Wittgenstein (1999, p.

¹⁴⁹ É nesse sentido de ritualização que o crítico de arte Brian O’Doherty (1928 -) elabora o termo “Cubo Branco” para caracterizar o espaço expositivo de museus e galerias de arte. Para O’Doherty, museus e galerias são espaços normatizadores da arte. Em geral, o interior dos espaços expositivos dedicados à arte se assemelharia a um cubo branco asséptico e atemporal onde as obras se destacariam como objetos de valor sujeitos à veneração. Nele as obras permaneceriam, tal como axiomas religiosos, imunes às intempéries do tempo. O interior do cubo branco se apresentaria, então, como ambiente imaculado e intocado pelas vicissitudes temporais. Como espaço ritualizado, segundo O’Doherty (2007, p. 4), no interior do cubo branco “a arte existe numa espécie de eternidade de exposição [...]”.

53) “se alguém diz: ‘não há diferenças’, e eu digo ‘há diferenças’, estou persuadindo [...]”, ou, mais precisamente, “estou dizendo que desejo que vocês olhem para a coisa de modo diferente [...]” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 53). Sucintamente falando, é justamente isso – certifica Danto - o que faz o artista quando apresenta sua obra ao público. Logo, isso corrobora a concepção wittgensteiniana de que a linguagem (e por extensão a arte) é uma ferramenta que não apenas descreve objetos ou fatos do mundo, mas, também, enuncia algo sobre o sujeito: sobre sua vontade, sobre seus sentimentos e sobre sua visão de mundo. Assim, o caráter negativista com que Danto lida com a influência de Wittgenstein na filosofia da arte (notadamente sua repulsa ao antiessencialismo) é amenizado quando se considera o caráter persuasivo que tipifica a relação com obras de arte. Em Wittgenstein, a relação com a arte é menos experiência do que experimentação e, sobretudo, produção (cf. BOUVERESSE, 1993, p. 77).

Como visto no tópico 2.4 da presente tese, em *A Transfiguração do lugar-comum* Danto discorre acerca da noção de *estilo*. Nos escritos que compõe o que ficou conhecido como *Cultura e valor*, Wittgenstein ostenta uma interpretação sobre o estilo na arte que não difere daquela apresentada por Danto. O filósofo austríaco entende que, apesar de um artista ser influenciado por outros e por sua época, a obra que cria manifesta sua personalidade, ou seja, expressa algo de si. Nas palavras do próprio Wittgenstein (2000, p. 61, grifo do autor), “[...] uma obra de arte superior tem algo a que se pode chamar ‘estilo’, algo também a que se pode chamar ‘maneirismo’. *Elas* têm menos estilos do que as primeiras palavras de uma criança”. Na visão de Wittgenstein (e na de Danto também), o critério de originalidade na arte é não querer ser o que não se é.

Na contramão da influência de Wittgenstein na filosofia da arte, Danto questiona – como já dito - a concepção de que *arte* é um conceito que pode ser ensinado mediante exemplo. Como ensinar alguém a reconhecer uma obra perceptivelmente indistinta de um objeto qualquer pelo exemplo? Para Danto, pode-se ensinar o conceito *arte* usando-se exemplo no caso de obras de arte esteticamente constituídas como uma pintura ou escultura; mas não se poderia usar o exemplo nos casos de indiscernibilidade. O ponto da crítica dantiana em relação à postura wittgensteiniana está no fato de Danto interpretar que, para Wittgenstein (e para seus seguidores), trata-se de reagir tão somente às propriedades diretamente exibidas nas obras de arte. Conforme Danto (2014b, p. 65), “[...] o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que um modo de estimulação sensorial [...]”. A alegação de Danto está

certa. Porém, sua interpretação da postura wittgensteiniana é questionável, sobretudo porque Wittgenstein defendia a tese de que a identificação da arte (ou o ensino mediante exemplo) está relacionada ao contexto conceitual e não meramente perceptivo. Não se trata, conseqüentemente, de reconhecer por indução propriedades manifestas. Para Fogiel (2016, p. 50), a questão em Wittgenstein está ligada a ideia de que “[...] o contexto é, antes de mais nada, conceitual”. Logo, pode-se dizer que a crítica de Danto à Wittgenstein não só não se justifica, como também sinaliza uma aproximação entre os dois.

Tal aproximação pode ser constatada ao se considera que, para Wittgenstein, esquemas conceituais são sempre sistemas de regras criados por seres humanos para que outros seres humanos possam aprendê-los, compreendê-los e usá-los. E dado que os “conteúdos conceituais estão sempre disponíveis para nós a qualquer tempo” (CUTER, 2010, p. 337), não há motivos para negar que se possa ensinar o conceito *arte* a partir de exemplos; e isso vale até mesmo para os casos das obras indiscerníveis de objetos comuns. O conteúdo perceptivo de um usuário da linguagem não se resume aos estímulos sensoriais; ele é também conceitual¹⁵⁰. Disso se segue que o usuário da linguagem é capaz de pedir explicação e compreendê-la; é capaz de aprender a dar explicação, de dar exemplos e justificá-los. Em síntese, é capaz de identificar o que é percebido: neste caso, de entender – via exemplo - o conceito *arte* quando aplicado à objetos banais transfigurados em obras. Testadura e o cego para aspectos podem ser levados a reconhecer algo como arte porque podem aprender um conteúdo conceitual. Isto é, podem desenvolver a habilidade na qual a experiência perceptiva seja conceitualmente informada. Na perspectiva de Wittgenstein, afirma Glock (1998, p. 53), quando se trata dos conteúdos conceituais (como no caso da arte), “[...] nós não estamos simplesmente enfocando propriedades do objeto percebido, mas sim dando-nos conta de certas relações internas entre este e outros objetos [...]”. No fim das contas, a filosofia da arte dantiana endossa a posição de Wittgenstein, de modo que o ensino do conceito *arte* através de exemplos não é refutado.

Diferenciar arte do que não é arte depende do que o olho é capaz de perceber no sentido puramente fisiológico do verbo “ver”. Em consonância com Wittgenstein, Danto compreende que os casos de indiscernibilidade na arte teriam inutilizado filosoficamente o olho. Mas, contra Wittgenstein, Danto (2003b, p. 98 – 99) alega que

¹⁵⁰ A noção de *aspecto* e o ver-como corroboram isso em Wittgenstein, por exemplo.

o esforço coletivo de Duchamp e Warhol, Oldenburg e Lichtenstein, Robert Morris e Donald Judd colocou em questão o método de ensinar o significado da arte ao assimilar objetos que evidentemente não eram obras de arte. A lição que juntos deram foi a de que objetos como concretamente uma pá, uma roda de bicicleta [...] poderiam converter-se no que realmente eram obras de arte, de modo que a arte não era uma mera questão da classe de objetos com que se trabalhava, ao menos não ao nível da simples percepção.

Antes de Danto, Wittgenstein e seus seguidores antiessencialistas já haviam dito que arte não formava uma classe de objetos identificável pela mera percepção. Tomando como foco os casos de indiscernibilidade na arte (onde se aplica a expressão “obra de arte” para objetos banais), mesmo não fazendo referência direta ao caso, Wittgenstein (1999, p. 14, grifo do autor) alega que “não podemos adivinhar como uma palavra funciona. Temos de *ver* seu emprego e aprender com isso”. O verbo “ver” em destaque na citação dá a entender que se pode apresentar razões para que uma pessoa veja algo de outra maneira e compreenda o significado da expressão “obra de arte” neste contexto. Exemplos funcionam no caso dos indiscerníveis tanto quanto funcionaram antes deles serem introduzidos no mundo da arte, pois são instrumentos essenciais de clarificação do significado da palavra (e do conceito) “arte” quando aplicado aos objetos comuns transfigurados em obras.

Há para Danto dois erros gerados pelo conceito *arte*, principalmente quando se trata dos casos de indiscernibilidade. São eles: 1º, interpretar alguma coisa (um objeto) como sendo arte quando não o é, ou não reconhecer no objeto a obra de arte; 2º, dar uma interpretação errada para o tipo certo de coisa. Com relação ao segundo erro, pode-se ilustrar o caso já citado anteriormente nesta tese: interpretar a beleza do objeto mictório como constituinte do significado da obra *A Fonte*. Já no primeiro, pode-se citar o caso de um visitante do museu de arte moderna de São Francisco que, em 2016, confundiu um par de óculos como sendo parte da exposição quando, na verdade, se tratava apenas de um objeto que se encontrava no chão do referido museu¹⁵¹. Ou ainda quando, em 2015 na cidade italiana de Bolzano, uma faxineira confundiu a obra *Onde vamos dançar esta noite?* (figura 16) - de autoria do duo *Goldschmied and Chiari* (artistas de Milão) que consistia em garravas de bebida vazias, bitucas de cigarro e confetes – com sujeira e a varreu para fora do espaço expositivo. A ilustração abaixo mostra a obra tal como se encontrava no espaço do museu antes de ser varrida, e também mostra como o espaço ficou após a limpeza.

¹⁵¹ O par de óculos havia sido deixado proposadamente por um adolescente para confundir o público.

FIGURA 16



A obra discute o hedonismo e a corrupção política vivida na Itália dos anos de 1980. Para a faxineira, tratava-se da sujeira de uma festa realizada na noite anterior; resquícios de um vernissage extravagante. Pode-se dizer que há menos cegueira para aspecto no primeiro caso (confundir um objeto banal como obra quando não o é) em comparação ao segundo, pois o sujeito em questão possui o conceito *arte* aplicado à objetos banais como parte de sua experiência e habilidade linguística. Como o par de óculos se encontrava num museu, imaginou que o objeto incorporasse algum significado. Já a faxineira, mesmo estando no interior de uma instituição ritualizada (tal como menciona Danto em citação acima), muito provavelmente não dominava esse uso do conceito. Porém, em ambos os casos a questão do exemplo desempenha papel considerável. No primeiro, o sujeito aprendeu que há casos nos quais uma obra de arte pode ser indiscernível de um objeto qualquer. Seu erro foi, possivelmente, não ter prestado devida atenção à lista das obras daquela exposição, ou mesmos ignorar o fato de o par de óculos não possuir título ou referência do autor, por exemplo. Mas como ensinar a faxineira que há algumas obras que se apropriam de objetos se não mediante alguma forma de exemplo? Mostrar-lhe as obras já citadas de Duchamp, de Rauschenberg e Oldenburg (explicar-lhe seus significados como obras) podem ajudá-la a dominar e ampliar seu uso do conceito *arte*.

Pode-se imaginar um experimento mental onde um indivíduo, diante de dois objetos idênticos dos quais apenas um é uma obra de arte, solicitado a apontar qual é a obra, aponta, por pura coincidência, acertadamente. Suponha-se que esse indivíduo não soubesse nada acerca dessa hipotética obra e que desconhecesse também os motivos pelos quais, coisas desse tipo, se tornam arte. Como justificar que esse sujeito domina (ou não) o conceito *arte* aplicado à indiscerníveis? Ou ainda, como atestar que ele identificou a obra? Imagine-se ainda outro indivíduo, mas que já vira essa obra hipotética numa galeria e que já lera algo sobre a mesma em revista especializada. Solicitado a indicar qual é a obra, erroneamente aponta o mero objeto. Quando se trata de obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais, qualquer um está sujeito a cometer o equívoco de apontar para o exemplar errado. Mesmo que não seja fácil distinguir entre pares de objetos dos quais apenas uma é arte através da percepção, há critérios para distinguir quem compreende ou não a obra. Obviamente, não se trata apenas da capacidade de apontar a obra, tal como, para Wittgenstein (1999, p. 40),

[...] um lance de xadrez não consiste somente no fato de que uma peça seja movida de tal ou qual modo no tabuleiro, e também não consiste nos pensamentos e sentimentos daquele que a move e que acompanha o lance; mas sim nas circunstâncias a que chamamos: “jogar uma partida de xadrez”, “resolver um problema de xadrez” e coisas do gênero.

De forma semelhante, reconhecer uma obra de arte indiscernível não é apenas uma questão de apontar, entre pares idênticos, correta ou incorretamente o objeto. O critério para se dizer que alguém identifica a obra está nas circunstâncias a que se pode chamar de reconhecer uma obra; interpretá-la; compreendê-la; etc. A pessoa precisará falar da obra de modo a convencer um terceiro sobre seu domínio do assunto. Há critérios públicos para isso. Acerca da faxineira que, infelizmente, varreu a obra para fora do espaço expositivo, é possível ensinar-lhe que há casos nos quais a palavra (ou conceito) “arte” pode ser aplicada para os mais corriqueiros objetos. Por conseguinte, “dão-se exemplos e quer-se que eles sejam compreendidos num certo sentido” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 54). Como é sabido, o significado de uma palavra é, na perspectiva wittgensteiniana, explicado por uma descrição que assinala como ela é usada com sentido num determinado contexto (ou num jogo de linguagem específico). Embora seja absolutamente normal confundir – nos casos de indiscernibilidade – a obra com o objeto, por se tratar daquilo que se pode chamar de conteúdo conceitual, vale dizer com Cutler (2010, p. 324) que “tudo aquilo que está em meu campo perceptivo eu posso identificar, descrever, explicar para uma outra pessoa, e essa outra pessoa será capaz de compreender minha descrição,

e olhar para aquilo que eu estou olhando do mesmo modo que eu olho”. Dito de outro modo: os casos de obras indiscerníveis podem ser ensinados mediante exemplo.

No âmbito da filosofia de Wittgenstein, saber o que é jogo, por exemplo, não significa ser capaz de saber o que jogo é em termos ontológicos. Conforme Wittgenstein (1999, p. 55), “não está expresso meu saber, meu conceito de jogo na explicação que eu pudesse dar?” O mesmo é válido para o conceito *arte*. Ensina-se mediante exemplos e, ao se fazer, não se ensina mais do que se sabe (cf. WITTGENSTEIN, 1999, p. 94). No caso de obras de arte indiscerníveis de suas contrapartes materiais, percorrer galerias que expõem esse tipo de linguagem artística, ler revistas dedicadas ao assunto e livros que tratam, principalmente, dos desdobramentos da arte do século XX e XXI é cercar-se de exemplos que servirão de arcabouço na aprendizagem e no ensino. Logo, saber - concebe Wittgenstein - possui uma gramática que se aproxima da gramática de ser capaz, de compreender e de dominar uma técnica. Portanto, há no quadro filosófico de Wittgenstein uma gramática que prepara o sujeito para a experiência com a arte. Tal gramática implica na concepção de que compreender o conceito *arte* não significa ser capaz de discriminar as supostas propriedades necessárias e suficientes. Saber o que a arte é significa dominar uma técnica. Ao se dominar uma técnica, “[...] a pessoa desenvolve um juízo cada vez mais apurado” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 20). À exceção de seu posicionamento essencialista, em paridade com o filósofo austríaco, Danto entende que ao se objetivar ver algo como arte, a pessoa deve dominar certa quantidade de teoria artística e história da arte. Nessa direção, no artigo *O Mundo da arte* Danto (2006b, p. 24) sustenta que

quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência com qualquer um de seus membros.

Não obstante, o que Danto e Wittgenstein têm a falar sobre arte ultrapassa a discussão essencialismo e antiessencialismo. Ambos dizem em comum que identificar, reconhecer e interpretar alguma coisa como arte exige a necessidade de se desenvolver as técnicas adequadas.

A posição filosófica de Wittgenstein em relação a experiência com a arte não é, como se vem insistindo nesta tese, pautada exclusivamente nas propriedades manifestas. Trata-se de experiências baseadas em conteúdos conceituais e propriedades relacionais. Para Wittgenstein (1999, p. 192), “[...] o que percebo na revelação do aspecto não é a propriedade do objeto, é uma relação interna entre ele e outros objetos”. Quando

menciona o verbo “ver”, Wittgenstein não está evocando um empirismo demasiado simplório. Não se trata, portanto, de uma experiência de pura percepção e reação aos estímulos sensoriais, mas, sim, de como o entorno da experiência ensina e possibilita ver X como Y; a ver um objeto banal como arte.

Assim, conforme a objeção de Mandelbaum acerca da noção de *semelhança de família* descrita no tópico 2.2 da presente tese, seria possível encontrar traços comuns - manifestos - observando-se um conjunto de retratos fotográficos¹⁵². Uma rápida análise poderia identificar características semelhantes visíveis nos retratos, a saber: a mesma cor da pele, olhos profundos, cabelos encaracolados, rostos arredondados, dentre outras. Alguém que contemplasse esses retratos seria levado a supor – sustentado pelas similaridades reconhecidas – que os retratados são membros de uma mesma família. Mas, defende Mandelbaum, sem qualquer informação adicional que seja capaz de comprovar o parentesco, os traços comuns observados não constituiriam, necessariamente, semelhanças de família. Então, saber se os mesmos revelam semelhança de família pressuporia algo não perceptível, ou seja, exigiria conhecimento do vínculo biológico. Na ausência desse vínculo e, a despeito das similitudes, somente em sentido metafórico (mas não literal) seria possível falar de semelhanças de família. Logo, o traço genético (entendido como propriedade comum) é a característica não visível que todos os membros familiares partilham entre si. Interpretada e considerada em seu sentido literal, como defende Mandelbaum, a noção de *semelhança de família* demandaria a existência de algo comum que se encontraria além das características diretamente exibidas.

Por outro lado, em que sentido pode-se pressupor o uso literal da expressão *semelhança de família* se os conceitos de *jogo*, *linguagem* e *arte* não são portadores de genes biológicos? Apenas em sentido metafórico. Além de tudo, Mandelbaum toma o significado da palavra “família” exclusivamente como referindo-se ao vínculo biológico no qual membros familiares estariam ligados unicamente por um ancestral comum. Mas a palavra em questão não denota apenas o vínculo biológico, haja vista que, por exemplo, se um casal adota uma criança, esta passa a fazer parte da família sem possuir o vínculo biológico. Nota-se então que a significação da palavra “família” não depende

¹⁵² Vale lembrar que, para Mandelbaum, a noção de *semelhança de família* fazia referência a propriedades manifestas. Porém, se a noção de *semelhança de família* pressupõe semelhanças aparentes entre os membros de uma família (como a cor dos olhos, do cabelo, o formato do rosto, etc.), segundo Ramme (2009, p. 205-206) “[...] se refletirmos melhor, vemos que não pode ser isso, pois a teoria do significado das *Investigações* é uma teoria que afirma que o significado de uma expressão é o uso e não um objeto”.

inteiramente do vínculo biológico; depende também de uma convenção. Ademais, ao tratar da noção de *semelhança de família*, Wittgenstein não fala apenas nas características manifestas dos jogos (como um jogo ser jogado com bola ou sobre um tabuleiro), mas menciona também o ganhar e perder; cita o uso recreativo dos jogos onde é possível perceber “[...] semelhanças surgirem e desaparecerem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52). Ou seja, chama atenção para propriedades relacionais.

Mediante as noções de *aspecto* e *ver-cómo*, pode-se dizer que a interpretação da noção de *semelhança de família* realizada por Mandelbaum é questionável na medida em que Wittgenstein não a considera em sentido literal. Tampouco Wittgenstein conclui – categoricamente – que a semelhança deva ser alguma propriedade manifesta. Mandelbaum não faz qualquer menção às noções de *aspecto* e *ver-cómo* em seu texto crítico sobre o antiessencialismo wittgensteiniano e, por isso, interpreta que a alegação de Wittgenstein “Não pense, veja!” – a qual o filósofo austríaco parece estar muito mais condenando a teorização essencialista onde ela não é viável – diz respeito a algum conjunto de propriedades manifestas. Ver uma semelhança entre um rosto e outro, por exemplo, é também uma questão de comparação que envolver fazer ver-cómo (isto é, estabelecer uma relação que vai além das informações perceptíveis), e não simplesmente apontar, de forma objetiva, uma característica diretamente exibida.

Similarmente ao exemplo da figura lebre-pato, ver uma obra como forma significante ou como expressão da emoção (teorias que Weitz questiona apenas em termos de essência geral da arte) não significa fazer referência a propriedades diretamente observáveis. Isso pode ser justificado uma vez que se considera a seguinte possibilidade: dois artistas apresentam, cada qual, sua pintura e que, por acaso, elas são visivelmente idênticas. No entanto, um a justifica tendo como base a teoria formalista enquanto o outro explica sua obra com referência na teoria emocionalista¹⁵³. Apesar de ser claramente possível ver uma obra como formalista e a outra como emocionalista, uma descrição

¹⁵³ A título de exemplificação, imagine-se essas duas obras com a seguinte aparência: um grande triângulo equilátero azul no centro de uma tela com fundo branco. O triângulo é trespassado por dois traços espessos e disformes na cor laranja. O formalista intitula sua obra como “*Elemento visual regular e elemento visual irregular*”. Como formalista, essa obra é tão somente uma composição na qual a simplicidade de dois elementos visuais (ou seja, o triângulo e os dois traços) é o motivo principal (incluindo no motivo uma poderosa relação entre cores complementares, bem como um diálogo entre forma geométrica e forma orgânica). Já o emocionalista, adepto de um certo expressionismo abstrato, nomeia sua pintura com o título “*O gestual sobrepondo-se a indiferença*”. Sua obra é um protesto contra a falta de subjetividade da escola formalista. Os dois traços laranjas disformes representam sua carga emocional sobre a frieza formalista representada pela forma triangular. Ver os dois objetos, o primeiro como sendo representante da teoria formalista e o outro como um exemplar da teoria emocionalista requer o domínio de uma técnica.

objetiva dessas duas pinturas apontaria as mesmas propriedades e qualidades (manifestas). Sendo assim, pode-se compreender que a argumentação dos antiessencialistas de orientação wittgensteiniana não aponta para a existência de propriedades observáveis as quais se poderia nomear como forma significativa ou expressão da emoção, mas, sim, para propriedades que podem ser vistas como forma significativa ou expressão da emoção. Logo, não se trata de uma propriedade a qual se poderia apontar como sendo formalista ou emocionalista tal como se pode apontar uma cor ou uma forma qualquer.

