

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 34, jan-jun/2024

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Deus, o mundo da arte e o espaço das razões

Henrique Iwao

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Deus, o mundo da arte e o espaço das razões

Arthur Danto, em uma importante passagem de seu livro de ontologia da obra de arte - *A transfiguração do lugar-comum*, defende uma ligação intrínseca entre interpretação e obra de arte. Curiosamente, nesta, Danto dialoga com a obra George Berkeley: se para Berkeley os objetos existem porque são percebidos, para Danto as obras de arte existem porque são interpretadas. O artigo persegue essa aproximação e investiga os problemas que resultam. Trabalha a noção de mundo da arte como espaço das razões do artístico para as obras de arte e aí descobre uma analogia com a solução de Berkeley para o problema da existência de objetos não percebidos, encarnada na figura de Deus.

Palavras-chave

ontologia da obra de arte; mundo da arte; espaço das razões; Arthur C. Danto

ABSTRACT

God, the Art World and the Space of Reasons

Arthur Danto, in an important passage from his book on the ontology of the work of art - *The Transfiguration of the Commonplace*, argues for an intrinsic link between interpretation and the work of art. Curiously, in this passage, Danto establishes a connection with the work of George Berkeley: if for Berkeley objects exist due to being perceived, for Danto works of art exist in virtue of being interpreted. The article follows this direction and examines the problems that result. It then takes the notion of the world of art as being a space of reasons for works of art and finds in it an analogy for Berkeley's solution to the problem of the existence of non-perceived objects, embodied in the figure of God.

Keywords

ontology of the work of art; art world; space of reasons; Arthur C. Danto

IWAO, Henrique. "Deus, o mundo da arte e o espaço das razões". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 18, n° 34 (jan-jun/2024), p. 106-131.

DOI: [10.22409/1981-4062/v34i/566](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v34i/566)

Aprovado: 19.06.2024. Publicado: 30.06.2024.

© 2024 Henrique Iwao. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 19.06.2024. Published: 30.06.2023.

© 2024 Henrique Iwao. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

I. A analogia com Deus

No capítulo 5 do livro *A transfiguração do lugar-comum [TLC]*, Arthur C. Danto avança uma ousada tese provisória, na qual diz que (i) obras de artes são dependentes de interpretações; (ii) um objeto artístico, quando sob uma determinada interpretação, ocasiona uma obra de arte; (iii) é possível ser idealista quanto às obras de arte, mesmo sendo realista quanto aos objetos em geral.¹

Quando li o livro pela primeira vez, em inglês, provavelmente num ritmo inadequadamente rápido, confundi o dito de Danto com aquele de Berkeley, o qual parodia. Ao invés de esse *est interpretari*, apressadamente estive a me indagar como é que o filósofo das galerias de Manhattan poderia dizer que *a essência da obra de arte era percipi*: como ser obra de arte poderia ser *percebida*.²

Obviamente, não há como defender tal impropério. E mesmo um leitor desatento logo perceberá que a *teoria pseudo-Berkeleyana da essência da obra de arte [p-Bk]* é um contra-senso. Mas vamos explorá-la. Seguir nossos erros por vezes nos abre a trajetórias inesperadas e frutíferas.

Acompanhemos, pois, uma visita da nossa personagem-colega Paula, desbravadora do mundo da arte, à *Galeria dos Quadros Vermelhos*, apresentada no famoso experimento mental do capítulo 1 da *TLC*. A galeria contém diversas pinturas visualmente idênticas e que consistem em superfícies de um vermelho homogêneo idêntico. Os quadros, entretanto, são de diferentes autores e têm títulos diversos, como *Quadrado Vermelho*, *Praça Vermelha* (ambos estes, curiosamente, homônimos em inglês - *red squares*), *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* etc. Normalmente, Paula olharia um daqueles quadros e, em frente à vermelhidão dos mesmos, diria algo como: “dado que possuo a disposição de resposta regular à cor vermelha e domino o conceito de vermelho, sabendo que vermelho não é nem verde e muito menos outras cores como o azul turquesa, digo que vejo um quadro inteiramente vermelho, e

endosso essa asserção, mesmo se entre meus colegas houver um cego, ou um daltônico protanópico, ou simplesmente monocromático” [Fala 1]. Entretanto, essa resposta já combateria o empirismo que considera a percepção visual do vermelho como um dado imediato, e Berkeley é um desses empiristas, ainda que seu empirismo desemboque, por radicalidade, em um imaterialismo, o qual alguns intérpretes qualificam como idealista.³