Revisada à luz da distinção wittgensteiniana entre ver e ver-como, a crítica de Mandelbaum (e, por extensão, a crítica de Danto) à Wittgenstein e aos antiessencialistas da arte parece não se justificar no todo. É fato que as reflexões de Ziff, Weitz e Kennick não citam diretamente e nem exploram a fundo a discussão sobre a gramática do verbo “ver” que Wittgenstein empreendeu. Todavia - e a despeito do projeto essencialista ter sido retomado e, sobretudo, fortalecido na década de 1960 – a crítica de Mandelbaum à noção de *semelhança de família* e ao antiessencialismo wittgensteiniano é consequência de uma interpretação significativamente equivocada. Pois apesar de ser possível apontar a existência de uma série de propriedades manifestas tanto no caso dos jogos (ou seja, jogos que são jogados com bola e jogos que se jogam com cartas), quanto no caso das obras de arte (isto é, obras que partilham as mesmas propriedades formais em termos de cor e forma), ainda assim a crítica empreitada por Mandelbaum à aplicação que Ziff, Weitz e Kennick fizeram da noção de *semelhança de família* no campo da filosofia da arte não se sustenta porque a alegação antiessencialista de que não existe uma propriedade comum à todas as obras é uma alegação que não tem como escopo indicar a existência de propriedades diretamente exibidas. O que o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana defende é que, dada a variedade de uso da expressão “obra de arte”, não há uma única teoria verdadeira capaz de orientar a experiência no sentido de fazer ver algo – exclusivamente - como X obra de arte, uma vez que ser ou não arte seria, na argumentação antiessencialista dos três citados, uma questão sempre em aberto.

Mesmo não acatando a posição wittgensteiniana de conceito aberto, ou, ainda, apesar de não se mostrar partidário da perspectiva antiessencialista por entender que a mesma não respondia satisfatoriamente ao problema da diferenciação entre arte e não-arte (principalmente quando, no mundo da arte, apareceram os casos de indiscernibilidade), Danto admite pelo menos uma conclusão que Ziff, Weitz e Kennick

partilham entre si; a saber: que o papel de uma teoria da arte não é estabelecer critérios valorativos. O uso laudatório do conceito *arte* é um dos mecanismos fomentadores do debate na arte. Contudo, as preferências de um teórico não podem figurar como justificativas para determinar o que a arte é ou deve ser. Assim, Danto concebe que a estética de Greenberg - como crítica de arte que alegava ser - não definia verdadeiramente o conceito *arte*. Além do mais, Greenberg não teria se adaptado às transformações da arte dos anos de 1960. Danto entendeu que as reflexões de Greenberg tinham pouco, ou mesmo nada, a contribuir na compreensão filosófica do cenário artístico contemporâneo. Em contrapartida, a postura antiessencialista wittgensteiniana não incorreu no equívoco de impor pressupostos normativos acerca do que a arte tinha que ser. A consequência imediata desta observação é que ela possibilita compreender que a filosofia da arte dantiana partilha com o antiessencialismo wittgensteiniano um caráter necessariamente pluralista. E por defender a tese segundo a qual ver alguma coisa como arte é algo que o olho (por si só) não pode capturar, Danto corrobora, mesmo que indiretamente, com a distinção realizada por Wittgenstein a respeito do ver e do ver-como. Ver - em sentido puramente fisiológico - a cor vermelha é diferente de reagir ao vermelho interpretando-o e vendo-o como cor agressiva. Nas palavras de Ramme (2008, p. 92), “essa distinção é paralela entre ver o objeto e ‘ver’ a obra de arte”, haja vista que ver o quadrado vermelho como mero objeto é diferente de ver o objeto quadrado vermelho como sendo a obra *Quadrado vermelho*. Por fim, pode-se dizer que, em Wittgenstein e em Danto, ver (no sentido fisiológico) é um estado; interpretar e ver-como é um agir.

3.4 – Arte como sonho acordado; discurso das razões e o argumento da linguagem privada: o caráter intersubjetivo da arte nas filosofias de Danto e Wittgenstein.

Em sua última obra escrita nomeada *O que é a arte*, Danto introduz uma curiosa analogia entre arte e sonho. Para o filósofo estadunidense, obras de arte seriam como sonhos acordados. Apesar de não desenvolver completamente a analogia em questão, pode-se dizer que ela tem por objetivo – dentre outros - enfatizar a universalidade da produção artística e o caráter intersubjetivo da arte. Na concepção de Danto, da mesma forma que sonhos fazem parte da vivência dos seres humanos, a arte está presente em todas as comunidades humanas. Mas, ao contrário dos sonhos que são experiências percebidas unicamente por quem os sonha (sendo apenas nesse sentido privados), obras

de arte, como sonhos acordados, são experiências compartilhadas. Não é que para Danto sonhos não sejam totalmente compartilhados. Sonhos são narrados e descritos. Danto também não associa o significado da palavra “sonho” como sendo a nomeação de um suposto objeto interno definido privadamente. Na interpretação de Oliveira & Pazetto (2020, p. 19),

[...] Danto associa a indiscernibilidade entre arte e objetos banais com a indiscernibilidade, já apontada por Descartes, entre sonho e percepção. Arte e sonho são representações feitas de qualidades sensoriais, têm significados e por vezes características ficcionais, no entanto, sonhos são privados, acessíveis apenas a quem sonha.

Compreendidas enquanto sonhos acordados, obras de arte dão corporeidade à significados que, por sua vez, são também intersubjetivamente compartilhados. Através da analogia da arte como sonho acordado, Danto amplia sua noção de *significado incorporado*. Conforme suas próprias palavras,

comecei a pensar recentemente sobre os sonhos acordados, os quais, em relação aos sonhos que temos durante o sono, têm a vantagem de poderem ser compartilhados. Por conseguinte, eles não são privados, o que ajuda a explicar por que todos na plateia riem ao mesmo tempo, ou gritam no mesmo momento (DANTO, 2020, p. 95).

Importa destacar de início que, ao associar arte com sonho acordado, Danto evita incorrer no solipsismo estético, o qual concebe o significado da obra de arte como sendo resultado da imagem mental e – supostamente - acessível tão somente ao artista¹⁵⁴. Sendo assim, a analogia dantiana de arte como sonho acordado apresenta conexão com uma famosa discussão de Wittgenstein designada como *argumento da linguagem privada*¹⁵⁵. Em geral, o solipsismo estético deriva do debate acerca de uma concepção de linguagem conhecida como *paradigma da privacidade linguística*. Este paradigma defende que as palavras não representam nada mais do que ideias na mente. Por conseguinte, o significado de uma determinada palavra seria a ideia que ela desperta na mente de um falante. O paralelo do paradigma da privacidade linguística na estética e na filosofia da

¹⁵⁴ O termo “solipsismo” é entendido como a concepção de que nada existe além do sujeito e de seu conteúdo mental. Glock (1998, p. 338) concebe que “embora essa ideia raramente tenha sido defendida de forma explícita, seduziu idealistas e fenomenalistas, que se comprometeram com ela de forma implícita”.

¹⁵⁵ Em síntese, o argumento da linguagem privada refere-se à abordagem realizada por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* (principalmente - e de forma mais sistematizada - entre os parágrafos 243 e 315 da mencionada obra) onde o pensador discute a relação entre a esfera mental e o comportamento. Não se trata de uma análise acerca de um código pessoal ou de uma linguagem utilizada como monólogo. Ou seja, não se trata de uma linguagem que não é compartilhada por questão empírica. Pelo contrário, trata-se de uma suposta linguagem que, em princípio, não poderia ser compartilhada, haja vista se referir a experiências que somente o falante poderia conhecer: suas vivências imediatas e internas. Wittgenstein rechaça a possibilidade de uma linguagem privada nesses termos.

arte foi a teoria da *expressão artística*. Nela, o sentimento motivador da criação artística é compreendido enquanto objeto privado; emoções internas e imagens mentais que, mediante atos de introspecção e nomeação, constituiriam o suposto significado privado de termos relacionados às emoções que são expressas em obras de arte.

O paradigma da privacidade linguística pressupõe que os termos usados para se referir às emoções obtêm seu sentido por fazer referência direta as experiências privadas. As palavras serviriam como signos externos para objetos internos previamente definidos. Igualmente, obras de arte seriam signos externos que expressam aquilo que artistas experimentam em suas mentes. Percebe-se nitidamente que a relevância central do suposto objeto interno é assumida no paradigma da privacidade linguística e na teoria da expressão artística. No primeiro caso, ele determina o significado das palavras; no segundo, designa o sentido das obras de arte. Como diz Hagber (1998, p. 36) a respeito desse ponto, “em suma, assim como o pensamento fica por trás da fala, presume-se que o pensar fica por trás da obra de arte [...]”. Tanto o paradigma da privacidade linguística quanto a teoria da expressão artística adotam uma tese solipsista; respectivamente: da linguagem e da arte.

No paradigma da privacidade linguística, quando um falante se comunica com alguém, suas palavras suscitam ideias na mente de seu interlocutor. Logo, ao conceber a arte como linguagem das emoções, a teoria da expressão artística postula que a obra deveria despertar (ou causar) no espectador algum sentimento. Para citar apenas dois exemplos, a teoria da expressão artística se encontra nas reflexões filosóficas de Ducasse e Robin George Collingwood (1889 – 1943). Legitimando a arte como linguagem das emoções, Ducasse compreende que a obra de arte manifesta intencionalmente um estado emocional vivenciado pelo artista. Resumida, a teoria de Ducasse conjectura que a obra de arte dispara na mente do apreciador uma imagem ou sentimento interior. Collingwood, por sua vez, entende que linguagem e arte são semelhantes em virtude de ambas servirem de expressão física para pensamentos, sentimentos e objetos internos preexistentes. Da mesma forma que cada palavra ou frase refere-se ao pensamento e sentimento que expressa, conforme supõe Collingwood, cada obra de arte remonta a um estado de

espírito. Ou seja, de acordo com Hagberg (1998, p. 124), “na teoria de Collingwood, a obra de arte é definida em termos de uma entidade mental interna privada ao artista”¹⁵⁶.

As posições de Ducasse e Collingwood dão a entender que a obra de arte é um objeto físico externo, enquanto seu significado é um objeto mental interno. Visto nestes termos, haveria um suposto problema no que diz respeito à expressão na arte. Este problema resume satisfatoriamente o solipsismo estético, a saber: 1º, emoções seriam objetos fenomenologicamente internos e estariam logicamente fora do alcance das outras mentes, isto é, não fariam parte do mundo físico publicamente compartilhado; 2º, obras de arte são objetos físicos localizados no mundo externo, ou seja, são objetos publicamente acessíveis. Logo, a expressão na arte seria a problemática junção de 1º e 2º. Todo filósofo que adotou alguma concepção de que a unidade essencial da arte é servir de veículo externo para estados emocionais internos assumiu o solipsismo estético que, por sua vez, deriva do paradigma da privacidade linguística¹⁵⁷.

O ponto central do paradigma da privacidade linguística por trás do solipsismo estético é que quando um artista alega sentir raiva no momento de sua composição artística e menciona, ainda, que incumbiu sua obra com este significado, o que a obra significa seria o objeto interno que apenas ele experimentou. Não obstante, pode-se dizer que haveria um “[...] impacto correspondente em qualquer concepção de criatividade na arte por meio do qual o artista, sozinho em seu mundo emocional exclusivamente privado, determina e fixa o conteúdo emotivo de sua obra de arte” (HAGBERG, 1998, p. 128). Nesse sentido, o conteúdo emotivo das obras de arte não poderia ser compreendido corretamente senão pelo próprio artista. Se o que a obra manifesta é uma emoção sentida pelo artista, e tendo sido essa emoção significada em sua mente, então um terceiro não poderia ter acesso ao sentido da obra. O resultado é que quando se trata de predicados emotivos, somente o criador da obra poderia saber com precisão seu significado, pois

¹⁵⁶ Em sua obra *The Principles of Art* (de 1938), Collingwood concebeu a arte como sendo um remédio para a corrupção da consciência. Para o mesmo, na arte os sentimentos são transformados em emoções. As emoções, por seu turno, permitem o sujeito desfrutar de sua autoconsciência. Apesar de não negar a materialidade da arte, Ridley (2001, p. 30) alega que “não é de espantar, portanto, que se diga que Collingwood considerava que obras de arte são entidades privadas e puramente imaginárias nas cabeças das pessoas”. Aquilo que dá a entender que a filosofia da arte de Collingwood goze de uma espécie de existência mental é o fato dele chegar à filosofia da arte convencido de que tudo desfruta de uma existência puramente mental (cf. RIDLEY, 2001, p. 32). Nesse sentido, ele é um autor idealista, pois partilha a tese de que o mundo é constituído pelos pensamentos que são formulados acerca dele.

¹⁵⁷ Além de Ducasse e Collingwood, segundo Hagberg (1998, p. 120) Eugene Veron (1825 – 1889), Bernard Bosanquet (1848 – 1923) e Louis Arnaud Reid (1895 – 1986) foram outros filósofos adeptos dessa perspectiva filosófica sobre a arte.

somente ele possuiria o objeto interno. É como dizer que, ao retratar os horrores dos bombardeios que atingiram a cidade espanhola Guernica, a pintura *Guernica* (figura 17) - realizada por Picasso em 1937 - expressa a raiva sentida pelo artista espanhol ao produzi-la. Sentindo então a sua raiva, e sendo esse sentimento seu estado mental, somente Picasso poderia saber com exatidão o que a obra significa.

FIGURA 17



Contudo, o paradigma da privacidade linguística - e por extensão o solipsismo estético - são combatidos por Wittgenstein. Sua discussão a respeito da linguagem privada pretende mostrar a impossibilidade de uma concepção do significado linguístico (sobretudo do significado dos termos psicológicos) como sendo determinado pelas experiências mentais acessíveis apenas ao indivíduo. Wittgenstein não nega que é o sujeito que sente a dor (assim como Danto não nega que é a pessoa que sonha e têm a percepção de seus sonhos). Nega tão somente que a palavra “dor”, por exemplo, obtém significado mediante ato ostensivo privado¹⁵⁸. Na perspectiva de Wittgenstein, palavras que designam sensações não são definidas apontando-se para o que, introspectivamente, o sujeito vivencia. Como diz o próprio Wittgenstein (1999, p. 107), “[...] quando se constrói a gramática da expressão da sensação segundo o modelo de ‘objeto e designação’, então o objeto cai fora de consideração, como irrelevante”. Para que a

¹⁵⁸ Além do mais, Wittgenstein nega também que faça sentido dizer que o indivíduo sabe que tem dor (“Sei que tenho dores!”); o indivíduo simplesmente a tem. Segundo Glock (1998, p. 234), “[...] o argumento da linguagem privada enfraquece a ideia de que experiências privadas fornecem-nos os fundamentos da linguagem e do conhecimento”.

palavra “dor” nomeie uma sensação, é preciso que ela tenha um uso comum determinado por regras.

Wittgenstein defende que uma suposta linguagem privada seria não meramente inadequada para a comunicação, mas, principalmente, seria ininteligível para o próprio linguista privado. Imagine-se um indivíduo alegando nomear uma determinada sensação sentida por ele com o signo “S”. Este sustenta que é capaz de dar significado à “S” independentemente de uma linguagem pública valendo-se de uma definição ostensiva privada. Ele diz batizar a sensação concentrando sua atenção nela e afirmando para si mesmo: “S”. Em seguida, anota em seu diário o signo “S” toda vez que vivencia a sensação. Wittgenstein rejeita que esse uso de “S” seja dotado de significação. Isso porque

quando se diz: “Ele deu um nome à sensação”, esquece-se o fato de que já deve haver muita coisa preparada na linguagem, para que o simples denominar tenha significação. E quando dizemos que alguém dá um nome à dor, o preparado é aqui a gramática da palavra “dor”; ela indica o posto em que a nova palavra é colocada (WITTGENSTEIN, 1999, p. 101).

De que modo o indivíduo poderia apontar interiormente o referente e gravar - em si mesmo - a ligação do signo com a sensação? Conforme Wittgenstein (1999, p. 101, grifo do autor),

“Gravo-a em mim mesmo” pode significar apenas: este processo faz com que no futuro me recorde *corretamente* da ligação. Mas, em nosso caso, não tenho nenhum critério para a correção. E isto significa apenas que aqui não se pode falar de correto”.

Como as palavras se referem às sensações? São definidas ostensivamente? Como seria possível estabelecer privadamente o nome (a palavra) e o denominado (a sensação)? Dor, por exemplo: na concepção de Wittgenstein, a palavra “dor” é ligada a expressão natural de gritar, de chorar, de se contorcer, etc. Uma criança aprende com os adultos essa palavra e, com isso, desenvolve um novo comportamento perante a sensação. Ou seja, ela aprende a denominar sua sensação e usar a palavra nas ocasiões em que sente dor. Se os seres humanos não manifestassem suas dores, isto é, se não gemessem e se não se contorcessem diante da dor, a expressão “dor de ouvido” não teria utilidade e, tampouco, poderia ser ensinada. Se a palavra “dor” for considerada como nomeando um objeto privado, o problema da identificação ou da identificação errada de seu referente (a sensação de dor) emerge, dado que a sensação seria um objeto. Todavia, o problema não pode ser resolvido, haja vista que a sensação deve ser privada. Não haveria critérios para entidades mentais internas e, sendo assim, nem mesmo o linguista privado saberia como

rastrear tais entidades. Wittgenstein, por outro lado, não nega a existência das sensações; recusa apenas aceitar que elas sejam compreendidas enquanto entidades privadas (objetos internos). A título de inteligibilidade, vale enfatizar com Wittgenstein (1999, p. 148) que “todo ‘processo interior’ necessita de critérios exteriores”.

A palavra “dor” dá nome a uma sensação. Porém, não o faz no mesmo sentido em que a palavra “tapete” nomeia um objeto. É possível apontar para o objeto e dizer que tapete é seu nome; mas não é possível apontar para a sensação e dizer que dor é seu nome. Quando se diz que “dor” é o nome de uma sensação, isso significa que há manifestações comportamentais características as quais fornecem critérios para se aferir enunciados do tipo: “Ele sente dor de ouvido!”, ou, “Tenho dor de ouvido!”. Dizer que se está com dor de ouvido não é relatar a existência de um objeto interno, mas, sim, expressar a dor. Disso se segue que, numa linguagem intersubjetivamente compartilhada, o problema dos critérios de identidade não emerge, pois inexistente algo como identificar correta ou incorretamente aquilo que se sente.

Wittgenstein alega que é totalmente possível um sujeito inventar um jogo que não será jogado por ninguém. Mas não porque este possui uma linguagem radicalmente privada. Pode-se criar um jogo X apenas porque aquele que o faz já possui linguagem com regras e critérios de correção públicos. Logo, o jogo X pode ser compreendido. Ao se considerar o tema da regra, esta não pode ter sido seguida uma única vez. Seguir uma regra é uma práxis; enquanto acreditar seguir a regra não é segui-la. Do ponto de vista de Wittgenstein, não se pode seguir uma regra privadamente porque acreditar seguir a regra seria idêntico a segui-la. Conforme Wittgenstein (1999, p. 92), “seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez são hábitos (costumes, instituições)”. No caso da arte, vale enfatizar que o artista já é falante de uma língua, ou seja, já pensa em termos de uma linguagem pública. É o artista que cria sua obra. Todavia, disso não se conclui que ele possui acesso privilegiado ao conteúdo daquilo que criou. Do mesmo modo, como entende Danto, no intuito de transfigurar um objeto banal em arte, é o artista que declara que X é uma obra. Essa declaração está submetida às condições intersubjetivas que compõem o discurso das razões do mundo da arte¹⁵⁹.

Portanto, é somente na perspectiva do solipsismo estético decorrente da teoria da expressão artística que se concebe a tese de que o artista está numa posição

¹⁵⁹ O discurso das razões será tematizado mais adiante no tópico.

epistemologicamente privilegiada para compreender o significado de sua obra. Mesmo que a obra possua como tema algum sentimento (melancolia, para mencionar um caso), o artista não possui acesso especial ao sentido dos termos psicológicos. Isso é o que constata Wittgenstein em sua análise do argumento da linguagem privada. Deste modo, o artista não é o único que pode compreender – com precisão - o conteúdo de sua obra. Inclusive, em muitas ocasiões o artista pode não estar em condições satisfatórias para falar dela. Por exemplo, tomando como referência alguma linguagem artística, a obra pode apresentar problemas não identificados pelo próprio autor. Isto é, a obra pode não ser tão original quanto ele inicialmente acreditou. Ou então, o artista pode ser excessivamente modesto ao imaginar que aquilo que criou é obra menor quando ela se mostra excelente de uma forma não notada por ele. Nas palavras de Hagberg (1998, p. 111 – 112), “críticos podem expandir a apreciação de sua obra [...]”.

A noção de *significado incorporado* que Danto desenvolveu associa o sentido da obra ao objeto transfigurado em arte e não ao suposto objeto privado por trás da mente do artista. Interpretar uma obra de arte não requer saber qual teria sido, por exemplo, a imagem (ou visão) exata que o artista teve em mente (intenção como imagem mental), posto que não há imagem mental por trás da obra. Danto pressupõe mesmo que a intenção do artista direciona o sentido da obra. Mas, em sua filosofia da arte, essa intenção é condicionada pelo ambiente (intersubjetivo) histórico e teórico do mundo da arte. Questionar os limites do que é ou não arte, bem como qual seria a aparência que uma obra poderia ter não significa fazer menção àquilo que somente o artista poderia reconhecer ou saber; significa contestar padrões e critérios públicos do que se entende por arte. Sendo assim, a intenção de Warhol em criticar certo elitismo estético não é em si uma imagem mental privada de uma caixa de produto comercial¹⁶⁰. Na maioria das vezes, artistas querem solucionar problemas específicos de sua linguagem artística. Isso não tem relação com objeto interno ou imagem mental. Para Hagberg (1998, p. 85), “[...] na verdade, a própria ideia de resolver as coisas na arte é incompatível com imagem intencionalista”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Numa despsicologização da criação artística e do significado da obra de arte, pode-se dizer que foi notável o fato de Warhol ter articulado brilhantemente as relações entre história e teoria na medida em que o conjunto de sua produção não só canalizou a cultura popular americana, mas, sobretudo, colocou em xeque aspectos que se supunham essenciais na identidade da arte. Assim, elementos estéticos e preferências estilísticas foram rejeitadas como parte essencial da arte.

¹⁶¹ Além do mais, o fato dos artistas muitas vezes aprenderem novas técnicas e desenvolverem novas poéticas durante o processo de criação reforça a desconfiança de que na intenção já está dado todo o sentido da obra.