Então, Paula, ajustando seu quadro de referências discursivo, diz apenas: “ao olhar tal obra percebo em mim a ideia do vermelho, que não é o conceito de vermelho, mas a sensação em si, expressa por essa palavra”. E prossegue: “o que me leva a crer que embora o quadro não seja uma ideia dos sentidos, mas um objeto complexo, ele é formado por ideias, tais como a de vermelho, e só pode existir como algo percebido. Neste presente caso, um quadro na minha mente, percebido por mim”.

Mas eis que ela finalmente lê o paratexto associado e toma conhecimento do nome da obra, *Quadro Vermelho*. Em seguida vê outro quadro, igualmente vermelho, com o título *Praça Vermelha*, de outro autor. Paula parará para pensar e formulará: se a [p-Bk] estiver correta, então, ou [p-Bk1] trata-se de várias instanciações da mesma obra, obra esta caracterizada por uma determinada configuração de ideias conjuntas (visualidade vermelha, percebida em uma configuração espacial determinada e sob os parênteses adequados: no caso, molduras; adicionada da ideia de superficialidade, dada pela projeção da ideia correspondente do sentido do tato). E por ‘mesma obra’, nesse caso, entenderemos um nome geral que deve ser aplicado a vários particulares, por se referir à mesma configuração de ideias conjuntas. Ou [p-B2k] trata-se de obras diferentes; de fato, é preciso adicionar a noção de título a cada um daqueles objetos-quadros para sintetizar corretamente a ideia de obra de arte correspondente a cada um deles e assim diferenciar essas obras.⁴

Paula recusa o primeiro caso [p-Bk1], com base na crítica de que não cabe ao filósofo definir categorias que façam intervenções

tão drásticas nas práticas artísticas de uma galeria tão ilustre (isto é, não cabe ao filósofo dizer: “na verdade, essas obras diferentes não o são - trata-se... da mesma obra!”). E acrescenta que, ao conhecer os títulos, pôde estabelecer, tal como Danto e seu personagem J., na *TLC*, diferenças de leitura interpretativa das obras indicadas. Quiçá, disso resultaram emoções diferentes frente às obras (uma propensão à comoção no caso de *Praça Vermelha* e uma inclinação a irritar-se com o artista de *Os hebreus atravessando o mar Vermelho*, em virtude de seu título, que lembra a piada do ponto vermelho no *redemoinho*). O que a levaria a aceitar a segunda [p-Bk2]. Mas ela é coerente? Certamente agora a obra de arte não é mero agrupamento de dados dos sentidos; ela precisa adicionar a estes uma palavra que lhes designa a particularidade. Mas será só isso? Não parece que o que poderia ser importante na distinção dessas obras se perde? E que essa diferença seria pelo menos parcialmente responsável pela diferença das emoções provocadas por elas?

Danto mesmo não ajudaria muito a desfazer essa dificuldade. Ao criticar a concepção de que uma obra de arte não pode ser idêntica ao seu próprio conteúdo perceptivo, lembra-se de Berkeley e põe-se a falar de (pseudo-)vacas.