O significado que se encontra incorporado numa obra de arte é objetivamente inteligível para qualquer pessoa disposta a compreender qual é seu sentido. Logo, compreender o significado incorporado na obra não é reconhecer qual foi exatamente a intenção do autor ou qual objeto interno a obra supostamente se refere. Se para Danto a intenção do artista orienta o sentido da obra, a intenção não é tomada como objeto privado e nem pode ser considerada como o sentido da obra. A analogia dantiana de arte como sonho acordado reafirma o caráter público do significado das obras de arte, pois concebe que o significado está intersubjetivamente acessível. É fato que para a obra existir o artista precisa querer e, sobretudo, realizá-la, isto é, necessita ter a intenção de criá-la. Porém, Danto não endossa a tese de que a obra já existe como imagem mental cuja intenção é causa de sua realização. Na concepção de Danto, a obra de arte não é uma duplicação física do suposto objeto interno. Em virtude disso, há motivos para defender que, paralelamente, Danto adota uma perspectiva wittgensteiniana levantada por Hagberg (1998, p.79) segundo a qual

[...] uma coisa é dizer que *O teto da Capela Sistina* foi pintado de acordo com um programa teológico, e outra bem diferente é sugerir que uma concepção totalmente articulada na mente de Michelangelo foi a precursora mental da obra.

Considerando a hipótese de o sentimento de raiva fazer parte do significado da obra *Guernica*, pode-se dizer que, enquanto significado da obra, este sentimento é - desde sempre - totalmente compreensível para o público e não apenas para Picasso. Pois como argumentou Wittgenstein, “raiva” não é uma palavra que obtém significado através da designação direta ao que somente o artista pôde sentir. É bastante provável que Picasso tenha sentido raiva, ódio ou até mesmo uma profunda desilusão frente à barbárie exercida sobre a cidade espanhola. Diante de tamanha violência, é isso o que se espera de qualquer pessoa razoável. “Podemos imaginar que Picasso permaneceu cheio de raiva através de todos os esboços preliminares [...]” (HAGBERG, 1998, p. 122) da referida obra. Todavia, Picasso pôde ter experimentado uma série de emoções na execução de *Guernica*: pôde ter sentido dúvida quanto ao formato e traçado de uma figura; certeza quanto ao uso de uma tonalidade; satisfação no progresso geral do trabalho; etc. O significado de *Guernica* não é o que Picasso sentiu antes, durante ou depois de criar a obra. *Guernica* encarna um significado. E se para Danto a tarefa da crítica de arte é investigar qual é o significado da obra e como ela o incorpora, a conexão com a filosofia wittgensteiniana se dá na concepção de que o artista não tem privilégio interpretativo acerca do que a obra é porque

só ele possui acesso aos seus estados mentais. Assim sendo, uma vez que para Danto não se sabe menos sobre o significado de uma obra porque não se tem acesso ao conteúdo mental do artista, conclui-se que o filósofo estadunidense não adota o solipsismo estético e partilha da crítica que se deduz de Wittgenstein à teoria da expressão artística nos termos em que a assume, por exemplo, os já referidos Ducasse e Collingwood.

Se por um lado o artista pode experimentar uma série de sentimentos durante o período de criação de sua obra, por outro, obras de arte podem despertar as mais diversas emoções em quem as aprecia e se arrisca a interpretá-las. Como dito acima, para Danto o artista intencionalmente estabelece o sentido de sua obra. Se por acaso uma determinada obra de arte suscita num espectador a interpretação X, é preciso investigar se essa interpretação está em conformidade com o significado que a obra incorpora. Caso a interpretação X não contemple o significado que a obra incorpora, a interpretação X até pode ser associada à obra; mas, por assim dizer, não a descreve. Segundo Hagberg (1998, p. 87), “mais uma vez [...] as respostas não se baseiam em comparações envolvendo imagens mentais preexistentes [...]”. E além de mencionar que há interpretações de superfície e interpretações profundas, Danto cita também que, de acordo com Roland Barthes (1915 – 1980), há interpretações leitoras e escritoras. Ao defender que existem interpretações verdadeiras e falsas de obras de arte, Danto (2003b, p. 53) assume a interpretação leitora porque a “[...] escritora pertence a uma classe lógica próxima ao discurso não-cognitivo [...]”. Segundo Danto, a interpretação escritora concebe que o que uma obra de arte significa é o que significa para o espectador, independentemente se a interpretação dada é verdadeira ou falsa. Obras de arte não podem significar necessariamente aquilo que um indivíduo sente. Se a peça teatral shakespeareana *Rei Lear* faz um sujeito pensar na história de sua família, isso carece de valor explicativo sobre o que a peça significa (cf. DANTO, 2003b, p. 53 – 54). Para o filósofo estadunidense, as interpretações são falsas quando são falsas as suas explicações. Interpretar uma obra de arte é comprometer-se com uma explicação histórica da obra, ou seja, é reconhecer as condições que permearam sua produção. Logo, ao tomar partido da interpretação leitora, Danto assume que a interpretação das obras de arte não é subjetiva; assim como para Wittgenstein o que a obra de arte significa não é o que um sujeito sente ou imagina.

Nas já citadas aulas sobre estética ministradas por Wittgenstein em Cambridge, o filósofo discorre sobre a tendência em falar a respeito dos efeitos que as obras de arte

exercem nas pessoas¹⁶². Wittgenstein nega categoricamente que a estética seja uma ciência capaz de dizer o que é o belo. Rejeita também que a mesma se configure como um ramo da psicologia. Problemas estéticos, ou, mais precisamente, questões voltadas para a apreciação das obras de arte não são experimentos psicológicos. Segundo afirma Wittgenstein (1966, p. 41), “não parece haver nenhuma ligação entre o que fazem os psicólogos e qualquer juízo acerca de uma obra de arte”. O filósofo austríaco argumenta que as explicações estéticas não são explicações causais. Se fosse causal que uma sequência de notas musicais produzisse um tipo específico de reação, poder-se-ia calcular quais sequências agradariam mais ou menos um grupo de indivíduos. Contudo, Wittgenstein se questiona se esse seria o tipo de explicação satisfatória para as impressões estéticas. Em suas palavras, “o tipo de explicação que se procura quando se está intrigado por uma impressão estética não é uma explicação causal, uma explicação corroborada por experiência ou por estatística acerca de como as pessoas reagem” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 43). Há diversas reações estéticas. Dentre elas, Wittgenstein menciona: descontentamento, mal-estar, desgosto, deleite, etc. Ao contrário do mal-estar estomacal que possui uma causa (a ingestão de um alimento estragado, por exemplo), o mal-estar estético possui uma razão dirigida. Segundo Wittgenstein (1966, p. 34), “há um ‘Por quê?’ para o mal-estar estético, não uma causa”. Logo, o mal-estar estético – ou o descontentamento – se manifesta como crítica que se ampara em certos padrões de juízos. Além do mais, geralmente ele vem acompanhado de um pedido de mudança e pode, inclusive, ser anulado.

Indica-se uma razão possível para o agrado ou desgosto em relação a uma obra de arte, mas não uma causa. Bouveresse (1993, p. 49, grifo do autor) afirma que

as razões estéticas como o descontentamento, a moléstia, etc., são o que Wittgenstein chama de reações ‘orientadas’; tem um *objeto*, e, quando dizemos que conhecemos as causas, queremos dizer na realidade que conhecemos o objeto.

No âmbito da arte, o descontentamento é motivado pelo reconhecimento de que algo está errado de acordo com certos padrões. É de amplo conhecimento que Wittgenstein era contra a utilização do método científico no âmbito daquilo que não se explicaria a partir da relação causa e efeito. O filósofo austríaco manifestou enorme

¹⁶² Wittgenstein fala em termos de enigmas estéticos, ou seja, enigmas referentes aos efeitos que as obras de arte exerceriam nas pessoas. Para Wittgenstein, não se trata de como esses efeitos são causados.

repulsa com relação à explicação do tipo causal fora da ciência. Através de seu anticientificismo, buscou remover todo tipo de traço científico na compreensão dos aspectos ligados aos valores. Litwack (2009, p. 79) entende que “isso envolve uma completa rejeição de todas as explicações causais como irrelevantes para o significado e uso da linguagem [...]”. O foco da crítica de Wittgenstein está na tese de que a avaliação e o julgamento de obras de arte devem ser entendidos corretamente mediante uma teoria científica de como formas particulares são percebidas pelo cérebro humano. É como se fosse possível obter uma compreensão profunda e definitiva da arte a partir da análise do que ocorre no cérebro humano em contato com obras. No entanto, “embora não seja claro que pesquisadores científicos individuais ele tem em mente [...], ele está claramente pensando na psicologia experimental do final do século XX” (LITWACK, 2009, p. 79).

Importa mencionar aqui a discussão de Wittgenstein acerca das razões porque, ao rever a noção de *mundo da arte* na obra intitulada *Além da Brillo Box: as artes visuais desde a perspectiva pós-histórica*¹⁶³, Danto adiciona em sua filosofia o que chamou de *discurso das razões*. Semelhantemente à Wittgenstein, Danto defende que a relação com a arte (ou mesmo o que a arte é) não pode ser explicada mediante leis causais. Para que algo seja arte, este algo deve participar dos discursos das razões. Nesse sentido, há todo um sistema de comunicação que configura o mundo da arte. O objeto transfigurado em arte é partícipe do discurso das razões. Na perspectiva dantiana, a arte é explicada por meio das razões. Segundo Danto (2003b, p. 26), “a forma em que essas razões se institucionalizaram define os diferentes mundos artísticos que se desenvolveram nas diferentes culturas”. Para ver algo como arte – discorre Danto - é necessário participar da atmosfera conceitual propiciada pelo discurso das razões que compõem o mundo da arte. Um membro do mundo da arte é um sujeito que, por exemplo, para ver um objeto banal como arte, compreende as justificativas dadas às atenuações dos aspectos manifestos (ou estéticos formais) das obras. Nesse sentido, ao abordar a obra de Warhol Danto (2003b, p. 51) diz que

o que a *Brillo Box* tinha de especial era que procedia de uma espécie de submundo da imaginação popular tão distante em aparência das preocupações estéticas dos oficialmente interessados por arte que produziu uma grande surpresa vê-la em uma galeria de arte, enquanto ao mesmo tempo estava claro que na concepção dominante da arte não havia nada para bani-la.

¹⁶³ Sobretudo no artigo *O mundo da arte revisitado: comédias e similitudes* (originalmente publicado em 1992).

A ideia de que algo idêntico a uma simples caixa poderia ser elevado ao *status* de arte foi de Warhol. Mas já havia um clima bastante favorável compartilhado por muitos membros do mundo da arte que tornou possível justificar tal feito. Danto (2003, p. 51) então alega que “[...] o que confere o *status* de arte ao que de outro modo seriam meras coisas é o discurso das razões e que o discurso das razões é o mundo da arte institucionalmente construído”. Percebe-se que Danto não nega o caráter institucional da arte; recusa apenas consentir que somente a instituição seja capaz de explicar porque algo é ou não arte. Ao rever sua noção de *mundo da arte*, Danto também buscou criticar a teoria institucional de Dickie, acusando-a de ser elitista. Em seu exame da teoria de Dickie, Danto assume que o mundo da arte não pode ser tomado tão somente como sendo constituído por um grupo de *expert* decidindo, frente a um objeto candidato à apreciação, se algo pode ser enquadrado como arte. O discurso das razões é um dos argumentos que Danto utiliza contra Dickie. Deve haver alguma distinção entre crer que algo seja uma obra de arte e algo ser uma obra de arte. Não se trata de justificar o fato de um especialista dizer, sentir ou acreditar que algo possa ser classificado como arte; não se trata do diretor de uma galeria usar de seu posto hierárquico para simplesmente proclamar se o objeto é ou não uma obra. Na visão de Danto (2003b, p. 51), “[...] algo que é uma obra de arte depende de uma série de razões, e nada é na realidade uma obra de arte fora do sistema de razões que conferem esse *status* [...]”.

Danto frisa o caráter cognitivista de sua teoria da arte ao negar que o mero decreto sirva de justificativa suficiente para algo ser uma obra. A simples declaração de um agente do mundo da arte não se configura como razão constitutiva para que um objeto seja arte. A instituição social do mundo da arte tal como Dickie a entende é, para Danto, vaga demais. Próxima da teoria não-cognitiva da linguagem moral, o decreto de um representante do mundo da arte de Dickie teria por base tão somente a expressão de suas emoções. Nas palavras de Danto (2003b, p. 49), “em certo sentido, a teoria de Dickie implica uma espécie de elite legitimadora e é uma parente distante da teoria não-cognitiva da linguagem moral”. Tudo o que a linguagem moral é capaz de fazer, postula os defensores do positivismo lógico mencionados por Danto, é prestar-se como válvula de escape para os sentimentos. Disso se segue que afirmar “Isso é arte!” teria o mesmo *status* lógico de “Isso é bom!”. Por conseguinte, para Danto a teoria não-cognitiva da linguagem moral psicologiza a questão assim como Dickie - mesmo tendo destacado o aspecto sociológico da arte - psicologizou a noção de *mundo da arte*. Numa postura

despsicologizadora, Danto presume que os membros do mundo da arte estão intersubjetivamente ligados pelos discursos das razões.

Do ponto de vista dantiano, o mundo da arte não pode ser unicamente um grupo de pessoas porque essas podem divergir entre si e não agir de forma unânime quanto ao que é arte. Além do mais, o dissenso faz parte do mundo da arte. Segundo Danto (1993, p. 204),

[...] falei de um discurso das razões em que vários indivíduos participam, e então continuei a sugerir que a capacidade de ver algo como arte pressupõe aumentar a fluência no discurso das razões através das quais a obra é aceita na comunidade de obras de arte – “no mundo da arte” -. E isso realmente é uma espécie de herança institucional, na medida em que os participantes no discurso são membros do mundo da arte no sentido sociológico do termo [...].

Para que algo seja arte é preciso que ele faça parte do discurso das razões. As razões para algo ser arte são históricas. Disso se segue que o mundo da arte é historicamente ordenado onde as obras são emancipadas por teorias também historicamente emancipadas. Artistas, público, críticos e historiadores, por exemplo, compartilham do discurso das razões em evolução. Vale lembrar ainda que Danto assume a tese do historiador da arte Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) de que nem tudo é possível em qualquer momento¹⁶⁴. O mundo da arte precisa estar preparado para que certos objetos sejam elevados à categoria da arte. Pois se a hidráulica francesa do século XIV estivesse evoluída ao ponto de os mictórios serem objetos facilmente encontrados nos banheiros públicos parisiense, uma obra como *A Fonte* de Duchamp não teria sido possível porque o discurso das razões não se encontrava preparado para aceitá-la.

Se por um lado Danto fala em termos do discurso das razões como sendo a justificativa para uma coisa ser classificada no conceito *arte*, na perspectiva de Wittgenstein as regras gramaticais servem de referência para se justificar o emprego das palavras. Do ponto de vista do filósofo austríaco, as regras gramaticais constituem as razões pelas quais as palavras são usadas do modo como são usadas. As razões tem uma finalidade, e revelam o modo comum do agir humano. Conforme Wittgenstein (1999, p. 98), “para uma compreensão por meio da linguagem, é preciso não apenas um acordo sobre as definições, mas (por estranho que pareça) um acordo sobre os juízos”. Ou seja, já se encontra uma concepção muito próxima à noção dantiana relativa ao *discurso das*

¹⁶⁴ Para mais detalhes ver: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. 1ª ed. Trad. João Azenha Jr: Martins Fontes, São Paulo, 1984.

razões na filosofia de Wittgenstein. É na linguagem que os seres humanos se entendem. À diferença de Wittgenstein que se debruçou – principalmente – sobre uma investigação acerca da linguagem, Danto se ocupou das especificidades da arte e como o discurso das razões foi, por assim dizer, se transformando ao longo da história¹⁶⁵. Todavia, entre Danto e Wittgenstein há a concordância de que

a natureza específica das obras de arte (sua diferença com relação aos objetos comuns) não pode ser explicada por meio do estudo da cadeia causal de nossas representações da obra de arte ou do objeto: explicar de que maneira nós percebemos uma obra de arte não permite compreender por que *ela* é uma obra de arte (THÉRIAULT, 2016, p. 169, grifo do autor).

O discurso das razões permite explicar e, sobretudo, justificar os motivos pelos quais algo é arte. Não é difícil compreender que a referida noção não entra em contradição com as reflexões realizadas por Wittgenstein em suas aulas sobre estética no que concerne à diferenciação entre causas e razões. A pretensão essencialista de Danto o afasta de Wittgenstein; como se tem repetido algumas vezes nesta tese. Contudo, ao revisitar sua noção de *mundo da arte*, e ao trazer à tona o discurso das razões, Danto adota uma posição não muito diferente da wittgensteiniana, principalmente quando se considera que para Wittgenstein o que algo é, é dito no interior da gramática. Mas ao contrário de Wittgenstein, Danto (2003b, p. 113) afirma que a estrutura filosófica das obras de arte é a mesma em qualquer cultura.

Um caso fictício pensado por Danto em seu artigo intitulado *Arte e artefato na África*¹⁶⁶ exemplifica o que o filósofo entende por discurso das razões. O caso fictício em questão também enfatiza o aspecto intersubjetivo do significado na arte e, além de tudo, reforça uma influência direta de Wittgenstein em Danto. No referido artigo, Danto imagina duas tribos africanas que vivem distantes uma da outra. Danto as chama de *Tribo Cesto* e *Tribo Panela*. Ambas seriam conhecidas por seus cestos e por suas panelas (na devida ordem). Os cestos são extremamente desenhados e decorados. As panelas, por sua vez, são decoradas; mas não elegantemente quanto os cestos. Não por acaso, como tantas vezes acontece na filosofia dantiana, os cestos e as panelas das duas tribos são aparentemente idênticos. É claro que Danto não iria abrir mão de seu método dos indiscerníveis para esclarecer como o discurso das razões possibilita explicar porque,

¹⁶⁵ Vale sublinhar que Danto considera que a estética desempenhou papel fundamental na evolução do discurso das razões. Isso se justifica porque, na história da arte ocidental, a evolução do discurso das razões em que as obras surgiram foi capital para sua identidade como arte (cf. DANTO, 2003b, p. 57).

¹⁶⁶ Tal artigo se encontra na obra *Além da Brillo Box: as artes visuais desde a perspectiva pós-histórica*.

numa tribo, o cesto é apenas um artefato e a panela é uma obra de arte, enquanto na outra ocorre exatamente o contrário. Assim sendo, os cestos da *Tribo Cesto* são visualmente semelhantes aos cestos da *Tribo Panela*; e as panelas da *Tribo Panela* são igualmente idênticas às panelas da *Tribo Cesto*. Danto justifica a indiscernibilidade entre os cestos e as panelas devido a uma suposta origem comum destas duas tribos.

Na *Tribo Cesto*, panelas são apenas artefatos comuns, isto é, meros objetos de uso diário, ao passo em que os cestos possuem significados especiais. Já na *Tribo Panela* acontece o oposto: os cestos é que não passam de simples artefatos utilitários, enquanto as panelas incorporam significados superiores. Danto recorda que, no geral, o vocabulário de muitas tribos não registra lexicamente a distinção entre artefato e arte. Não obstante, isso não quer dizer que elas sejam incapazes de fazer a distinção, muito menos que não a façam em suas comunidades linguísticas. Por conseguinte, embora não disponham do termo ou conceito *arte*, pode-se conceber que a *Tribo Cesto* e a *Tribo Panela* recorrem a certas crenças e atitudes intersubjetivamente compartilhadas entre os membros de cada uma das tribos para justificar que, na primeira tribo, um cesto é visto como obra de arte, e que, na segunda, é a panela que é vista como tal. As crenças e atitudes formam parte do esquema conceitual que caracteriza o discurso das razões dessas duas tribos. Numa perspectiva wittgensteiniana, pode-se dizer com Cuter (2010, p. 331) que “é apenas num contexto impregnado de linguagem que podemos agir com base em tais e tais razões [...]”.

Um mero artefato tem seu significado basicamente no uso. Encontra-se inserido num sistema e nele desempenha uma função objetiva. Nesse sentido, artefatos são definidos conforme sua utilidade. Obras de arte desempenham papéis diferentes. Na concepção de Danto (2003b, p.113), “as obras de arte têm um poder que os artefatos dificilmente teriam devido ao conteúdo espiritual que dão corpo”. Um artefato dá forma a sua função e uso; já a forma de uma obra de arte dá a ela o seu conteúdo.

Partindo dessa diferenciação, a *Tribo Cesto* mantém uma relação singular com seus cestos. Para seus membros, os cestos são objetos de grande valor e significado; são dotados de poder e, na crença coletiva da tribo, estão ligados à sua origem. Danto menciona que os sábios dessa tribo dizem que o mundo mesmo é como um cesto. O deus dessa tribo é visto como um cesteiro que, ao misturar terra, água, fogo e ar criou tudo o que existe. Os cesteiros (ou artistas) da *Tribo Cesto* imitam o deus cesteiro. Se existisse uma filosofia da arte nessa tribo, ela definiria a arte em termos de imitação. Nota-se que

o objeto cesto encarna um significado (possui conteúdo e é sobre algo) e não se resume apenas a um uso qualquer. O significado que ao cesto é atribuído, tanto quanto a maneira pela qual os membros da *Tribo Cesto* se relacionam com este objeto em particular, constitui o discurso das razões. Diferentemente dos cestos, as panelas da *Tribo Cesto* não encarnam qualquer significado; são objetos comuns como qualquer outro que se possa encontrar na comunidade. Apesar de serem esteticamente belos objetos, as panelas não fazem parte do mesmo discurso das razões que os cestos. Se no idioma da *Tribo Cesto* constassem as palavras “arte” e “artefato”, seus membros chamariam os cestos de obras de arte e as panelas de artefato.