Segundo essa teoria [de Berkeley], o que a mente contém são ideias e estas são exatamente os seus próprios conteúdos, de modo que a diferença entre uma vaca e a ideia de uma vaca não está lá para ser descoberta por Berkeley, que afinal de contas está ansioso por identificar vacas com ideias de vacas. Em outras palavras, nada resta quando se subtrai da ideia o seu conteúdo. Assim, nunca temos consciência de que estamos conscientes de uma ideia; somente temos consciência do conteúdo da ideia, a saber de uma vaca.⁵

Mas, se oportunamente consultarmos o que Berkeley considera como objetos e como ideias, veremos que há certa confusão na citação acima. O primeiro parágrafo do *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano* o mostra: não há propriamente ideia de vaca, porque a vaca não é uma ideia impressa diretamente sobre nossos sentidos.⁶

Sejamos generosos com Danto e imaginemos que *vaca* é a palavra que ele usou para falar de um determinado agrupamento habitual de percepções. Agrupamento que realizamos ao perceber e projetar as diferentes ideias coincidentes (da visão, do tato, do olfato etc.); ideias que caracterizariam de modo imediato o que é prático chamar de *vaca*. Vemos então que não é correto dizer, nesse caso, que nada restaria ao subtrairmos, de *vaca*, seu conteúdo. Se subtrairmos os dados imediatos da visão, teremos ainda a corporalidade, ao menos (o que acontece quando, por exemplo, somos acometidos de cegueira). Ao subtrairmos todas as ideias dos sentidos, ainda teremos o conceito de *vaca* (para Danto) e a *palavra vaca*.

Ao reavaliar agora [p-Bk2], posso afirmar que tanto vacas quanto obras de arte são objetos válidos. É uma afirmação banal, mas como consolo, acrescentarei o lugar-comum: uma metafísica que se preza não pode ficar contrariando o mundo, quando o descreve. Mas qualifiquemos: a opção [p-Bk1] define conceitos, que então podem ser aplicados aos particulares que pertencem à classe correspondente. É o caso das noções de *vaca* e de *quadro vermelho*. A segunda opção define nomes, que são aplicados de modo a diferenciar, na linguagem, um particular do outro. Se uma *vaca* chama Mimososa, e outra Leiteira, ainda assim são duas vacas. O problema é que chegamos assim à conclusão esperada: para Berkeley, dizer que uma obra de arte tem como essência *ser percebida* é apenas dizer que ela é mais uma coisa que existe, como qualquer outra. E Danto está justamente colocando a necessidade de incluir na obra de arte propriedades não perceptivas, que não remontem à essência berkeleyana. Pois ele crê que um empirismo excessivo nos leva a bloquear a possibilidade de que a arte se diferencie suficientemente do mundo, de seus objetos ordinários, e assim, impede a arte de manifestar sua essência e, então, de existir plenamente. Danto, afinal, povoa seus textos com a diferenciação *mero objeto real x obra artística*. Para ele, não seria apenas dizer que *Quadro Vermelho* e *Praça Vermelha* são diferentes porque constituem particulares diferentes, mas que são coisas diferentes, com propriedades/significados diferentes. Não são apenas sensações vermelhantes de superfície vermelha. E dizer que são

sensações moduladas por inclinações e propensões cognitivamente acionadas (pelo nome da obra, conhecimento sobre ela etc.) ainda seria pouco.

A exposição de Danto da fenomenologia berkeleyana a trata como um caso de idealismo, sem considerar que Berkeley se dá ao trabalho, no *Ensaio em direção a uma nova teoria da visão*, de explicar a profundidade visual pela conjunção de dois sentidos (visão e tato) e dar um caráter bidimensional à visão, caracterizando-a como apreensão de manchas de cores. Mas não é errado apoiar Danto quando este diz que *a vaca só existe na mente*. Porque não haveria matéria e, por conseguinte, corpos materiais, mas certamente haveria a vaca. Que ela seja formada por uma conjunção de objetos imediatos da percepção seria a explicação de *como* ela é formada/existe. Só que ela não é propriamente uma ideia, no sentido berkeleyano, mas sim uma coisa. Ademais, como já mencionado, certamente o conceito de vaca existe. E ele possui como referente a vaca, isto é, as ideias dos sentidos organizadas pela mente do modo específico, característico da atribuição de existência/formação/conjunção a uma ou outras vacas particulares.