Ante o exposto, pode-se dizer que a explanação de Ziff sobre o caso bem explícito de obra de arte abordado no primeiro capítulo desta tese (tópico 1.2) apresenta uma lógica bastante correlata ao discurso das razões tal como Danto o entende. As razões apontadas por Ziff para justificar o vaso grego como sendo arte e o pote de feijão da Nova Inglaterra como mero artefato não difere da argumentação de Danto. O vaso grego possui um tema, ou seja, é sobre algo, ao passo em que o pote de feijão é apenas o que é (um objeto utilitário) sem incorporar qualquer significado. Dentre as sete características elencadas por Ziff para a formulação do caso bem explícito de obra de arte consta um aspecto estético, a saber: uma certa estrutura formal elaborada. Independentemente de não considerar a estética como único fundamento essencial do discurso das razões, Danto advoga que aspectos estéticos-formais podem desempenhar papéis fulcrais no discurso das razões que justificam algo como arte. Por conseguinte, o conjunto de características que Ziff menciona e o discurso das razões formam o que se pode considerar como sendo o sistema articulador que permite transformar algo em arte. Ver o vaso grego como arte é reconhecer esse sistema articulador, ou, numa linguagem dantiana, significa ter aprendido o que significa participar do discurso das razões. E para não ser injusto com a imaginária *Tribo Panela*, aqui a figura de deus é a do paneleiro. Os paneleiros (artistas) dessa tribo imitam o deus paneleiro. As panelas é que possuem um significado especial e são vistas como obras de arte. Os indivíduos da *Tribo Panela* consideram que as panelas instauram alguma ordem no mundo. Já os cestos desempenham apenas a tarefa inferior de servir como depósito de alimentos. Por fim, ao revisitar sua noção de *mundo da arte* Danto compreende que este nada mais é do que o discurso das razões institucionalizadas, isto é, as razões intersubjetivamente compartilhadas e justificadas. Pertencer ao mundo

da arte é ter aprendido o que significa participar nesse discurso das razões. A influência direta de Wittgenstein se dá quando Danto (2003b, p. 57) diz que

em certo sentido, o discurso das razões para uma cultura dada é uma espécie de jogo de linguagem que se rege por regras de jogo e por razões paralelas as que sustentam que unicamente onde há jogos há ganância, perdas e jogadores, de modo que unicamente onde há um mundo artístico há arte.

3.5 – A noção *formas de vida* e o pluralismo na história da arte de Danto.

Interessante observar como Danto associa o discurso das razões aos jogos de linguagem. Uma vez considerado que, no pensamento de Wittgenstein, jogos de linguagem estão imersos num contexto cultural, vale analisar de que modo a noção *formas de vida* (*Lebensformen*) participa da filosofia dantiana. Não é incorreto dizer que esta ocupa papel de destaque na tese do fim da arte tal como defendida pelo filósofo estadunidense. Entretanto, além de discorrer a respeito de como a noção *formas de vida* se encontra na filosofia da história da arte dantiana, o presente tópico tem por objetivo enfatizar a existência de uma afinidade na visão pluralista da arte manifestada tanto pelos antiessencialistas wittgensteinianos quanto por Danto.

Conforme salienta o filósofo estadunidense, a consciência coletiva estabelecida nos anos 1960, segundo a qual qualquer coisa poderia ser elevada à categoria da arte tornou inviável a imposição de uma narrativa (ou direção histórica) exclusivista para a produção artística. O fim da arte significa o fim de um tipo de produção que pode ser compreendida pelo agrupamento histórico das obras em estilos e movimentos dentro de uma linha evolutiva. O que se encerra no fim da arte é a exigência de se explicar a arte mediante narrativas e manifestos. Nesse cenário, os artistas encontram-se livres para escolher qualquer direção, pois nenhum manifesto ou narrativa em particular lhes é imposto. Do ponto de vista dos filósofos da arte influenciados por Wittgenstein, o pluralismo é resultado da concepção de que a arte não possui uma única essência capaz de ser descrita numa teoria objetiva. Como mostrado no primeiro capítulo desta tese, para Ziff, Weitz e Kennick toda tentativa filosófica em definir o conceito *arte* gerou teorias as quais descreviam tão somente uma parcela, mas não a totalidade daquilo que se chamava ou mesmo poderia ser chamado obra de arte. A consequência imediata da abordagem antiessencialista foi o pluralismo, dado que não pressupunha nenhuma forma de arte como mais verdadeira ou melhor do que qualquer outra. Diferentemente de Greenberg, por

exemplo, que dissertava sobre o surrealismo como sendo uma manifestação fora da história, os filósofos da arte inspirados em Wittgenstein não concebiam nada como errado ou à margem da história. O pluralismo na arte, tal como entendem os antiessencialistas wittgensteinianos e Danto, será aprofundado mais adiante no texto. Por hora, cabe compreender a noção *formas de vida* e como ela marca presença na tese dantiana do fim da arte.

Em Wittgenstein, formas de vida diz respeito ao entrelaçamento entre linguagem, cultura e visão de mundo. Designa também a totalidade das atividades comunitárias nas quais os jogos de linguagem estão imersos. Wittgenstein sustenta que os jogos de linguagem estão interligados com atividades não linguísticas e devem ser compreendidos dentro desse contexto. É a forma de vida humana que fornece os fundamentos da linguagem. Os fundamentos da linguagem, por sua vez, encontram-se ancorados em padrões cambiáveis de atividades comunitárias. Numa supracitada passagem das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein (1999, p. 32) declara que “[...] representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida”. Ou seja, a linguagem só pode ser compreendida se considerada a partir do conjunto das atividades que se encontram no interior de uma comunidade, isso porque os jogos de linguagem se desenvolvem dentro de um contexto social intersubjetivo. Enquanto atividade humana comum, a linguagem faz parte da história natural e cultural dos seres humanos, sendo ela o veículo próprio onde os indivíduos interagem. Nesse caso, a estrutura da linguagem depende da organização das atividades socioculturais que são estabelecidas pelos indivíduos que, juntos, compõem uma forma de vida. As formas de vida representam os fundamentos das múltiplas práticas linguísticas que um grupo - no interior de seu modo específico de viver - estabelece. Esses fundamentos são, em todo caso, sem fundamento. Isso porque, como alega Wittgenstein (1999, p. 203, grifo do autor) “o aceito, o dado – poder-se-ia dizer – são as *formas de vida*”.

Há leituras transcendentais e naturalistas da noção *formas de vida*. Estas basicamente se originam no fato de Wittgenstein fazer uso da expressão “forma de vida” (*Lebensform*) no singular e também no plural (conforme grafia já citada acima). Existe, entre os comentadores de Wittgenstein, interpretações divergentes em relação a esse ponto. Alguns pesquisadores da obra do filósofo austríaco - como por exemplo Newton Garver - fazem uso do conceito somente no singular, argumentando ser injustificada a interpretação que o admite no plural (cf. HALLER, 1990, p. 133). Garver sustenta que só

existe uma forma de vida humana e que, ao fazer uso do conceito no plural, Wittgenstein estaria tão somente querendo indicar a existência de um tipo de vida humana que é totalmente diferente da leonina, da canina, etc. Logo, por ser um conceito que na filosofia de Wittgenstein refere-se aos fundamentos da linguagem – ou, mais precisamente, da linguagem que é praticada apenas pelos seres humanos - seria necessário tomá-lo excepcionalmente em seu sentido no singular. “Assim, Garver chega à conclusão de que ‘a forma de vida humana pode ser identificada com o modo comum do agir humano’” (HALLER, 1990, p. 134), como se existisse apenas um único modo de agir que seria próprio a todos os seres humanos de todas as culturas possíveis¹⁶⁷.

Para os interpretes que defendem o uso no singular, o problema com a expressão usada no plural remeteria a um certo relativismo. Já no singular, essa expressão supostamente não admitiria qualquer interpretação relativista. Considerado no plural (*Lebensformen*) a referida noção daria a ideia de que não haveria um modo peculiar de vida que é típico, próprio e comum a todos os indivíduos da espécie humana.

Contudo, Haller (1990, p. 134, grifo do autor) entende que

[...] seria facilmente sustentável dizer que há *dois significados* de *Lebensform* a serem diferenciados [...]. Um significado de *Lebensform* – que admitiria o uso apenas no singular – seria evidentemente o mesmo significado da expressão de Wittgenstein “o modo comum do agir humano”; o outro permitiria várias interpretações, todas elas baseadas na hipótese de que podem existir e existem diferentes formas de vida, as quais, necessariamente, manifestam-se também em ações e ações linguísticas.

Logo, a noção *formas de vida* usada no plural implica que as práticas sociais diferem em culturas distintas; embora algumas atividades semelhantes possam ser comuns entre elas. Disso se segue que não existe apenas um único e exclusivo comportamento humano cultural, pois há diversas sociedades que vivem de maneira as mais variadas umas das outras. Por conseguinte, o uso da noção no singular estaria ignorando essa característica.

No que concerne à interpretação naturalista, esta sustenta que a forma de vida faz parte da natureza biológica inflexível da espécie humana. Porém, Glock (1998, p. 175) recorda que “[...] o naturalismo de Wittgenstein é antropológico, e não biológico”. Antes

¹⁶⁷ Para uma análise mais detalhada sobre o assunto, vale sugerir como leitura os seguintes autores e obras: GARVER, N. *Naturalism and Transcendentality: the case of form of life*. In: TEGHRARIAN, S. *Wittgenstein and Contemporary Philosophy*. Bristol: Thoemmes Press, 1994, e SPANIOL, W. *Formas de Vida: significado e função no pensamento de Wittgenstein*. Síntese. Belo Horizonte: Número 51 (p. 11 – 31), 1990.

de tudo, em Wittgenstein a noção *formas de vida* refere-se às reações básicas dos seres humanos que não são apenas biológicas, mas culturais. No entendimento do filósofo austríaco, a cultura é parte integrante da história natural dos seres humanos. Chorar de dor, comer e andar, por exemplo, são comportamentos biologicamente naturais. Já calcular, jogar uma partida de xadrez, rezar ou apreciar obras de arte são comportamentos culturalmente naturais. Nas palavras de Wittgenstein (2007, p. 198),

[...] quando se considera a vida e a conduta do homem [...] é possível ver que, além do que se pode denominar atitudes animais, a alimentação, etc., etc., etc., há também realizações que carregam um caráter totalmente outro (específico) e que se poderia denominar ações rituais.

Criar e admirar obras de arte faz parte da história dos usuários da linguagem, ou seja, em síntese, produzir alguma forma de manifestação artística é parte integrante da forma de vida humana. Pode-se dizer que

[...] a arte enquanto instituição é algo que pertence à nossa forma de vida. À forma de vida humana, pois todas as sociedades realizam atividades comparáveis às que nós chamamos de arte, embora nem todas produzam história e ou teoria da arte (RAMME, 2009, p. 210).

Para Wittgenstein, as tradições culturais de um grupo, bem como seus juízos estéticos e artísticos pertencem à forma de vida onde se praticam tais tradições e se proferem tais juízos (cf. CRESPO, 2011, p. 28). As crenças, atitudes e ações de uma determinada sociedade estão conectadas ao modo pela qual a arte, no interior desta, é produzida e significada. Se por ventura essas crenças, atitudes e ações sofrem alguma alteração, também há uma mudança na produção das obras de arte. Do ponto de vista cultural, para Wittgenstein existem diferentes formas de vida; do ponto de vista naturalista, existe uma única forma de vida humana calcada na natureza biológica. Ao passo em que, culturalmente, as formas de vida são plurais, plurais também são a arte que produzem¹⁶⁸.

Pode-se dizer que, para além de essencialista, Danto assume uma postura contextualista - tal como defende Fogiel (2016, p. 40) - na medida em que “[...] a qualificação de um objeto como ‘obra de arte’ depende de um ambiente extrínseco [...]” ao próprio objeto, sendo este ambiente o mundo da arte e o discurso das razões que o sustenta. A alegação de Danto de que o mundo da arte precisa estar preparado para

¹⁶⁸ Para mencionar um exemplo, a arte do oriente não seguiu os mesmos padrões da arte do ocidente. Dito em termos dantianos, o discurso das razões da arte oriental não era o mesmo da arte ocidental. A cultura artística da França dos séculos XVII e XVIII não era a mesma da cultura artística da China dos séculos XVII e XVIII porque as formas de vida eram muito distintas uma da outra.

reconhecer algo como arte coincide com a seguinte afirmação de Wittgenstein (2010, p. 114): “[...] quando vivemos de uma maneira diferente também falamos de uma maneira diferente. Com uma nova vida aprendemos novos jogos de linguagem”. Ou seja, com uma nova forma de vida, uma nova forma de arte se desenvolve.

A tese dantiana sobre o fim da arte compreende que a produção artística desenvolvida a partir da década de 1960 não é mais histórica, isto é, não mais se desenvolve mediante narrativas históricas. Danto entende que a era da arte não se inicia com a produção das obras, mas quando estas passam a ser produzidas com base numa narrativa. Acaba quando a produção artística deixa de ser coerente com uma narrativa específica. Entre o começo e o fim conta-se uma história. Combinando então historicismo hegeliano com o pragmatismo de Wittgenstein, Danto sustenta que a arte pós-histórica se relaciona com a forma de vida. Segundo Fogiel (2016, p. 40), Danto é hegeliano no sentido de que pensa haver uma “[...] estrutura interna da história que se desdobrou de acordo com diferentes figuras, que ele nos restaura na forma de uma grande narrativa da história da arte [...]”¹⁶⁹. Assim sendo, o filósofo estadunidense se apropria da noção wittgensteiniana *formas de vida* para defender que, se após 1960 tudo pode ser arte, isso significa que não há mais imperativos históricos ou estilísticos direcionando e determinando a produção artística. Revoluções na arte tornam-se desnecessárias, pois os objetivos foram alcançados. Estilos se misturam; narrativas se fundem. Na concepção de Danto, a arte não mais se prende a uma narrativa dominante; ela se liga à forma de vida. Se não há mais limites - se tudo é permissível - nada fica de fora da história; esta perde sentido. Isso indica a inexistência de uma única direção. Por outro lado, existe para Danto apenas um impedimento: expressar uma forma de vida passada (que não é mais vivida). Num prospecto wittgensteiniano, Gênova (1995, p. 78) comenta o seguinte: “não pintamos como os egípcios, e é até justo dizer que, dada nossa forma de vida, não

¹⁶⁹ Lembre-se que, para Danto, os dois principais discursos narrativos da arte encontram-se sintetizados nos escritos dos já mencionados Vasari e Greenberg. Estes dois autores teriam resumido bem o que a arte foi durante muitos séculos. Segundo Danto, uma narrativa determina aquilo que a arte deve ser; é uma descrição histórica que narra o modo como a arte desenvolve sua essência. A narrativa termina quando aquilo que se pensou ser a essência da arte passa ser considerado contingente. Vasari entendeu a arte como imitação, sendo seu progresso a criação de obras cada vez mais próximas da realidade. Greenberg, por sua vez, defendeu que a arte deveria voltar-se para seus próprios meios e limites. No caso da pintura, isso significava o uso dos elementos visuais (ponto, linha, cor e forma) no plano bidimensional sem a necessidade de criar ilusão de profundidade (algo que estava fora de seus limites e pertencia à escultura, por exemplo).

podemos ser como eles”¹⁷⁰. Em Danto, isso significa que não é mais possível “[...] manter a mesma relação de reciprocidade com estilos e obras do passado tal qual mantinham os que eram contemporâneos a tais estilos e obras” (BOGÉA DA SILVA, 2019, p. 88).

Danto entende que é totalmente possível um artista, na atualidade, pintar como Leonardo Da Vinci pintou no século XV¹⁷¹. Entretanto, sua obra não terá a mesma importância histórica que a obra do renascentista italiano teve; nem significará o que significou. Não se vive mais a forma de vida que se vivia no renascimento. Logo, se não se vive mais a forma de vida renascentista, somente é possível expressá-la nos termos da forma de vida da qual parte o artista. Pode-se sustentar com Wittgenstein (1966, p. 24) que não é possível expressar a arte de uma forma de vida passada porque se joga “[...] um jogo inteiramente diferente nas diferentes épocas”. As regras de harmonia na música barroca exprimiam a maneira pela qual os músicos desejavam que os acordes se encadeassem. A música barroca expressava a visão de mundo, isto é, a forma de vida daquelas pessoas. Wittgenstein entende que diferentes formas de representação passam a ser compreendidas no contexto de diferentes formas de vida. De acordo com Glock (1998, p. 175), “sem dúvida, há uma diferença entre reconhecer que se utilizava a vara como unidade de medida na Idade Média e imaginar que poderíamos voltar a usar essa técnica hoje”. Não se vive mais a forma de vida da Idade média. Contudo, a utilização da vara como unidade de medida não é, hoje, algo incompreensível; pode-se compreender seu uso, muito embora a ideia de usá-la novamente – ou ainda restabelecê-la como norma padrão - não seja mais tão atrativa. Do mesmo modo, pode-se ter conhecimento da arte produzida por outras formas de vida. Visitando-se museus, por exemplo, pode-se ver como viviam tais pessoas e, segundo Danto (2015, p. 146), perceber “[...] como a arte de diferentes culturas se relacionam com aqueles cuja maneira de viver essas culturas definiam [...]”.

Danto toma emprestado de Wittgenstein a noção *formas de vida* e a utiliza para dizer, num tom bastante wittgensteiniano, que imaginar uma forma de arte é imaginar uma forma de vida na qual essa arte desempenha algum papel. Na perspectiva de

¹⁷⁰ Por outro lado, se não se vive mais a forma de vida dos antigos egípcios, o estilo de arte por eles produzido está disponível hoje para o uso - e ressignificação - de qualquer artista. No presente, um pintor não será repreendido por utilizar a *lei da frontalidade* (esquema peculiar de representação do corpo humano) em suas figuras; não será adjetivado como inepto da forma como seria se o fizesse em pleno neoclassicismo.

¹⁷¹ Os métodos realistas do pintor italiano valem tanto hoje quanto as simplificações e estilizações figurativas de Matisse, por exemplo.

Wittgenstein, o contexto que sustenta uma obra de arte não é exatamente o teórico, mas, sim, o pragmático. Nesse sentido, Carmona (2016, p. 37) menciona que “o que Danto chamou de mundo da arte seria apenas uma parte muito pequena desse complicado quadro de práticas [...]” imersas numa dada forma de vida que inclui, por exemplo, religião, arte e outros hábitos sociais. Danto concorda com Wittgenstein acerca da relevância do contexto cultural e histórico para a compreensão de algo como arte. Semelhantemente à linguagem que requer um contexto de práticas para adquirir uso e significado, a arte também necessita de um conjunto de práticas e condições para tornar-se possível. Um objeto só será visto como obra de arte dentro de um contexto. Logo, a postura de Danto não contradiz o que Tilghman (1991, p. 82) afirma: “[...] é apenas contra um histórico de tradições, convenções e práticas que pode haver interpretações artísticas”. Para Danto, o *locus* cultural está entre os fatores que compõem a identidade das obras de arte da mesma forma que, para Wittgenstein, uma cultura inteira se encontra num jogo de linguagem.

Em sua filosofia analítica da história Danto já havia mencionado a noção de *formas de vida*. No entendimento do filósofo estadunidense, períodos históricos são compreendidos enquanto formas de vida. A aproximação com a filosofia de Wittgenstein se dá, por exemplo, quando Danto (2014a, p. 380) afirma que

[...] para utilizar palavras como as que usaram os membros de outro período, seria necessário que tivéssemos vivido a forma de vida definida por esse período, e, então, uma diferença na linguagem nos separa dos outros períodos.

A citação é pertinente na medida em que propicia entender o quão a noção *formas de vida* está imbricada na noção dantiana do *fim da arte*. As narrativas históricas desempenharam papéis decisivos na história da arte ao orientarem os caminhos da produção artística segundo anseios manifestados em determinados períodos. A busca pela representação mimética na pintura foi uma necessidade dos membros do mundo da arte até o século XIX, quando a invenção da fotografia e do cinema encerrou o ciclo dessa narrativa. A arte modernista, uma vez desligada dessa necessidade, adentrou outros caminhos históricos¹⁷². Carmona (2016, p. 37) afirma que

¹⁷² Segundo Canton (2009, p. 17), “há dois grandes motores [...] dessa história modernista. Uma delas busca o novo, num movimento em que cada criação procura superar a anterior. A outra busca desenvolver uma linguagem de autonomia para a obra de arte”. O ideal modernista do novo e da autonomia está até mesmo resumido na ideia de vanguarda. Em síntese, vanguarda provém do termo militar “*avant-garde*” que significa: estar à frente na batalha, romper limites e guardar posição. Criar obras originais e inovadoras era a palavra de ordem no modernismo, ou seja, romper com o *status quo* até então vigente era um dos principais objetivos.

Danto explicou que o modernismo não percebeu que sua busca característica por qualidades estéticas era uma exigência da forma de vida, do quadro de práticas, no qual o próprio modernismo se desenvolveu. Danto continuou dizendo que a beleza só é relevante para uma obra de arte se for relevante para a forma de vida em que essa obra é produzida.

O significado de uma obra de arte está diretamente relacionado ao mundo da arte e à forma de vida que este mundo expressa. Compreender o significado da obra é entender sua posição no contexto amplo do mundo da arte, das atividades e das práticas que compõem a forma de vida. A explicação de Danto sobre a obra de Warhol é marcada pela noção *formas de vida*. Para ele, o que fez Warhol um ícone da arte foi o fato de suas obras terem como temática a vida cotidiana facilmente reconhecida por qualquer um, ou seja, “seu tema era a consciência comum de sua época [...]” (DANTO, 2012, p. 123). O que o tornou popular foi que os significados que suas obras incorporavam formavam parte da cultura geral de seu tempo. As obras que os artistas da *Pop Art* trouxeram à público espelhavam a forma de vida dos cidadãos estadunidenses. Não obstante, se por um lado o mundo da arte estava pronto para aceitar a ideia radical de que, independentemente da aparência, qualquer coisa poderia ser arte, por outro a *Pop Art* era - em certo sentido - conservadora, pois “[...] reconciliava aqueles que levavam a forma de vida encarnada nessas obras com a forma de vida que levavam” (DANTO, 2003b, p. 52).

Cabe dizer ainda que, sendo a arte uma atividade estritamente humana, “[...] as qualidades estéticas da obra são função de sua própria identidade histórica” (DANTO, 2005, p. 172). Daí a ideia de que não seria possível produzir *Pop Art* no século XVII, haja vista que as condições históricas não estavam preparadas e nem favoráveis ao surgimento concreto deste tipo particular de linguagem artística. Não havia possibilidade de espaço para ela no mundo da arte daquele século, tampouco ela expressaria a forma de vida do século XVII. Nesse sentido, Danto está de acordo com a concepção wittgensteiniana de que os jogos de linguagem são possíveis de acordo com o momento histórico em que se vive. A *Pop Art* exaltava o estilo de vida estadunidense (enaltecia a prosperidade econômica do país), e Warhol soube transfigurar em arte os produtos industrializados mais populares: além das caixas Brillo, as embalagens de cereal Kellogg’s, os potes de ketchup Heinz (figura 18), assim como as latas de sopa Campbell (figura 19). Produtos esses que contavam com um excelente trabalho visual em termos de *design*¹⁷³. De certo

¹⁷³ Vale lembrar que o *design* da caixa Brillo foi idealizado pelo artista comercial James Harvey (1929 – 1965). Warhol não tem qualquer mérito sobre o *design* do pote de ketchup Heinz ou da lata de sopa Campbell; sua virtude foi ter se apropriado desses *designs* e os transfigurados em arte.

modo, o consumismo criava uma sensação de igualdade, já que, conforme Danto (2012, p. 63 – 64),

uma lata de sopa de tomate Campbell é sempre igual a qualquer outra. Não importa quem você é, nunca poderá ter uma sopa melhor que a do seu vizinho. Wittgenstein dizia que não ligava para o que comesse, desde de que fosse sempre a mesma coisa.

FIGURA 18



FIGURA 19



O termo “Pop Art” foi cunhado em 1958 pelo crítico de arte inglês Lawrence Reginald Alloway (1926 – 1990) para caracterizar a cultura de massa dos Estados Unidos; sobretudo dos filmes produzidos em Hollywood. Wittgenstein não viveu para conhecer a *Pop Art* de Warhol, Oldenburg e Rauschenberg. No entanto, apesar de sua educação estética altamente refinada e, particularmente, crítica para com algumas manifestações artísticas de orientação modernistas, Wittgenstein apreciou a chamada cultura de massa estadunidense. Exemplo disso é sua declaração que diz: “aprendi muitas vezes uma lição de um filme americano simplório” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 88).

Os filósofos antiessencialistas de orientação wittgensteiniana não falaram em termos de fim da arte tal como Danto. Aquilo que finda (ou deveria findar) na concepção de Ziff, Weitz e Kennick é o anseio filosófico pela busca da definição – em termos necessários e suficientes - do conceito *arte*. Para eles, cabe recordar, cedo ou tarde novos exemplares surgiriam como contraexemplos a qualquer teoria fixada da arte. Nota-se que a ideia de contraexemplos é o que faz o antiessencialismo wittgensteiniano permanecer no período histórico da arte. Ziff, Weitz e Kennick não tiveram o privilégio de refletir

meticulosamente acerca daquilo que Danto nomeará como pós-história da arte¹⁷⁴. O filósofo estadunidense, por sua vez, pôde atuar na seguridade de que não haveriam contraexemplos do tipo que a abstração representou para a teoria da arte como imitação. Danto (cf. 2003a, p. 471) expressou isso ao compreender que no futuro não haverá imposições do tipo: “A partir de agora os artistas devem...!”. A arte contemporânea, por exemplo, é muito engajada. Seus temas flutuam entre feminismo, combate à homofobia, ao racismo e à xenofobia, proteção do meio ambiente, luta de classe, decolonialismo, etc. No geral, a beleza não é o escopo dessa arte. Danto tem por certo que, para que a beleza pudesse se tornar mais relevante, justiça precisariam desaparecer da vida social. “Seja qual for, atributos estéticos não se sustentam sozinhos. Eles são parte de estruturas [...] muito maiores, pela simples razão de que a própria arte é inseparável do resto da vida” (DANTO, 2015, p. 143).

O pluralismo implicou uma transformação profunda na autoconsciência da arte¹⁷⁵. Dada a orientação de uma narrativa, antes do pluralismo se transformar numa realidade na arte havia apenas uma única direção válida; todas as outras eram vistas como ultrapassadas. Os manifestos vanguardistas tinham como certo que apenas seus pressupostos deveriam ser levados adiante¹⁷⁶. Como anteriormente aludido, o antiessencialismo wittgensteiniano já pressupunha o pluralismo ao se isentar em tomar partido por uma ou outra teoria da arte. Isto é, o pluralismo está implícito nas reflexões de Ziff, Weitz e Kennick porque, concordam os três, nenhuma forma de arte - nenhum estilo ou teoria - encontra prioridade sobre todas as demais. Assim, consideravam que o essencialismo era acompanhante do exclusivismo. Não há, para eles, um único modo

¹⁷⁴ Nesse sentido, os filósofos antiessencialistas da arte inspirados em Wittgenstein encontravam-se no cruzamento entre o período histórico da arte (pois tinham como certo que haveria novidades as quais inviabilizariam – como definições verdadeiras - as teorias preestabelecidas) e a pós-história (haja vista terem vislumbrado o pluralismo que, segundo Danto, figura como uma das marcas do fim da arte). A posição histórica de Ziff, Weitz e Kennick se dá na crença de que, quando uma nova forma de arte se apresentasse - isto é, uma arte que não poderia ser compreendida à luz das teorias vigentes - surgiria uma teoria para torná-la aceitável. No entanto, se a exclusão é típica de uma narrativa e o contrário é o pluralismo, por não excluírem nada, o antiessencialismo wittgensteiniano já manifestava apreço pelo pressuposto pluralista.

¹⁷⁵ O tema da autoconsciência é bastante hegeliano: a arte se desenvolve rumo à compreensão absoluta de si, assim como em Hegel o Espírito (*Geist*) percorre um longo caminho histórico na busca de sua própria compreensão. Torna-se autoconsciente quando descobre que todas as etapas de seu desenvolvimento foram necessárias. Assim, em Danto a pós-história na arte é comparável à realização do Espírito Absoluto em Hegel. Nada há de problemático com os estágios anteriores. No período pós-histórico os artistas entendem que as obras de arte não são mais determinadas por modelos pré-fixados de conteúdo e modo de apresentação.

¹⁷⁶ A título de exemplificação, o artista francês Pierre-George Seurat (1859 – 1891) não considerava o pontilhismo como um simples estilo de pintar, mas, sim, como o único (cf. DANTO, 2003b, p. 209).

historicamente verdadeiro da arte se manifestar. Danto herda essa perspectiva não apenas porque a arte produzida em seu tempo indicava tal direção, mas, também, porque o pluralismo já estava sendo debatido no âmbito da filosofia da arte via os antiessencialistas influenciados por Wittgenstein. Segundo Danto (2020, p. 40), “é verdade que atualmente a arte é pluralista. O pluralismo foi notado por certos seguidores de Ludwig Wittgenstein”. A abordagem antiessencialista contribui com a tese dantiana de que o pluralismo implicou no fim do direcionamento histórico e narrativo da arte. Se por um lado o primeiro artigo sobre filosofia da arte escrito por Danto objetiva criticar a postura antiessencialista, por outro concorda com ela na questão do pluralismo. Demonstrando sua estima pelo pluralismo, cabe aqui recordar que no artigo de 1964 (*O Mundo da Arte*) Danto alega que uma linha na matriz de estilo era tão legítima quanto qualquer outra (cf. DANTO, 2006b, p. 24). Além de tudo, Danto divide com a perspectiva wittgensteiniana a tese de que resultava engano identificar um estilo (teoria ou narrativa) como sendo a essência da arte; admitiu com Ziff, Weitz e Kennick que uma teoria era necessária num momento histórico específico, mas não descrevia a essência verdadeira da arte (o que era visto como necessidade foi reconhecido como contingência).

Tanto para os antiessencialistas wittgensteinianos quanto para Danto, a visão pluralista presume que a experiência com a arte se dá no ajustamento com todos os estilos existentes (em termos dantianos, na sintonia com todas as matrizes de estilos e com todos os predicados artísticos relevantes; numa linguagem antiessencialista, com todas as teorias que orientam o modo pelo qual as obras são vistas). Em geral, a experiência do público hoje com a arte é totalmente pluralista, dado que ela é ensinada mediante períodos, estilos e movimentos. O público se instrui na história da arte e ajusta sua visão a todos os períodos, estilos e movimentos que já existiram. Como defende Danto, no período pós-histórico a arte pode assumir qualquer forma, incluindo formas que, no período modernista, eram tidas como obsoletas. Ao se ter a consciência de que a arte pode apresentar qualquer aspecto, entende-se que a diferença entre arte e não-arte é conceitual, e não visual¹⁷⁷. Com o fim da arte, os artistas estão liberados para fazerem o que quiserem. Danto (cf. 2003b, p. 212) salienta que, a partir desse momento, o pluralismo se converteu em verdade objetiva, cabendo aos filósofos - não mais aos artistas - definir o que discrimina arte da não-arte.

¹⁷⁷ Entretanto, se tudo pode ser arte, ou seja, se qualquer coisa pode ser transfigurada em obra, isso não significa que a questão da qualidade perca total aplicabilidade.

Uma vez que a arte não é mais produzida mediante a égide de uma narrativa histórica dominante, sua relação se dá com a forma de vida. Um objeto só se torna arte quando o contexto lhe outorga tal posto. Obras de arte possuem conteúdos e estes são apresentados de uma determinada forma. Nem todos os conteúdos e nem todas as formas estavam autorizadas a todo momento. É claro que, em qualquer período histórico da arte, artistas tiveram coisas para dizer que se relacionavam diretamente com a forma de vida que viviam. Mas havia uma limitação no modo como algo era apresentado enquanto obra de arte. Danto adota uma filosofia da história da arte na qual tem por certo que isso não existe mais. No período pós-histórico, as obras podem ter o conteúdo que for e serem apresentadas da forma como o artista bem entender. Seu compromisso não é com uma narrativa, mas, sim, com a forma de vida.

Usar a história da arte passada é se apropriar da forma (da aparência estético-formal, dos gêneros, das técnicas, etc.) que a arte manifestou; mas não a visão de mundo daqueles que a viveram, por assim dizer, em primeira mão. Ideia semelhante já havia sido exposta por Wittgenstein. Ao se ler *Cultura e Valor* depara-se com a seguinte passagem: “um estilo velho pode traduzir-se [...] para uma linguagem mais recente; executá-lo de novo [...] num ritmo mais apropriado à nossa época” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 92).

Se os artistas têm hoje à disposição todos os estilos passados, contam também com todas as teorias e narrativas que justificaram tais estilos. E se lhes é permitido a apropriação estético-formal desses estilos, pode-se dizer que, em certo sentido, tais teorias e narrativas ainda cumprirão algum papel ao servirem de referência no modo como as obras podem ser vistas (servirão ainda como discurso das razões). É claro que tais teorias e narrativas, individualmente, não se prestarão mais como definições verdadeiras acerca do que a arte é; muito menos se apresentarão como único caminho possível. Os antiessencialistas wittgensteinianos já demonstraram de modo convincente que, enquanto tentativas de definição, elas se mostraram muito mais como crítica de arte. Em conexão com essa assertiva wittgensteiniana, Danto afirma que as tentativas teóricas do passado são como críticas de arte disfarçadas ao elegerem determinados estilos de arte em detrimento de outros; como se existisse apenas um modo verdadeiro da arte ser exteriorizada. É sabido que, muitas vezes, as vanguardas modernas foram intolerantes umas com as outras. Danto (2003b, p. 209) declara isso ao dizer que “todo movimento artístico dos tempos modernos chegou com uma série de afirmações que invalidavam como inaceitáveis todos os demais”. Não se deduz isso do antiessencialismo

wittgensteiniano, bem como uma postura dessa não se sustenta no pluralismo característico daquilo que Danto chama de arte pós-histórica. Na medida em que cada vanguarda modernista advogou - com afinco - a favor de seus próprios princípios como sendo os únicos praticáveis e plausíveis, entende-se que as mesmas se mantiveram cegas para o aspecto plural da arte.

Por fim, a noção wittgensteiniana de *formas de vida* e o pluralismo que se manifesta no antiessencialismo de Ziff, Weitz e Kennick encontram espaço significativo na filosofia da arte escrita por Danto. Danto comunga com Wittgenstein em muitos pontos, sendo um deles o contexto histórico, social e cultural das atividades humanas na qual a arte se insere. Consente com os antiessencialistas wittgensteinianos a ideia de que, filosoficamente, não se deve tomar partido de um estilo sobre outro. A filosofia não deveria entrar na celeuma de dizer o que se encaixa ou não numa teoria feita crítica de arte. Danto difere dos antiessencialistas (e de Wittgenstein) quando atribui ao filósofo a tarefa - e a responsabilidade - de estabelecer aquilo que diferencia obras de meros objetos. Mas se na argumentação antiessencialista não figura qualquer imperativo histórico, o resultado é uma abordagem pluralista. Esta, como diz Danto (2003b, p. 216), “[...] inevitavelmente [...] se depreende como consequência de uma boa filosofia da arte”.

3.6 – Recredenciamento da arte ou o que ela pode fazer.

Num texto de 1984 intitulado *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, Danto defende a tese de que a filosofia nasce do conflito travado com a arte. A relação entre ambas é antiga e complexa, pois desde os primeiros escritos filosóficos se manifesta uma certa guerra contra a arte. Refletindo sobre as origens desse conflito, Danto argumentou que ele se apoiava em teorias que sustentavam aquilo que chamou de descredenciamento da arte. Não é difícil encontrar afirmações favoráveis a essa tese dado que “Platão, como se sabe, identificou a prática da arte com a criação de aparências das aparências, duplamente distante da realidade à qual se dirige a filosofia” (DANTO, 2014b, p. 39). Ou seja, no interior da reflexão platônica a arte se encontra presa à esfera das aparências, configurando-se, sobretudo, como aparência de segunda ordem. Em função disso, a arte nada poderia fazer a não ser prejudicar o alcance do suposto “conhecimento verdadeiro”.

Com intuito de ilustrar como esse descredenciamento acaba afetando até mesmo alguns artistas, Danto menciona – já no início do referido texto – o sentimento de frustração experimentado pelo poeta W. H. Auden (1907 – 1973) de que a poesia nada fazia acontecer. Para Auden, nenhum dos versos que havia escrito serviram para salvar a vida dos judeus durante o holocausto. O drama vivido pelo poeta pode ser resumido nas seguintes questões: “A arte tem algum impacto relevante nas relações sociais?”; “Seria ela ineficaz no que diz respeito à vida política?”; “Não seria a arte uma atividade limitada frente aos aspectos mais urgentes da sociedade e destinada a produção de prazer fugaz?”. Tais dúvidas corroboram, de certa forma, para a noção de que a arte serve apenas aos seus próprios interesses e finalidades, distanciando-se dos acontecimentos que impactam diretamente a vida das pessoas.

No livro X da *República* Platão define a arte como *mimese* (imitação), e no *Íon* o artista é caracterizado como aquele que carece de conhecimento acerca de seu próprio ofício¹⁷⁸. Se - como pressupõe Platão - a arte é ilusão, ela estaria logicamente separada da realidade. A figura do artista é tida então como sendo a de um mero simulador. Não teria ele a autoridade epistêmica de alguém que trabalha sobre a realidade tal como um navegador ou um médico. Platão entendia que era possível imitar algo sem que se tivesse qualquer conhecimento a respeito daquilo que é objeto da imitação. E se o que se imita é o conhecimento, então pode parecer que há algum conhecimento quando nada mais haveria do que mero simulacro. Platão aconselhava o filósofo afastar-se da arte, visto que sua tarefa era acessar - via intelecto - o verdadeiro conhecimento disposto no “mundo das ideias”. Sendo espelho, a arte somente estaria destinada a refletir o conhecimento. Nesse sentido, “a mimese foi [...] não tanto uma teoria da arte como uma agressão filosófica contra a arte” (DANTO, 2003b, p. 178).

Nota-se a existência de uma recusa da arte na filosofia platônica, ou melhor, percebe-se a rejeição de qualquer valor epistêmico que, a ela, poderia ser atribuído. Não obstante, diz Danto (2014b, p. 40), “é como se a metafísica platônica fosse gerada para definir um lugar para a arte, a partir do qual é uma questão de garantia cósmica que ela nada possa fazer acontecer”. Danto vê a teoria platônica da arte como uma disputa

¹⁷⁸ Para mais informações ver: PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

(política) onde o que está em jogo é a hegemonia de um discurso sobre o outro¹⁷⁹. Nesse sentido, a arte seria uma inimiga a ser combatida¹⁸⁰. Sucintamente falando, dois pontos fundamentais personalizam o ataque platônico à arte, quais sejam: primeiro, a existência de uma ontologia na qual a realidade precisa ser imunizada contra a arte; segundo, uma tentativa de racionalização da arte de modo que a razão, por assim dizer, colonize a esfera dos sentimentos.

Para Danto, o descredenciamento da arte continua no sistema filosófico kantiano enquanto juízo desinteressado. Na concepção kantiana, a apreciação estética encontra-se fora das preocupações de ordem prática, ética e política do ser humano. O papel da arte, tal como se encontra no sistema kantiano, seria propiciar prazer desinteressado. Sendo assim, a arte estaria desconectada da satisfação de necessidades ditas “reais”, bem como distante de atingir metas concretas. Em Kant, o prazer estético proporcionado pela apreciação das obras de arte contrasta com a dimensão cognoscível¹⁸¹. Se em Kant o ser humano é caracterizado como um ser de interesse, a arte - como não pertencente à esfera do interesse – situa-se aquém da ordem humana tal como a realidade e a verdade, para Platão, estariam além do mundo aparente. E a despeito das filosofias de Platão e Kant apresentarem diferenças significativas, segundo Danto (2014b, p. 43)

[...] a implicação em ambos é que a arte é uma espécie de lugar ontológico vago de nossas preocupações definitórias como seres humanos e com respeito às quais, conseqüentemente, “nada faz acontecer”.

Neutralizada então no sistema kantiano, a arte é compreendida em termos de “finalidade sem fim específico”, ou seja, quando possui algum valor, este se caracteriza justamente pelo seu desvalor (propiciar prazer desinteressado). Parafraseando uma célebre crítica de Wittgenstein à própria filosofia – a qual afirma que a mesma começa quando a linguagem entra em férias - Danto entende que, em Kant, a atitude estética inicia quando a atitude prática entra em férias. Veja como Danto usa Wittgenstein para questionar a postura descredenciadora da arte que ele alega existir no sistema kantiano.

¹⁷⁹ Mas se por um lado o filósofo questiona a arte, por outro o artista critica a filosofia. O dramaturgo Aristófanes (447 a.C – 385 a.C), por exemplo, satirizou a figura do filósofo na peça *As Nuvens* (encenada em 423 a.C) onde esta figura é considerada como superior às demais. Segundo Danto (2014b, p. 40), “*As Nuvens* é um ataque ao intelecto em nome do sentimento [...]”, ou seja, é uma resposta do artista frente à tentativa do domínio pela razão.

¹⁸⁰ Lembre-se que o artista é expulso da república idealizada por Platão e que esta deveria ser governada pelo filósofo.

¹⁸¹ Para mais detalhes ver: KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1993.

Hegel, por sua vez, considerou a arte como um estágio no progresso teleológico do *Espírito* em direção ao seu autoconhecimento¹⁸². Na tese hegeliana, o mundo é – no que se refere à dimensão histórica – a revelação dialética de sua autoconsciência. Logo, a história chegaria ao fim quando o *Espírito* atingisse o pleno conhecimento de sua natureza, superando assim toda alienação que o havia impedido de conhecer sua própria identidade. Conforme o pensamento hegeliano, o destino histórico da arte era tornar a filosofia possível. Uma vez cumprida sua etapa histórica, a arte perderia seu posto de protagonista do *Espírito* rumo sua autocompreensão. Nota-se que o descredenciamento da arte na filosofia de Hegel se dá na concepção de que a arte seria apenas um estágio em direção a um conhecimento superior. Por conseguinte, pode-se dizer que Hegel tratou a arte como se ela fosse uma fase pela qual o *Espírito* deveria passar. Nas palavras de Gilmore (2014, p. 14),

o fim da arte é, para Hegel, somente o fim da capacidade da arte de continuar a servir como uma fonte adequada para a autorreflexão do Espírito, estando excessivamente ligada às questões materiais e à apresentação sensorial para obter a forma puramente conceptual que o mais avançado estado de conhecimento do espírito requer.

Tal como se encontra no pensamento hegeliano, a tese do fim da arte pode ser compreendida como uma defesa da substituição da arte pela filosofia. É como se a arte fosse uma forma de conhecimento inapropriado, insuficiente e substituível por outro tipo de conhecimento superior.

Ao tratar da questão do descredenciamento filosófico da arte Danto constata duas principais perspectivas negativistas, isto é, identifica uma acusação dupla: por um lado, a arte é ameaçadora e precisaria ser combatida politicamente; por outro, a arte é desqualificada para efetuar qualquer transformação concreta no mundo. Contudo, Danto sustenta que a segunda perspectiva negativista e acusatória nada mais é do que uma resposta filosófica à primeira. Para ele, nesse descredenciamento da arte a própria filosofia revelaria traços de si mesma. Danto se questiona se a filosofia não seria dependente da arte mais do que ela mesma estaria disposta a aceitar. Conforme o pensador estadunidense, a filosofia se constituiu de aditamentos ao posicionamento inicial de Platão em contrapor a arte ao conhecimento supostamente verdadeiro. Logo, afirma

¹⁸² Para mais detalhes ver: HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2015. E também: HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses, Karl-Heinz e José Nogueira Machado. 5^o ed. Petrópolis-RJ: Vozes/Bragança Paulista – SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

Danto (2014b, p. 41), “[...] a própria filosofia pode ser exatamente o descredenciamento da arte, de modo que o problema de separar a arte da filosofia pode ser equiparado ao problema de perguntar o que seria a filosofia sem a arte”. A questão colocada por Danto pode ser resumida da seguinte forma: “A concepção filosófica de que a arte nada faz acontecer não seria uma tomada de posição frente ao conflito que a própria filosofia estabeleceu com a arte?”, ou ainda, “O papel da arte seria, de fato, tão somente proporcionar prazer desinteressado?”. Para Danto, a ideia de que a arte é perigosa, por exemplo, não advém (fundamentalmente) de um conhecimento histórico, mas, sim, de certa crença filosófica. Nessa perspectiva, diz Danto (2014b, p. 41), a história da filosofia teria se alternado “[...] entre o esforço analítico para tornar a arte efêmera, e por isso difusa, e a permissão de certo grau de validade para a arte, tratando-a como se ela fizesse o que a própria filosofia faz, porém de forma grosseira”, tal como, nesse aspecto em específico, o sistema hegeliano pressupôs¹⁸³.

Danto entende que, ao descredenciar a arte, a filosofia se mostra rival da produção artística. Nesse sentido, a filosofia passa disputar espaço na tentativa de garantir certa hegemonia em relação à arte. Dizer que a arte nada faz acontecer é, ao menos, tentar neutralizar o campo de atuação da arte. Segundo compreende Danto (2014b, p. 38), o descredenciamento da arte está tão ligado à filosofia “[...] de modo que a própria história da filosofia quase pode ser vista como um esforço colaborativo maciço para neutralizar uma atividade”. O objetivo dessa postura – que para Danto é política – seria bloquear a arte e dar predominância ao discurso filosófico. E o descredenciamento da arte estaria tão diretamente ligado à filosofia que Danto (2014b, p. 207, grifo do autor) chega a afirmar que “[...] a filosofia da arte é o *coração* da filosofia”.

A própria divisão filosófica entre *Belas Artes* e *Artes Práticas* teria servido para separar a arte da vida prática. Danto defende que a tentativa de segregar a arte da vida cotidiana foi uma solução política que a filosofia impôs à arte. Na perspectiva de Danto (2014b, p. 46, grifo do autor), “a estética é uma invenção do século XVIII, mas ela é tão exatamente política – e pelas mesmas causas – quanto era a de Platão de pôr os artistas à distância para o que a distância *estética* é uma refinada metáfora”. Fazer com que o artista

¹⁸³ Seja na perspectiva de Kant, assim como na de Hegel, como diz Bogéa da Silva (2019, p. 90), “de um lado, a atividade artística foi transformada em adorno afastado do que ‘realmente importa’, por outro lado foi submetida aos ditames da filosofia, quando não transformada nela”. Ou seja, na filosofia kantiana a arte é efemerizada e, no pensamento hegeliano, ela é capitulada.

pense que sua vocação se reduz em produzir objetos belos que servem tão somente ao deleite estético foi uma estratégia bem eficiente por parte do discurso filosófico. Contudo, se a arte sofreu um descredenciamento por parte da filosofia, esta também foi vítima de certa desqualificação. No alto positivismo lógico, por exemplo, a filosofia foi tratada, em comparação à ciência, de modo paralelo a qual a filosofia lidou com a arte, ou seja, a filosofia foi vista como estando distante da ordem cognoscível dos fenômenos. Uma vez comparada aos resultados das ciências empíricas, a filosofia estaria abaixo delas. Aproveitando o ensejo, o próprio Wittgenstein chegou a afirmar que a filosofia estaria acima ou abaixo da ciência, mas em hipótese alguma no mesmo patamar.

Como é sabido, Wittgenstein foi um crítico da filosofia metafísica dizendo, inclusive, que “os resultados da filosofia consistem na descoberta de um simples absurdo qualquer e nas contusões que o entendimento recebeu ao correr de encontro às fronteiras da linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 66). O que o pensador austríaco condenava na filosofia era, principalmente, sua tentativa de generalização e as confusões causadas pela má compreensão (e uso) da linguagem. Nos dizeres de Pears (1971, p. 108), “o que Wittgenstein criticava no *Tractatus* era a extrapolação da linguagem factual para além de seus limites”. E na análise de Danto (2014b, p. 47 – 48) a frase

“a filosofia começa quando a linguagem tira férias” é um eco wittgensteiniano do contraste entre o fazer arte e as habilidades reais da carpintaria e da navegação, com a filosofia sendo agora a sombra inútil de uma ocupação séria.

É como se a filosofia tentasse fazer o que a ciência é capaz de realizar, “[...] assim como Platão tinha dito efetivamente que a arte fazia de maneira pobre o que a filosofia faz bem [...]” (DANTO, 2014b, p. 42). Numa espécie de ironia histórica, seja como protociência ou pseudociência, conseqüentemente, a filosofia reencenaria o dilema que Platão havia colocado para a arte.

Num tom bastante hegeliano, Danto (2014b, p. 50, grifo do autor) afirma ainda que “a filosofia faz sua aparição quando é muito tarde para qualquer coisa, *a não ser* para o entendimento”. Em certo sentido, essa afirmação também coincide com a posição de Wittgenstein segundo a qual a filosofia deixa tudo como está. Mas na medida em que Danto alega que Warhol não era capaz de explicar o que fazia a sua *Brillo Box* ser uma obra de arte, pode-se considerar que há um suposto descredenciamento da atividade artística por parte do filósofo estadunidense. Falando sobre a referida obra de Warhol, Danto (2012, p. 43) declara: “o que a tornava arte, então? Warhol com certeza seria

incapaz de formular uma explicação”. É perceptível que Danto exagera nesta afirmação, pois o objetivo de Warhol como artista era criar obras e não arquitetar uma explicação essencialista sobre a arte. Warhol não manifestou qualquer interesse na explanação de uma definição filosófica sobre a arte, e disso não se conclui que fosse incompetente para dizer algo acerca de sua própria produção, ou mesmo sobre o que a arte é.

Defender a tese de que o problema da definição essencial da arte é uma questão a ser resolvida exclusivamente pelos filósofos, não pelos artistas, é uma posição que levanta a suspeita de certo descredenciamento filosófico na própria arguição dantiana. Nas palavras de Bogéa da Silva (2019, p. 91), “[...] descredenciar a arte também parece ser uma tendência presente na filosofia de Danto só que por outras vias”. Se uma das premissas fundamentais de Danto é que, no período pós-histórico, não é mais imperativo que obras de arte sejam produzidas com base em manifestos – além, claro, da ideia de que seria a filosofia a responsável por determinar o que separa arte da não-arte – Danto incorreria na mesma capitulação de Hegel “[...] quando adota a tese do esgotamento de possibilidades da arte e acionamento da filosofia como solução para seus problemas” (BOGÉA DA SILVA, 2019, p. 94). Nesse sentido, a posição de Danto seria descredenciadora na medida em que colocaria, em certo sentido, o pensamento filosófico acima da reflexão e da prática dos artistas.

Por outro lado, a hipótese de que Danto recai numa postura descredenciadora com relação à arte parece não estar correta no todo. Danto não nega a possibilidade de os artistas escreverem manifestos (ou mesmo teorias) como subsídios para a compreensão e justificação de suas próprias criações. Danto é categórico ao defender que um estilo não se sobressai sobre outros como sendo a verdade essencial da arte. Tal como os antiessencialistas wittgensteinianos, ele assume uma postura pluralista e, como filósofo, advoga a favor de qualquer estilo e não de um único em especial. É fato que, para construir sua argumentação filosófica, Danto se apoiou nos casos de indiscernibilidade na arte (especificamente dos que floresceram no mundo da arte estadunidense). Porém, vale lembrar, a questão dos indiscerníveis é, para Danto, não só o problema da arte, mas, sobretudo, da filosofia como um todo. Na perspectiva dantiana, a arte pós-histórica é imune aos manifestos apenas quando estes possam vir a ser usados para determinar um estilo sobre outro, ou melhor, quando eles vislumbraram uma forma particular de arte em detrimento das demais. Deste modo, não há razões para acreditar que Danto seja categoricamente contra a possibilidade de os manifestos orientarem o fazer artístico.

Quando menciona o fim dos manifestos artísticos, Danto fala no fim do uso do manifesto como prerrogativa para o fim de uma arte, por assim dizer, historicamente antipluralista.

Danto sustenta ainda que sua tese do fim da arte difere da tese hegeliana haja vista assumir que a arte não foi – fundamentalmente - superada pela filosofia. O paradigma segundo a qual a arte seria intelectualmente inadequada às necessidades humana é que, do ponto de vista dantiano, deve ser superado. E contra a ideia de que a arte se converteu em sua própria filosofia, Danto (2003a, p. 479) reitera que “não é tanto que a arte se converteu em filosofia como que a história da arte passou a um plano filosófico”. Interessa à Danto um recredenciamento filosófico da arte porque o descredenciamento é de origem filosófica. Esse interesse se manifesta desde o início de sua carreira como filósofo da arte, pois, ao criticar a posição platônica de que a arte servia apenas como espelho, no artigo *O mundo da arte*, Danto cita a obra *Hamlet*. Danto (2006b, p. 13) entende que a atitude shakespeariana é bem mais complacente ao afirmar que “a arte, na medida em que ela é como espelho, nos revela a nós mesmos e é, mesmo sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva [...]”.

Wittgenstein, por sua vez, é responsável por uma consideração menos negativista para com a arte. Em suas reflexões encontram-se passagens como as seguintes:

as questões científicas podem interessar-me, mas de facto nunca me prendem. Isso só acontece com questões *conceptuais* e *estéticas*. No fundo, é-me indiferente a solução dos problemas científicos, mas não a de problemas de outra espécie (WITTGENSTEIN, 2000, p. 117, grifo do autor).

Isso não significa que Wittgenstein negasse a ciência. Contudo, enquanto Danto aponta um descredenciamento da arte por parte da filosofia, o pensador austríaco alega que o olhar científico provoca certo desencantamento dos fatos e do mundo em sua totalidade que apenas um olhar estético pode recuperar. O olhar científico seria responsável por provocar um desencantamento na medida em que qualquer fato pode ser explicado no marco de suas leis naturais. Qualquer enigma científico seria apenas um assunto de momentâneo desconhecimento. Destarte, a atitude de Wittgenstein para com a filosofia e a ciência era ambivalente. Segundo Somavilla (2013, p. 74),

por um lado, suas investigações analíticas em filosofia eram de natureza científica, por outro lado, manteve uma atitude distante e, inclusive, crítica face a explicação racional, um enfoque similar ao de um artista ou místico.

Independentemente de todos avanços das ciências empíricas, esses, na concepção do filósofo austríaco, não solucionariam o problema do sentido da vida (cf.

WITTGENSTEIN, 1994, p. 279). Da mesma forma que a arte continua a ser produzida mesmo após sua história chegar ao fim (como alega Danto), esta não se encerra ou perde importância se todos os problemas das ciências empíricas forem solucionados. Numa perspectiva wittgensteiana, pode-se dizer que o ser humano não deixa – necessariamente – de se assombrar diante do fato de que o mundo exista¹⁸⁴. O olhar estético que a arte pode propiciar desperta o sentimento de assombro. Segundo Wittgenstein (2000, p. 19), “o homem – e talvez os povos – para admirar, tem de despertar. A ciência é uma maneira de o voltar a fazer adormecer”. Para Wittgenstein, a arte é necessária à forma de vida levada pelos seres humanos.

Num relato de conversa com o arquiteto Paul Engelmann (1891 – 1965) encontra-se uma das mais claras caracterizações do pensamento estético de Wittgenstein e que se relaciona com o admirar. Engelmann havia lhe dito que, quando lia manuscritos de autoria própria, estes o impressionavam ao ponto de pensar em publicá-los. Passado um tempo, essa ideia era abandonada porque parecia perder o encanto. Wittgenstein respondeu ao arquiteto dizendo que o caso era semelhante a seguinte situação (experimento de pensamento): a de se deparar com aquilo que o filósofo diz ser uma cena inquietante e maravilhosa de observar um sujeito a fazer as coisas mais simples do cotidiano como se tudo passasse num palco teatral onde o observado não tivesse consciência de estar sendo visto. Esse sujeito anda de um lado para o outro; acende um cigarro; se senta; enfim, vive sua vida. Isso equivaleria a ver um capítulo da biografia desse sujeito. Mas não é mais ou menos isso o que as pessoas veem todos os dias? Sim, afirma Wittgenstein (2000, p. 17, grifo do autor), mas “[...] não o vemos *nessa* perspectiva. – Bem, quando Engelmann olha para o que escreveu e o acha extraordinário [...], vê a sua vida como uma obra de arte [...] merecedora de ser contemplada”. Ou seja, Engelmann se espanta com o que lê. O espanto é legítimo “[...] na medida em que está em ligação com a possibilidade de uma experiência” (CRESPO, 2011, p. 187).

Houve uma *performance* da artista Marina Abramovic (1946 -) chamada *The house with the ocean view* (figura 20 ao final do parágrafo), apresentada em 2002 na galeria novaiorquina *Sean Kelly Gallery*, onde a artista se encontrava numa situação relativamente semelhante à imaginada por Wittgenstein no diálogo com Engelmann. A

¹⁸⁴ Na perspectiva de Wittgenstein, o assombro encontra-se além da análise científica e se expressa esteticamente. O assombro é posto em prática no próprio método filosófico de Wittgenstein enquanto possibilidade de investigar e contemplar algo de vários pontos de vista.

dois metros do chão da galeria se encontrava o cenário da *performance*: um banheiro; uma sala com mesa e cadeira; um quarto com cama e pia. Os três ambientes suspensos estavam totalmente abertos ao público (conforme imagem ao final do parágrafo). Abramovic era vista fazendo as coisas mais corriqueiras tais como: dormir, banhar-se, andar de um lado para o outro. Ela apenas não comeu durante os doze dias em que esteve ali. Tudo isso fez parte da *performance*. Nos três ambientes havia uma escada de mão que conduzia ao chão, mas com o detalhe de que cada degrau era composto por facas com as lâminas viradas para cima no intuito de garantir que a artista não iria abandonar a *performance*. Nas palavras de Westcott (2015, p. 20), o público presente a via “[...] andando de trás para a frente, preparando-se para um banho, banhando-se, vestindo-se, preparando para se sentar, sentando-se, preparando para erguer-se [...], ficando de pé [...]”. Ela cantava, fitava o público ansioso por algum contato. Segundo Westcott (2015, p. 20), “a despeito das aparentes tentativas de Abramovic de despojar a vida ao mínimo e fazer o menos possível, sempre há algo a ser feito”. Os movimentos sutis que realizava eram permeados de nuances e ambiguidades fascinantes. A simplicidade da *performance* era notável. Exceto pelo caráter incomum dos ambientes, assim como o fato da artista estar totalmente consciente de ser observada, a *performance* é tão tocante quanto o experimento de pensamento de Wittgenstein. A *performance* em questão obriga o público a ver o que ocorre naturalmente numa certa perspectiva.

FIGURA 20



Na concepção de Wittgenstein, somente o artista é capacitado para apresentar deste modo as coisas mais banais e fazer delas uma obra de arte. As sementes de uma - por assim dizer - transfiguração do banal em arte já se encontram no pensamento do filósofo austríaco. Sendo assim, se na reflexão de Wittgenstein é possível apontar uma

crítica à ciência no sentido de que esta representaria certo desencantamento do mundo, na filosofia de Danto encontra-se a tese de que o fato de tudo (hoje) poder ser transfigurado em arte é uma conquista; um reencantamento do mundo. Para Danto (2005, p. 32), “é a marca de nosso tempo que tudo possa ser contemplado como uma obra de arte e visto em termos textuais. Considero isso [...] o reencantamento do mundo”.

O diálogo com Engelmann é significativo porque, além de entrelaçar características de diferentes momentos da filosofia de Wittgenstein, serve também como chave de entrada para compreender o que – do ponto de vista wittgensteiniano - a arte pode fazer. Assim, Crespo (2011, p. 244) defende que apesar de não utilizar a noção *percepção de aspecto* das *Investigações* “[...] para descrever a alteração perceptiva que acontece na experiência que o texto sobre Engelmann apresenta, é essa experiência da visão e do pensamento que Wittgenstein tem em vista”. O experimento de pensamento que se desdobra do diálogo com Engelmann exemplifica, ainda, a chamada visão *sub specie aeternitatis*. Esta surge no *Tractatus* (especificamente no aforismo 6.45) e está diretamente conectada ao modo de ver do qual dependem a visão ética e estética. Mas o que vale destacar aqui é que há em Wittgenstein (mesmo que indiretamente) um recredenciamento da arte que é engajado na convicção de que a arte é importante. Se, por um lado, a arte não tem influência direta sobre os fatos do mundo, por outro, ela é capaz de transformar o mundo do sujeito; pode alterar sua visão acerca de diferentes instâncias da vida. Assim como a ética e a religião, a estética – e por extensão a arte – são usos da linguagem que tem como base o desejo de dizer algo sobre o sentido último da vida. E como disserta Crespo (2011, p. 251), “[...] este uso é provocador porque leva o homem a agir, a perceber, a entender, de uma maneira correta”. Nesse sentido, a arte é potencializadora de experiências de valor.

Numa aproximação com Wittgenstein, pode-se dizer que Danto manifesta uma compreensão da figura do artista que se avizinha da noção de *sujeito* que o filósofo austríaco descreve no *Tractatus*¹⁸⁵. Na filosofia inicial de Wittgenstein, o sujeito é o limite

¹⁸⁵ Interessa aqui a noção de *sujeito* em sua associação à experiência com o sentimento místico. Não se trata do sujeito empírico, mas do sujeito que experimenta uma certa maneira de ver as coisas. O ético, o estético e o religioso dependem desse modo de ver. A particularidade desse modo de ver não se resume apenas à fase inicial de Wittgenstein. Pelo contrário, ela se estende por todo seu percurso intelectual, caracterizando-se, nas *Investigações Filosóficas*, na noção de *aspecto*. Dado a teoria da linguagem que se encontra no *Tractatus*, os valores não estão no mundo como objetos. Contudo, disso não se segue que não tenham relação com o mundo. Os valores dizem respeito ao mundo do sujeito. Não sendo experiência do sujeito empírico, o místico é experiência do sujeito metafísico que, no *Tractatus*, é tido como sendo o limite do mundo. O sentimento místico permite ao sujeito afastar-se do relativo e contingente do mundo. Após o

do mundo, e os valores estão fora do mundo. Barreiros (2020, p. 45 – 46) alega que “[...] Danto estabelece a noção de artista como aquele sujeito que, enquanto é parte do mundo, vive dentro do mundo, e enquanto consciência do próprio mundo, encontra-se numa posição fora do mundo”. Ou seja, Danto fala do artista descrevendo-o de modo muito próximo ao que se encontra no aforismo 5.632 onde é afirmado que o sujeito não faz parte do mundo; é um limite do mundo. Wittgenstein considera o sujeito não como parte do mundo, mas, sim, como condição de possibilidade do mundo. E nas palavras de Arenas (2013, p. 110), “[...] a obra de arte contribui na modificação de nossa perspectiva sobre o mundo [...]”.

A visão estética, tal como Wittgenstein a compreende no *Tractatus*, é uma experiência de excesso e de transformação dos limites do mundo. É experiência de excesso porque o que se tenta dizer não pode ser dito (excede objetos e fatos do mundo). Falando em estética especificamente na arte, esta foi central para movimentos artísticos tais como: fauvismo, cubismo e expressionismo abstrato, para citar tão somente alguns. Já para outros movimentos, como a *Pop Art*, nem tanto. Danto alega que a estética parecia não desempenhar papel algum na diferenciação dos casos de indiscernibilidade na arte, pois os dois grupos de objetos, “[...] mesmo parecendo possuir identidades filosóficas distintas, eram tão semelhantes que se tornava muito difícil acreditar na possibilidade de um dos dois ter qualidades estéticas que faltavam ao outro” (DANTO, 2015, p. 4). O que Danto enfatiza é que a estética não era capaz de explicar por que um dos pares indiscerníveis era arte e o outro não. Porém, Danto considera que a estética desempenha papel fundamental no que diz respeito ao motivo pelo qual determinadas obras de arte agradam certas pessoas. Segundo Wittgenstein (1966, p. 28), “[...] no que respeita a palavras estéticas, você tem de descrever modos de vida”. Nas aulas de Cambridge, Wittgenstein chamou a atenção para os juízos estéticos. Palavras como “belo”, “lindo”, dentre outras, dificilmente desempenham alguma função. Palavras do tipo “certo”, “errado”, “correto”, etc. são muito mais utilizadas. Conforme o filósofo austríaco, no caso dos juízos estéticos o uso das palavras “belo”, “lindo” são interjeições as quais manifestam adequação e aprovação. O foco de Wittgenstein não está na forma das palavras, mas, sim [...] nas ocasiões em que são pronunciadas” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 15). Danto, por sua vez, se pergunta se a beleza é ou não parte da obra de arte. Se o objeto é belo, mas tal

Tractatus, Wittgenstein defende que os conceitos relacionados ao ético e ao estético são resultado de experiências do sujeito no fluxo da vida. Trata-se de experiências de um sujeito no mundo e não mais fora dele.

beleza não faz parte do sentido da obra, a palavra em questão não desempenha papel significativo no juízo da obra.

Na medida em que Wittgenstein afirma que a vida e os sofrimentos podem impor aos indivíduos o conceito de *deus* e que a religião é uma tendência do espírito humano que ele jamais poderia desprezar, Danto alega que a beleza - mesmo não figurando entre os traços essenciais da arte - é central para a vida. Paralelamente à Wittgenstein, Danto entende que sofrimentos também podem impor o conceito do *belo* e a exigência da beleza. Ao discorrer sobre a resposta da população novaiorquina aos atentados terroristas Danto (2015, p. 16) relata o seguinte:

a aparência espontânea daqueles comoventes santuários improvisados por toda parte em Nova York após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 foi para mim uma evidência de que a necessidade da beleza em momentos extremos da vida está profundamente arraigada na natureza humana.

Em alguns casos, a beleza na arte pode ser vista como insulto, tal como quando os artistas do dadaísmo (movimento que, para Danto, marca o início da dissolução do modernismo), em resposta à barbárie da primeira guerra mundial, se recusaram a produzir obras esteticamente belas para uma classe social que, ao mesmo tempo em que contemplava a beleza, financiava a barbárie¹⁸⁶. Foi em contraste às grandes guerras que o conceito de *beleza* se politizou, com o dadaísmo indagando como uma sociedade altamente civilizada - defensora da beleza e da moral – pôde ser responsável pelas guerras mais terríveis até então vistas. Na perspectiva de Danto (2015, p. 52), “isso aconteceu, em partes, como um ataque contra a posição segundo a qual a arte e a beleza estavam intimamente ligadas, assim como a beleza e a bondade”. O dadaísmo (ou a vanguarda intratável, como Danto chama todos os movimentos que se opuseram à beleza na arte) expressou repugnância à sociedade onde a beleza era um valor estimado e que estimava a arte justamente em função da beleza. Por outro lado, Danto (2015, p. 187) diz ainda que “a beleza é uma opção para a arte e não necessariamente uma condição. Mas ela não é apenas uma opção para a vida. Trata-se de uma condição para a vida como a queremos”.

A história da arte é permeada de exemplos nos quais houve uma politização na produção artística. O expressionismo, o abstracionismo e outras tendências modernistas foram consideradas politicamente inaceitáveis dentro do regime nazista. Por conseguinte,

¹⁸⁶ Em certo sentido, o dadaísmo foi uma resposta política às instituições responsáveis por levar milhares de pessoas à guerra. Como movimento artístico, incorporou um desdém acentuado pelos ideais patrióticos.

a ideia de que a arte seria perigosa e capaz de realizar algo fica claro em períodos em que a ideologia totalitária se manifesta. Os líderes nazistas acusaram a arte moderna de corromper a cultura, o gosto estético e até mesmo a saúde do povo alemão. Hitler e seus asseclas condenaram a concepção internacionalista que orientava a produção artística do século XX. Para supostamente salvar a Alemanha daquilo que consideravam ser uma degeneração judaico/bolchevique, os nazistas utilizaram – além da violência e perseguição política – da estrutura retórica da arte em duas frentes: de um lado, permitiram que apenas as obras de arte ideologicamente comprometidas com as causas nazistas pudessem ser produzidas e expostas; de outro, condenaram, reprimiram e confiscaram a arte moderna em geral.

Hitler inaugurou no ano de 1937 duas exposições de arte na cidade de Munique. Uma grande exposição oficial do regime contendo arte propagandística (próxima da ilustração) que expressava temas caros aos nazistas tais como: heroísmo; supremacia ariana; combate ao comunismo; dever familiar, etc. Já a outra - resultado do confisco ordenado por Joseph Goebbels (1897 – 1945) de vinte mil obras fortemente modernistas que figuravam nos museus alemães antes da ascensão de Hitler – continha toda arte condenada pelo partido e foi intitulada com a expressão “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst* – figura 21). Nela, pinturas modernistas (majoritariamente oriundas da vanguarda expressionista) foram colocadas ao lado de fotografias de indivíduos com alguma limitação física, bem como em comparação com desenhos produzidos por pessoas com transtornos mentais aprisionados em manicômios.

FIGURA 21



Criticada pelos órgãos de imprensa nazista, a arte moderna deveria ser retirada de circulação dentro de todo território alemão. Nesse sentido, a exposição Arte Degenerada serviu apenas para mostrar ao público o quanto a visão dita cosmopolita estava perturbando a organização social. Nessa atitude de extrema intolerância é negado aos artistas modernistas qualquer diálogo ou possibilidade de discussão acerca de valores estéticos na criação artística. Para Hitler, isso era necessário e fundamental porque o povo alemão havia sentido o colapso econômico depois da primeira grande guerra, enquanto o declínio político havia sido negado, mas, por outro lado, a suposta corrupção da cultura sequer tinha sido percebida pelas massas. Conforme Hitler (1996, p. 482),

[...] mais do que em qualquer outro terreno, o judaísmo apossou-se dos meios de comunicação que formam e, em última análise, controlam a opinião pública. O judaísmo foi realmente muito esperto, sobretudo ao usar suas posições na imprensa com a ajuda da chamada crítica de arte, conseguindo não só confundir os conceitos naturais sobre a natureza e o alcance das artes, bem como de suas metas, mas acima de tudo solapar e destruir o sentimento geralmente sadio que prevalecia nesse domínio [...].

O antipluralismo e a visão radicalmente unilateral de Hitler com relação à arte pode ser atestada quando o mesmo afirma que “[...] a arte foi definida apenas como experiência internacional [...], matando com isso qualquer entendimento de sua relação integral com um grupo étnico” (HITLER, 1996, p. 483). Os nazistas criaram o discurso de que a corrupção da arte teria ocorrido porque a mesma passou a ser relacionada à períodos e estilos, e não condizia mais com aquilo que, para eles, era o fundamental, a saber: que a produção artística era fruto de raças e povos. Portanto, um povo sadio e supostamente superior seria responsável por uma arte exemplar. Estes dependiam dela para construir sua visão (corrompida) de mundo. Hitler e seus apoiadores esperavam que a arte fizesse justamente isso. Por constituir-se numa mistura de povos, estilos, épocas e, principalmente, desarticulada de suas origens étnicas, a arte moderna era vista como uma moda que, se não passasse por si só, deveria ser extirpada porque representava perigo ao “caráter alemão”. Durante o período em que Hitler comandou a Alemanha, a arte esteve refém e, exclusivamente, submetida à ideologia do partido nazista. Hitler e seus seguidores mais próximos não subestimaram o poder efetivo da arte, haja vista que sua dimensão retórica foi claramente utilizada para capturar as emoções e os sentimentos do povo alemão.

Outro caso de politização - não tão extremo como os anteriores - na arte foi o fato de as imagens oriundas da cultura popular terem sido, em síntese, consideradas inferiores

até o surgimento da *Pop Art*. De acordo com Danto (2012, p. 50), tais imagens eram interessantes para Warhol e outros artistas “[...] que, por sua vez, deram um cunho político à sua promoção como arte séria”. A tese dantiana segundo a qual não há mais impedimentos para algo ser transformado em arte depende de determinadas condições sociopolíticas, haja vista que, em possíveis regimes não democráticos, a arte estaria passível de censura e repressão. Na perspectiva de Danto, a arte pluralista só pode vingar num estado igualmente pluralista. Isso porque o sistema de legitimação política e as estruturas da expressão artística precisam ser recíprocas. Ou seja, “[...] nossa arte e nossa realidade política estão feitas uma para outra [...]” (DANTO, 2003b, p. 174). O mundo da arte é, na concepção do filósofo estadunidense, o modelo de uma sociedade pluralista. E ao recorrer a uma passagem em que Wittgenstein compara o corpo humano como sendo a melhor imagem da alma, Danto - em referência direta - alega que não é possível ter uma imagem da alma salvo enquanto encarnada. Segundo Danto (2003b, p. 176),

o que eu quero dizer é algo paralelo a isso: que as obras de arte de um Estado encarnam esse Estado ou que o Estado se encarna no conjunto de obras de arte que legitima, [...] e que em consequência toda arte é política, ainda que a política não seja seu conteúdo imediato.

Há diferenças entre formas de expressão artística e sensibilidades morais. Tensões são comuns aqui¹⁸⁷. De qualquer forma, censuras tipificam estados repressivos. Danto enumera quatro combinações entre censura e apoio na arte: 1º, não se deve apoiar nem censurar a arte; 2º, não se deve apoiar a arte, mas, sim, censurá-la; 3º, a arte deve ser apoiada, não censurada (concepção que Danto defende); 4º, a arte deve ser apoiada e estar sujeita à censura. Danto adota a posição de que a arte deve ser apoiada porque entende que ela é de capital importância, sobretudo porque é capaz de dar sentido à vida. Num dos parágrafos das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein (1999, p. 140) diz: “não considere como evidente, mas como algo notável, o fato de que quadros e histórias de ficção nos proporcionem prazer e ocupem nosso espírito”. Ou seja, para o filósofo austríaco a arte também é provida do extraordinário poder de criar sentido à vida humana. No entanto, uma vez que a arte pode dotar a vida de sentido, Danto (2003b, p. 167) menciona que “[...] não há formas de escapar a possibilidade de ferir sensibilidades morais. A arte não poderia ter a seriedade que tem sem implicar perigos e desacordos”.

¹⁸⁷ Por exemplo, quando o artista Flavio de Carvalho (1899 – 1973) realizou sua *performance Experiência n. 2*, que consistia em caminhar provocativamente na contramão de uma procissão de *Corpus Christi* vestindo boina, o público quase o linchou.

Numa passagem de *O Abuso da Beleza*, Danto (2015, p. 154) descreve o quanto o contato com a arte modificou sua maneira de viver: “minha vida se transformou por meio da leitura de Proust e de Henry James, autores cujas obras fizeram de mim uma pessoa bastante diferente do que eu teria sido caso não as tivesse lido [...]”. O que uma obra de arte é capaz de fazer é, para Danto, o critério de excelência muito mais do que a beleza. Na perspectiva dantiana, a vocação da arte em ser capaz de fazer algo se tornou ainda mais evidente em algum momento dos anos de 1970, quando o arranjo do mundo da arte se transformou e, ao invés de movimentos artísticos, “[...] movimentos políticos, como o feminismo, começaram a exigir espaço para mostrar seus trabalhos” (DANTO, 2020, p. 67). Nesse sentido, pode-se dizer que uma obra de arte de cunho feminista não objetiva despertar admiração e beleza em quem a contempla. O que ela visa é uma transformação no sentido de fazer com que injustiças sejam notadas e abolidas. Do ponto de vista wittgensteiniano, é através da vontade que o valor entra no mundo. Como afirma Danto (2015, p. 124), se a obra de arte tem esse efeito, [...] se ela faz os espectadores perceberem injustiças onde antes eles não viam nada ou eram indiferentes ao que viam, ela é excelente”. Logo, ser provocado a ver o mundo como um palco de injustiças é ser encorajado a transformá-lo. A arte pode ser transformadora na medida em que potencializa transformações. Com plena liberdade – hoje - o artista pode utilizar a estrutura retórica da arte e vincular sua obra às causas mais emergentes da atualidade como o combate ao racismo, a defesa dos direitos humanos, a conservação do meio ambiente, a luta por condições econômicas decentes e justas, dentre muitas outras.

Para mencionar um caso fora das artes visuais, o *Teatro do Oprimido*, desenvolvido por Augusto Boal (1931 – 2009), objetivava uma transformação do mundo. Era teatro, mas, igualmente, uma forma de ação política e de transformação da realidade social. Dentre seus vários métodos, há o chamado *Teatro-Fórum*, onde um texto básico abordando sempre questões de opressão é encenado. Boal não vê o público como meros espectadores passivos sentados a assistir o desenrolar da peça. O teatrólogo é conhecido por ter desenvolvido a figura do *espect-atores*, ou seja, uma mescla de espectador que, a qualquer momento da peça, pode levantar a mão e entrar em cena transformando-se num dos atores na busca pela supressão da opressão abordada no palco. Assim, o ator que interpreta a personagem principal (vítima da opressão) cede espaço para um outro que busca mostrar uma melhor maneira de agir diante da situação. Segundo Boal (2005, p. 42),

fazendo isso na ficção da peça, invadindo a cena, estou me preparando para fazer o mesmo na realidade. Realizando essas ações na ficção do teatro, eu me preparo, treino, para realizá-las também na minha vida real. No teatro, me familiarizo com os problemas que enfrentarei na realidade [...]. Na ficção, ensaio a ação! O Teatro-Fórum não produz catarse: produz um estimulante para o nosso desejo de mudar o mundo.

Se uma das características da estrutura da obra de arte é, de acordo com Danto, sua dimensão retórica, é natural que ela possa fazer algo acontecer. Se para Wittgenstein ética e estética são movimentos da vontade, parece ser intrínseco que a arte seja capaz de transformar o olhar e as ações do sujeito. Em Danto, a dimensão retórica da obra de arte seria resultado do intercâmbio entre conteúdo e modo de apresentação¹⁸⁸. Na definição essencialista de Danto, obras de arte são objetos semiopacos, ou melhor, objetos que apresentam seus conteúdos em combinação direta com o modo em que são apresentados. A combinação entre conteúdo e forma com a qual este é apresentado determina o significado da obra de arte. Segundo Danto (2003, p. 186), “minha própria impressão é que o poder da arte é o poder com efeito da retórica [...], e a retórica, que tem como objetivo a modificação da atitude e da crença, nunca pode ser inocente [...]”. A título de exemplificação, a Bienal Whitney de 1993 caracterizou-se por uma espécie de militância na qual o público pôde notar que os artistas reunidos na exposição estavam comprometidos em fazer oposição às injustiças de raça, de classe e de gênero. Tais artistas não queriam que o público apenas olhasse para as obras; como responsáveis por elas, os artistas eram membros da sociedade que queriam modificar. Por conseguinte, é como se eles estivessem apregoando o seguinte: “[...] você não tem apenas de olhar o que nós, os artistas, fizemos: você tem de nos ajudar a mudar o mundo” (DANTO, 2015, p. 122).

Vê-se que para Danto a obra de arte é dotada de uma estrutura retórica e, como é sabido, a retórica tem como ofício modificar o pensamento e as ações das pessoas ao cooptar seus sentimentos. Portanto, a arte

[...] pode fazer algo acontecer se ela for bem sucedida em promover ações de um tipo que possa fazer algo acontecer. E não pode ser extrínseco para a obra de arte que ela possa fazer isso, se na verdade a estrutura da obra de arte e a estrutura da retórica são a mesma coisa (DANTO, 2014b, p. 54).

Uma passagem em que Wittgenstein manifesta opinião de que a arte é de alguma utilidade cognitiva é a seguinte: “hoje em dia as pessoas pensam que os cientistas existem para as instruir; que os poetas, os músicos, etc., existem para lhes proporcionar prazer. A

¹⁸⁸ Vale recordar que, na filosofia da arte proposta por Danto, esse intercâmbio caracteriza a noção de *estilo*.

ideia de *que estes tenham algo para lhes ensinar não lhes ocorre*” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 61, grifo do autor). Com séculos de descredenciamento filosófico da arte, não é à toa que tais pessoas sejam levadas à tal imagem da arte. A filosofia, concebe Danto, não seria apenas o toque final de um sistema filosófico, mas, antes de tudo, seria parte de seu alicerce. Diferentemente de Danto, Wittgenstein não aponta o surgimento da filosofia como sendo originado no conflito com a arte. No entanto, disse que a filosofia era dotada de uma matriz poética. Por fim, pode-se dizer que, se existe um certo descredenciamento da filosofia por parte de Wittgenstein (no sentido em que - como já mencionado - ela deixa tudo como está), há também um recredenciamento da arte que é pautado na convicção de que a arte tem muito a ensinar e instruir o ser humano. Mesmo não sendo um recredenciamento estritamente filosófico da arte, a posição de Wittgenstein corrobora com a perspectiva dantiana de que a arte pode fazer algo acontecer, a saber: criar valor, modificar o modo de se olhar para as coisas, bem como modificar e mobilizar atitudes. Para Wittgenstein, diz Arenas (2013, p. 114), “a arte nos ensina sobre a realidade aspectos que nenhuma outra aproximação nos permite desvelar [...]”, pois instiga a olhar as coisas de uma perspectiva diferente. A arte não aumenta quantitativamente o conhecimento do mundo; ela proporciona uma mudança qualitativa sobre o mundo em que os sujeitos se encontram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em se tratando de uma ontologia da arte (entendida enquanto definição essencialista), fica claro que a reflexão filosófica de Danto se contrapõe ao pensamento wittgensteiniano. O antiessencialismo que se depreende da abordagem feita por Ziff, Weitz e Kennick é - como discutido ao longo de todo o primeiro capítulo - oriundo da concepção de linguagem legada por Wittgenstein. Através da noção de *semelhança de família*, os filósofos da arte influenciados por Wittgenstein chegaram à conclusão comum de que o conceito em discussão não era passível de uma definição em termos de propriedades necessárias e suficientes. *Arte* seria um conceito aplicado a objetos (obras de arte) e a manifestações artísticas (teatro, dança e *performance*, por exemplo) mediante possíveis traços de similaridade entre um exemplar e outro já classificado como tal. Porém, Danto adentra no debate advogando uma tese essencialista da arte, ou seja, para ele *arte* é um conceito definível em termos objetivos. Tal como dissertou o filósofo estadunidense, a partir do momento histórico em que obras de arte não se distinguem aparentemente de qualquer outro objeto, a questão passa a ser o que torna diferente arte da não-arte quando ambas são indiscerníveis. Em resumo, o que diferenciaria um objeto comum de uma obra de arte que é perceptivelmente idêntica ao objeto comum é o fato dela incorporar um significado (*embodied meaning*). A história da arte teria se desenvolvido a ponto de permitir que obras de arte pudessem ter quaisquer aspectos estéticos formais ou poderiam ter a aparência de um utensílio doméstico. Como mostrado no segundo capítulo da presente tese, Danto argumenta que - a partir deste momento - uma teoria filosófica da arte seria possível. Sua busca por uma definição ontológica da arte é o elemento central de um conflito e distanciamento com relação ao pensamento wittgensteiniano.

Por outro lado, se em termos de uma ontologia da arte Wittgenstein e os filósofos da arte por ele influenciados são os adversários diretos de Danto, significativas aproximações podem ser circunscritas, sobretudo no que concerne a uma epistemologia da arte. O que se objetivou mostrar no terceiro capítulo foi justamente a confluência entre Wittgenstein e Danto no que se refere a identificação e reconhecimento de obras de arte; identificação e reconhecimento pautados no domínio de uma técnica capaz de superar as dificuldades que as figuras do Testadura e do cego para aspectos manifestaram. Danto mesmo indicou que uma coisa é o que significa ser arte (uma questão de ontologia), e outra é saber reconhecer algo como arte (um problema de epistemologia). Contudo, a

mediação da linguagem no campo da investigação ontológica ou da epistemologia é fulcral. O significado das coisas - ou, para dizer em termos ontológicos, a presumida natureza delas - está disponível ao agente cognitivo através da linguagem. Segundo Johnston (1993, p. 241), “nossos conceitos não se interpõem entre nós e a realidade, mas são as ferramentas que usamos”.

Wittgenstein é para Danto não só um filósofo que, em matéria de reflexão sobre a arte, deve ser superado porque sua principal contribuição teria sido a perspectiva antiessencialista que basicamente antecedeu o momento em que a radicalização da produção artística dos anos de 1960 demandava explicação mais certa a respeito do que tornava algo (literalmente qualquer coisa) arte. Pelo contrário, é também uma referência filosófica haja vista o fato de todo pensamento de Wittgenstein incidir sobre a relação entre realidade e representação; o que implica necessariamente uma mediação da linguagem. Além do mais, a filosofia tardia de Wittgenstein ilustra seu ataque à concepção de linguagem como sendo exclusivamente um sistema de nomes pautados em percepções básicas. Na concepção de Hagberg (1998, p. 140), “Danto caracteriza a visão posterior de Wittgenstein como um repúdio a distinção que se pensava existir entre ‘o mundo de um lado e a linguagem de outro’”. Conforme Wittgenstein, a linguagem e seus conceitos são instrumentos. Para ele, compreender uma frase é compreender uma linguagem e “[...] compreender uma linguagem significa dominar uma técnica” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 92). O conceito *arte*, bem como a expressão “obra de arte”, são apreendidos na linguagem. Do ponto de vista de Wittgenstein, a linguagem é um refinamento. Esse refinamento permite, por exemplo, ver algo banal como obra de arte. Cuter (2010, p. 332) diz que “nossa linguagem induz uma diferença no modo de percebermos o mundo [...]” e na maneira de descrever o que se percebe. Isso permite compreender que a linguagem canaliza a percepção de modo que o mero olhar não daria conta. Tácito tanto em Wittgenstein quanto em Danto é a observação feita por Genova (1995, p. 62) de que “o pensamento realiza muitas coisas que a visão nunca pode alcançar”.

Ser capaz de compreender a diferença entre arte e não-arte é uma competência que a percepção pura não consegue resolver. Essa é uma tese dantiana que encontra parecer na noção wittgensteiniana de *ver-cómo*. Este é um ver com o pensamento. Isso significa que ver-cómo é um ver onde o que é visto é percebido mediante a experiência com a linguagem. Logo, ver algo transfigurado em obra de arte é um ver amparado em conceitos

(se apoia numa atmosfera conceitual). É no uso da linguagem que se torna possível ver-
como, assim como ver algo transfigurado em obra de arte também depende de uma
habilidade linguística. Que a mera percepção é secundária (mas não irrelevante) na
experiência com a arte, conforme entende Wittgenstein, se demonstra em passagens de
sua filosofia como a seguinte: “o gosto é um refinamento da sensibilidade; mas a
sensibilidade nada *faz*, é puramente receptiva” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 91, grifo do
autor). Ou melhor, o gosto não é apenas uma questão de reagir às características
supostamente manifestas pelas obras de arte. “O gosto faz ajustamentos [...]”
(WITTGENSTEIN, 2000, p. 91) na medida em que se aprende a dominar novos jogos de
linguagem. À diferença do pensador austríaco, Danto insiste na existência de elementos
essenciais presentes em obras de arte que permitem sua definição precisa. Tais elementos
não estariam disponíveis aos sentidos, mas, sim, ao intelecto. Wittgenstein não poderia
concordar com a tese dantiana. O mais próximo que chegou disso foi quando afirmou que
a essência de algo se encontra expressa na gramática, bem como “que espécie de objeto
alguma coisa é, é dito pela gramática” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 120). O escopo do
filosofar wittgensteiniano não era estabelecer as condições exatas para a definição da
linguagem, da arte ou de qualquer outra coisa.

Danto considera que obras de arte são ontologicamente diferentes das coisas reais
comuns, mesmo quando às primeiras são idênticas às últimas. Para ser arte, tais objetos
necessitam ser interpretados como obras, o que significa reconhecer que elas são sobre
alguma coisa (*aboutness*) e não podem ser vistas como simples objetos. Segundo Danto
(2014b, p. 186), “há poucos problemas filosóficos que merecem uma análise mais
consciente que a questão da relevância [...]”. Ora, a questão por excelência da filosofia é,
para Danto, a questão dos indiscerníveis. Deste modo, o tema do que significa algo ser
arte é, no entendimento de Danto, pertinente. No entanto, ser capaz de identificar obras e
compreender que objetos banais podem ser transfigurados em arte não exige o
conhecimento do que, em tese, a arte é ontologicamente. Por conseguinte, o
reconhecimento e a identificação de obras de arte não demandam resposta filosoficamente
verdadeira sobre o que seria a arte em essência.

Assim como a linguagem praticada pelos seres humanos não vive necessariamente
de ideais de exatidão, também a arte produzida pelos artistas e apreciada pelo público
nem sempre vive da busca por sua essência nítida. Tanto uma quanto a outra sobrevivem
no quadro amplo de seu potencial criador, das formas de vida e nos jogos de linguagem

as quais se encontram. A prática artística foi, em seu surgimento, desenvolvida por indivíduos que não dispunham de uma suposta definição filosófica verdadeira e esse fato não impossibilitou ou mesmo prejudicou a produção de obras de arte e a apreciação das mesmas. Conforme Bogéa da Silva (2019, p. 91),

[...] se a tese de Danto que trata do esgotamento da Era dos Manifestos e da imunidade do período pós-histórico às tendências essencialistas for correta, não parece haver muita coerência em sustentar o papel da filosofia da arte em formular uma definição essencial, em função principalmente dessa resistência a essencialismos próprios da pós-história de Danto.

Se artistas produzem obras independentemente de uma definição precisa do conceito correspondente, cabe interpelar se é realmente uma questão incontornável o estabelecimento ontológico do que significa algo ser arte. Wittgenstein dizia que compreender um jogo de linguagem é saber empregar as palavras nas ocasiões apropriadas, mesmo sem se ter clareza para definir as regras que orientam o jogo de linguagem em questão. Danto entende que os artistas hoje se encontram mais livres do que nunca para produzir arte e que a tarefa de se pensar uma definição exata foi transferida para os filósofos. Numa leitura contrária à ontologia dantiana, Cometti (2013, p. 186) afirma que não existe arte a não ser para indivíduos e grupos que possuem a capacidade de perceber e de “[...] compreender o que se manifesta nas produções humanas, com tal ou qual propriedade distintiva, inscrevendo-se em um contexto de práticas familiares e reconhecidas como tais”. Do ponto de vista wittgensteiniano, isso significa que estabelecer os parâmetros para algo ser ou não arte é também fruto de um acordo público intersubjetivo o qual permite a existência – por assim dizer - dos jogos de linguagem conectados ao mundo da arte.

A insistência numa definição ontológica da arte pode ser o aspecto menos relevante da filosofia dantiana. Não é que seu esforço na elaboração de uma ontologia da obra de arte seja algo desprezível. Tal esforço foi uma tentativa de compreender – e responder - a complexidade da arte de seu tempo. Se pensada não como ontologia, a tese elaborada por Danto de que objetos banais são transfigurados em obras (incorporam significados; são sobre alguma coisa, etc.) pode ser considerada um sistema de referência que auxilia como ver tais objetos como arte. Ou seja, pode ser justamente a descrição dos discursos das razões envolvidas na transfiguração de algo em arte. Na atualidade, uma obra de arte pode associar qualquer discurso das razões anteriormente elaborado e fixado no mundo da arte. Como disse Danto, toda matriz de estilo está disponível ao artista no

período pós-histórico. Posta nestes termos, a filosofia da arte dantiana serve de instrução na maneira de ver e avaliar objetos feitos obras de arte. Por conseguinte, no caso do essencialismo dantiano estar incorreto, ou seja, mesmo não apontando o conjunto de propriedades necessárias e suficientes à todas as obras, ainda assim sua descrição do que é arte desempenha papel significativo no campo da filosofia da arte.

Através da análise dos casos de indiscernibilidade na arte (reais ou fictícios), Danto pôde alavancar uma das questões centrais da filosofia da arte, a saber: que a diferença entre arte e não-arte não se dá pela simples percepção. Neste quesito, as reflexões de Danto e de Wittgenstein convergem para um ponto comum. Ao tratar do caráter conceitual de obras como *A Fonte* e *Brillo Box*, o filósofo estadunidense recorre à sugestão dada por Wittgenstein “Olhe e veja”: “É para isso, mais do que para o que podemos cruamente estetizar, que devemos olhar para ver o que é uma obra de arte” (DANTO, 2014b, p. 74). Foi um deslize de Danto - no início de sua jornada como filósofo da arte - ter considerado que a preocupação de Wittgenstein (no que diz respeito a “olhar e ver”) estivesse exclusivamente pautada em reagir às impressões visuais brutas.

Da mesma forma que Wittgenstein considera o ser humano como um conjunto de corpo e estados anímicos, Danto entende a obra de arte como uma mescla de matéria e pensamento. Segundo Danto (2003b, p. 111), o filósofo austríaco sustenta que o ser humano é uma mente encarnada, “[...] de modo que uma imagem do corpo não é mais que uma imagem da mente quando nos consideramos a nós mesmos como mentes encarnadas”. Não obstante, o objeto material que constitui a obra de arte seria a melhor imagem que se poderia ter do significado que ela encarna.

Ao transfigurarem objetos comuns em obras de arte (o tipo de produção artística que aguçou e norteou a reflexão de Danto), artistas contemporâneos aproximam ainda mais a arte do cotidiano. Na filosofia, é Wittgenstein o principal responsável por tratar da linguagem comum. Conforme Wittgenstein (1999, p. 66), “nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano”. Em certo sentido, há um paralelo entre a ideia de que o significado de uma palavra é determinado pelo uso que dela é feito com a concepção de que a obra de arte poder ter variados modos de apresentação. Na tese wittgensteiniana, não é a forma da palavra que defini seu significado, mas o uso apoiado em regras. Semelhantemente, arte não possui uma forma pré-fixada, de tal modo que ela pode assumir diversos aspectos. Logo, qualquer material ou objeto pode ser utilizado e

elevado à categoria de obra de arte. Para Danto, a filosofia e a produção artística dos anos de 1960 compartilham algumas características curiosamente similares. Assim como um dos objetivos da *Pop Art* era ironizar e destruir a distinção entre arte erudita, popular e comercial, a filosofia teria se esforçado para superar pretensões ditas elevadas utilizando-se - para esse objetivo - de uma análise da linguagem comum.

É difícil resistir ao impulso de ver uma equivalência cultural entre a canonização da linguagem comum [...] e a estética dos objetos cotidianos estudada na *Factory*, de Warhol, ou na *Store*, de Claes Oldenburg, de 1962, na *Est Second Street* [...]” (DANTO, 2015, p. 21)¹⁸⁹.

A propósito, é Wittgenstein um dos principais expoentes da linguagem cotidiana. Na concepção geral da filosofia da linguagem comum, querer um gole de cerveja passa a servir de paradigma do desejo, tanto quanto apagar a luz é encarado como padrão de ação. Além do mais, tudo isso pode ser transfigurado em arte (cf. DANTO, 2015, p. 21-22). Há uma conexão entre a forma com que Wittgenstein explica o funcionamento da linguagem mediante a noção de *jogos de linguagem* mais básicos no início das *Investigações Filosóficas* (diálogo entre construtores) e a simplicidade com a qual Danto descreve a fabricação das *Brillo Boxes* de Warhol:

a linha de montagem da [...] *Factory* incluía um artista – Warhol – e dois assistentes, Malanga e Linich. Warhol grita “caixa” e um dos assistentes traz a caixa. Warhol grita “estêncil” e eles trazem o estêncil e colocam-no em posição (DANTO, 2012, p. 90).

No contato com a arte, ou seja, quando se trata de reconhecer e analisar obras, a suposta essência é, de uma perspectiva wittgensteiniana, posta de lado em função de uma técnica do ver. Ver algo como obra de arte (ouvir uma melodia como lamento) não é indicado por algum órgão especial. Para Wittgenstein, trata-se de um uso do conceito de *sensação* (conceito de *sensação* modificado). Ver algo como arte - ou ver algum objeto transfigurado em obra - é resultado do domínio de técnicas específicas as quais servem de ferramenta na identificação e reconhecimento dos significados incorporados. É inerente às reflexões de Danto e Wittgenstein que tais técnicas se concretizem nas vivências dos agentes envolvidos e que elas são cristalizadas intersubjetivamente. Independentemente de sua ontologia da arte, Danto mantém uma base wittgensteiniana. Como diz Thériault (2016, p. 170), “é o pano de fundo do legado de Wittgenstein sobre a distinção entre a dimensão perceptiva e a dimensão não preceptiva do objeto analisado”.

¹⁸⁹ A *Factory* e a *Store* foram os ateliês dos dois artistas citados.

Quando se vê um objeto qualquer transfigurado em arte (um mictório, por exemplo), tem-se atitudes diferentes diante da obra em comparação ao mero objeto. O comportamento se modifica. Ver algo como arte é ter uma atitude para com este algo. Nas palavras de Wittgenstein (1999, p. 187), “isto é uma significação do fato de chamar isso de um ver”. Espera-se comportamentos diferentes daquele que identifica e reconhece algo transfigurado em arte em relação a um sujeito que não domina essa técnica. Há matizes sutis do comportamento que revelam a capacidade de alguém para ver algo como arte. Segundo Wittgenstein (1999, p. 187, grifo do autor), “[...] matizes sutis do comportamento. – Por que são *importantes*? Têm consequências importantes [...]”. Aquilo que a pessoa diz, como o diz, as palavras que escolhe, etc. são indicadores e revelam seu desenvolvimento nos jogos de linguagens relacionados à experiência com obras de arte. Apenas aquele que domina uma linguagem pode apreciar obras de arte. Entretanto, não basta apenas identificar algo como arte, pois, como alega Danto (2020, p. 81), “identifica-las não é, com efeito, saber muito sobre elas. É preciso abordá-las como obras de arte”. Isso equivale ao que disse Wittgenstein em suas preleções sobre estética realizadas em Cambridge que compreender arte não significa - diante de pinturas, por exemplo - exclamar “Lindo!”.

O antiessencialismo de orientação wittgensteiniana foi precursor da posição assumida por Danto de que a filosofia da arte não poderia ser crítica de arte. A filosofia da arte, tal como Danto a entende, somente poderia discriminar entre obras de arte e meras coisas reais, não teria a incumbência de discriminar entre obras de arte. Se a arte modernista foi, como afirma Danto (2003b, p. 477) “[...] uma busca pela essência, do que é a arte única e verdadeiramente [...]”, muitas vezes confundindo a essência com um estilo (vanguarda) em particular, o antiessencialismo wittgensteiniano argumentou veementemente contra as teses que definiam arte como formalismo, emocionalismos, dentre outras. Para Danto (2003b, p. 216), “[...] uma filosofia da arte que mereça esse nome deve partir de um nível de abstração tão geral que não se pode deduzir de nenhum estilo artístico específico”. Não confundir um estilo como sendo a essência da arte foi justamente uma das contribuições de Ziff, Weitz e Kennick. Separar a essência da arte de um estilo é uma perspectiva wittgensteiniana incorporada por Danto. Após Wittgenstein e Danto, fica difícil determinar a suposta essência da arte mediante qualquer manifesto estilístico ou crítica disfarçada de teoria. A defesa do pluralismo na arte já se encontrava

implícita no antiessencialismo. Por sua vez, o pluralismo, argumenta Danto (2003b, p. 216), “[...] se depreende de uma boa filosofia da arte”.

Contra a tese hegeliana de que a filosofia era superior à arte, Danto (2015, p. 160) a rebate num tom demasiado wittgensteiniano ao alegar que “a filosofia é simplesmente incompetente para lidar com as grandes questões humanas”. A beleza, embora não figure em sua ontologia da arte como uma das propriedades essenciais, não é vista por Danto como assunto trivial. Da mesma forma que para Wittgenstein o belo e o bem são os assuntos mais profundos, para Danto (2015, p. 16) a beleza “[...] não apenas se encontra em meio aos valores que abraçamos, mas é um dos valores que definem o que significa uma vida humana plena”. E a ideia expressa por Wittgenstein no *Tractatus* de que o milagre não é como o mundo é, mas que ele seja - e no qual o sujeito lança um olhar de contemplação -, encontra eco em passagens da filosofia dantiana como a seguinte: “o mundo como presença estética é inseparável daquilo que somos” (DANTO, 2015, p. 183).

É possível notar que a filosofia da arte elaborada por Danto é fruto da necessidade de responder à arte de seu tempo, mas que, para além das diferenças, é também inspirada em Wittgenstein. Danto revitaliza o debate acerca das possibilidades de se definir precisamente o conceito *arte*. Em certo sentido, esse debate atualiza o pensamento e o legado de Wittgenstein para com a filosofia da arte. Ainda que Danto tenha pretensões essencialistas através de sua ontologia da arte e Wittgenstein (certamente) não veria necessidade efetiva nessa busca pela essência geral da arte, isso “[...] não faz dele um adversário do pensamento deste último. Em vez disso, Danto é dependente em muitos aspectos das questões colocadas pelo pensador vienense, o que o configura seu herdeiro [...]” (THÉRIAULT, 2016, p. 162). Ademais, ao citar uma passagem da biografia de Wittgenstein (escrita por Ray Monk) a qual dizia que, para o filósofo austríaco, Hegel parecia querer sempre dizer que coisas aparentemente diferentes eram, em realidade, a mesma, ao passo em que, para Wittgenstein, interessava mostrar que aquilo que parecia igual era diferente, Danto (2003b, p. 63) confessa:

quando li isso pensei: “Essa é toda minha filosofia da arte em poucas palavras, encontrar as profundas diferenças entre arte e as meras coisas, quando os membros de cada uma dessas classes parecem exatamente semelhantes”.

Em suma, esta tese objetivou apresentar os pontos de afinidade entre as filosofias de Danto e Wittgenstein com intuito de evidenciar a conexão que o primeiro estabeleceu com o segundo. Sendo assim, o escopo geral foi explicitar que Danto não construiu sua

filosofia da arte apenas na ruptura com o espólio antiessencialista proveniente de Wittgenstein. No que tange a ver algo transfigurado em arte, a arguição dantiana não difere - em geral - do pressuposto pela noção de *ver-cómo*. Com efeito, Danto toma de Wittgenstein a ideia de que, frente a dois objetos idênticos dos quais apenas um é obra de arte, a interpretação de um deles como tal é o que permite vê-lo como tal. Ou seja, mesmo com a percepção inalterada, o ponto de vista alterou o modo de ver o objeto transfigurado em arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AITA, Virginia H. Arthur Danto: narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo. In: **Revista Ars** (USP), São Paulo, V. 1 n. 1, pp. 145 – 159, 2003.
- ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- _____. Pictorial meaning, picture-thinking, and Wittgenstein’s theory of aspects. In: **Mind**, New Series. Vol. 67, nº 265 (Jan. 1958), pp. 70 – 79.
- ANDINA, Tiziana. Dalla parte di Testadura: ontologia e percezione. In: **Rivista di Estética**. N.S., 39 (3/2008), XLVIII, pp. 13 – 21. Rosenberg & Sellier.
- _____. **Danto: philosopher of pop**. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2011.
- ARENAS, Luis. A lo que el arte debe apuntar: el Tractatus y el ideal de la obra de arte em el joven Wittgenstein. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein: arte y filosofia**. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.
- BAKER, G. P. & HACKER, P. M. S. **Wittgenstein: meaning and understanding**. Essays on the Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell, 1983.
- _____. **Wittgenstein: Understanding and meaning**. 2º ed. Oxford: Blackwell, 2005.
- BARBERO, Carola. Arte in scatola. In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 31 – 44.
- BARREIROS, Alexandre. **Sobre o conceito de obra de arte em Arthur Danto**. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2020.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 8º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOGÉA DA SILVA, Anderson. **O recredenciamento filosófico da arte: narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual**. Tese de doutorado: Universidade federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2019.

BOUVERESSE, Jacques. **Wittgenstein y la estética**. Trad. José Javier Marzal Felici e Salvador Rubio Marco. València: Universitat de València, 1993.

BRÍGIDO, Edimar Inocência. **O deslocamento do olhar sub specie aeterni para a atividade de ver aspectos: o motivo estético em Wittgenstein**. Dissertação de mestrado: PUC (PR). Curitiba, 2013.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CARMONA, Carla. De arte y otros miradores. Mirar el arte desde la filosofía de Wittgenstein y la filosofía de Wittgenstein desde el arte. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein: arte y filosofía**. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.

_____. The fly, the bottle and postmodernism Danto's concept of the artworld versus Wittgenstein's notion of use. In: **Aesthetics today contemporary approaches to the aesthetics of nature and of art**. 39º Internationales Wittgenstein symposium. Kirchberg am Wechsel. Majetscmak, Stefan & Weiberg, Anja. Org. 2016, pp. 36 – 38.

CARROLL, Noël. Essence, expression., and history: Arthur Danto's philosophy of art. In: ROLLINS, Mark. **Danto and his critics**. Massachusetts: Blackwell, 1993.

CHIODO, Simona. Gli stile, la rapresentacione, l'espressione (cioè la nozione analítica di soggetto). In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 81 – 96.

COSTELLO, Diarmuid. Cosa mai é successo all' incorporazione? L' eclisse della materialità nell' ontologia dell' arte di Danto. In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 113 – 128.

CRESPO, Nuno. **Wittgenstein e a estética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

CUTER, João Vergílio Gallerani. Conteúdos não-conceituais. In: FILHO, Waldomiro Silva. **Mente, linguagem e mundo**. São Paulo: editora Alameda, 2010.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

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

_____. Artworks and real things. In: **Theoria**. Vol. 39 (Abril, 1971), pp. 1 – 17.

_____. The Artworld. In: **Journal of Philosophy**, Vol. 61, No. 19, (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

_____. **La Madonna del futuro**: ensayos en un mundo del arte plural. Trad. Gerard Vilar. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003a.

_____. **Mas allá de la caja Brillo**: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003b.

_____. **Narración y conocimiento**. Trad. Luiza Fernanda Lassaque. 1º Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014a.

_____. **O abuso da beleza**: a estética e o conceito de arte. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b.

_____. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº1 (Jul. 2006b), pp. 13 – 25.

_____. **O que é a arte**. Trad. Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

_____. **Responses and replies**. In: ROLLINS, Mark. **Danto and his critics**. Massachusetts: Blackwell, 1993.

_____. The end of art: a philosophical defense. In: **History and Theory**, vol. 37, nº 4. Blackwell Publishing (Dec, 1998), pp. 127 – 143.

DICKIE, George. O que é arte? In: D'OREY, Carmo. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007.

D'OREY, Carmo. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007.

FANN, K. T. **El concepto de filosofía em Wittgenstein**. Trad. Miguel Angel Beltran. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

FOGIEL, Isabelle Thomas. Cohérence de l'ontologie de l'art: Arthur Danto ou l'anti-Wittgenstein. In: **Cahiers Philophiques**. Réseau Canopé. 2016/1, n° 144, pp. 39 – 56.

GENOVA, Judith. **Wittgenstein: a way of seeing**. London: Routledge, 1995.

GIANNOTTI, José Arthur. **Apresentação do mundo**: considerações sobre o pensamento de Wittgenstein. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

GILMORE, Jonathan. Prefácio, pp. 11 – 21. In: DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

GLOCK, Hanz - Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral, 16º ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

GURGEL, Diogo. A metáfora na obra de arte. In: **VISO**, cadernos de estética aplicada, vol. VI, n° 12 (jul-dez/2012), pp. 94 – 115.

HAGBERG, Garry. **Art as language**: Wittgenstein, meaning and aesthetic theory. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

HALLER, Rudolf. **Wittgenstein e a filosofia austríaca**. Trad. Norberto de Abreu e Silva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

HITLER, Adolf. Discurso de inauguração da “grande exposição de arte alemã”. In: CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANIK, Allan. Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein**: arte y filosofía. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.

JOHNSTON, Paul. **Wittgenstein**: rethinking the inner. Routledge, London, 1993.

KENNICK, Willian E. *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* In: *Mind*, New Series. Vol. 67. nº 267 (Jul. 1958), pp. 317 – 334.

KOBAU, Pietro. Come può Danto parlare di arte? In: In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 223 – 239.

KOPPELBERG, Dirk. Arthur Danto, Andy Warhol e la natura dell' arte. In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 241 – 257.

LANCIERI, Alessandro. I significati incorporati di Danto. In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 259 – 275.

LIMA, Eduardo Coutinho Lourenço. A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº 5 (Jul. 2008), pp. 96 – 107).

LITWACK, Eric B. **Wittgenstein and the value**: the question for meaning. London: Continuum, 2009.

MANDELBAUM, Maurice. Family resemblances and generalization concerning the arts. In: **American Philosophical Quarterly**. Vol. 2, nº 3 (July, 1965), pp. 219 – 228.

MARRADES, Julián. ? Poetizar la filosofía? A modo de introducción. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein**: arte y filosofía. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.

MONK, Ray. **Wittgenstein**: o dever do gênio. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OLIVEIRA, Rachel Cecília de; PAZETTO, Débora. Apresentação: ... não se segue que tudo é arte. In: DANTO, Arthur C. **O que é a arte**. Trad. Raquel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

PAZETTO, Debora. Arthur Danto e a representação como limite da arte. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº 17 (Dez. 2014), pp. 13 – 24.

_____. Weitz, Danto e a definição da arte. In: **Revista Peri**, vol. 7, nº 02, 2015, pp. 70 – 82.

PEARS, David. **As ideias de Wittgenstein**. Trad. Octanny Silveira da Motta e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

RAMME, Noeli. A estética na filosofia da arte de Arthur Danto. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº 5 (Jul. 2008), pp. 87 – 95).

_____. A teoria institucional e a definição da arte. In: **Revista Poiésis**, Montes Claros, nº 17 (Jul. 2011), pp. 91 – 103).

_____. É possível definir “arte”? In: **Analytica**, Rio de Janeiro, V. 13 n. 1, pp. 197 – 212, 2009.

REGUERA, Isidoro. ? Qué pudo pensar Wittgenstein sobre el arte? In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein: arte y filosofía**. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.

RIDLEY, Aaron. **R. G. Collingwood: uma filosofia da arte**. Trad. José Oscar da Almeida Marques, São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ROMANO, Carlin. Looking beyond the visible: the case of Arthur Danto. In: ROLLINS, Mark. **Danto and his critics**. Massachusetts: Blackwell, 1993.

SIQUEIRA, Jean Rodrigues. **Filosofia analítica e a produção artística contemporânea: a teoria do conceito agregativo como proposta da superação do desafio da escalabilidade à teoria estética**. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. In: **ARS** (revista de filosofia da USP), São Paulo, v. 12, n. 23, pp. 52 – 79, 2014.

SOMAVILLA, Ilse. Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein: arte y filosofía**. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. Art in a box. In: ROLLINS, Mark. **Danto and his critics**. Massachusetts: Blackwell, 1993.

THÉRIAULT, Melissa. Trinta anos após a Transfiguração do lugar-comum: Danto herdeiro de Wittgenstein. Trad. Gustavo Guimarães. In: **Rapsódia**, São Paulo, n. 10, pp. 161 – 178, 2016.

TILGHMAN, B. R. **Reflections on aesthetics judgment and other essays**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

_____. **Wittgenstein, ethics and aesthetics: the view from eternity**. London: Macmillan Press LTD, 1991.

TOZZI, Verónica. Danto y la posibilidad narrativa del conocimiento histórico. In: DANTO, Arthur C. **Narración y conocimiento**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeu Libros, 2014.

VELOTTI, Stefano. La scelta di Danto. In: ANDINA, Tiziana & LANCIERI, Alessandro. **Rivista di Estetica**. N.s., 35 (2/2007), XLVII: Rosenberg & Sellier, pp. 357 – 374.

WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. In: D'OREY, Carmo. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007.

WESTCOTT, James. **Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia**. 2º ed. Trad. Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

WITTGENSTEIN, Ludwig J. **Cadernos: 1914 – 1916**. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2004.

_____. **Cultura e valor**. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Estética, Psicologia e Religião: palestras e conversações**. Org: Cyril Barret. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

_____. **Investigações Filosóficas**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

_____. **Movimentos de pensamento: diários de 1930 – 32/ 1936 – 37**. Trad: Edgar da Rocha Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer**. Trad: João José R. L. Almeida. In: ADVERBUM 2 (2): Jul a Dez, 2007, pp. 186 – 231.

_____. **O livro azul**. Trad. José Mendes. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos; 2º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZIFF, Paul. The task of defining a work of art. In: **The Philosophical Review**, Vol. 62, nº 1 (Jan. 1953), pp. 58 – 78.