Ao eliminar as problemáticas noções de substância e matéria, e subordinar a existência a uma mente que percebe, Berkeley se vê enredado em problemas bastante curiosos. Três dos mais conhecidos são: (1) Se paro de perceber algo, este deixa de existir? Quando volta a existir, é o mesmo objeto? (2) Quando duas pessoas diferentes observam um mesmo objeto, ele é o mesmo, ou são dois objetos, um para cada? (3) Se um objeto, como uma árvore, não está sendo percebido por nenhuma mente, este deixa de existir? Há controvérsias sobre os detalhes, mas como o filósofo fora também bispo, nada mais natural que invocar a ideia de um Deus onisciente, a fim de resolver as questões. As soluções começam com a postulação de um ser que a tudo percebe, o tempo todo, ou percebeu-criou (dependendo da interpretação), e no qual, supra-mente que é, tudo estaria contido como percebido, mas não apenas passivamente, como no caso das nossas mentes em relação às

nossas percepções, mas em ato - perceber como criar (e possivelmente, querer).⁷

Então, não é que a árvore na floresta, ou o som dela caindo, não seja percebida por nenhuma mente. ELE a percebe. Ou ao menos, considerados os problemas envolvidos nessa determinação, Deus teria uma ideia correspondente a uma volição (pois ele é um ente muito especial) de que perceberíamos tanto a árvore quanto o seu som se estivéssemos nas condições de o fazer. Quando Paula, inteirando-se de nossa explicação, volta à galeria, é claro que a primeira coisa que faz é se pôr em frente ao primeiro quadro vermelho disponível e, então, piscar os olhos, tentando decidir se este possui as propriedades de uma fênix frenética e atualizando, assim, a brincadeira do morto-vivo, ao torná-la ubíqua. As ideias dos sentidos são recebidas de modo passivo, mas é possível ativamente controlar as situações em que nos tornamos capazes de recebê-las. Posso imaginar um jogo e de fato, uma obra de arte a ser realizada futuramente, que consista em uma caixa de som reproduzindo a seguinte fala: “Nessa exposição, se você escuta essa fala, é porque, para você, essa obra não existe” (chamá-la-ei de *Obra* ~). De toda forma, e Berkeley o diz, a dificuldade que o defensor do caráter de fênix das coisas enfrenta não é tão grave, se comparada com a dos filósofos que preveem a existência de propriedades primárias, além das secundárias. Pois, por exemplo, se pensarmos as primárias como aquelas matematizáveis, isso significaria que, em um certo sentido, os objetos do mundo ficariam constantemente trocando de uma imagem que é um amontoado de relações numéricas, para uma que é um agrupamento de ideias dos sentidos. Quando os olhos de Paula cerram, não há vermelhusco possível; ou melhor, a cor se destituiria tanto quanto na formulação de Berkeley; sua presença se dissolveria em representações, ajudadas pela memória e imaginação.

É importante declarar, nesse ponto, que subscrevo à crítica que Sellars realiza ao mito do dado (SELLARS, 1997): os dados dos sentidos não dão acesso direto a um conhecimento fundante e não se confundem com a experiência da percepção, embora

evidentemente participem desta. Uma vez que essa perspectiva é corrigida, fica mais fácil combater o defensor da posição [p-Bk2], que subordina obras de arte à experiência perceptiva. Pois esta experiência perceptiva parte de nossas disposições regulares de resposta, mas usa também todo um aparato conceitual, que é modulado pelo nosso conhecimento do assunto (entre outros fatores). Nesse sentido, o caso dos quadros vermelhos é drástico. Não se trata, para Paula, de uma simples questão de diferenciar experiências estéticas que deveriam ser idênticas, mas sim de diferenciar experiências estéticas diferentes, advindas de obras com conteúdos semânticos diferentes, embora todas consideradas igualmente vermelhas.⁸

Ademais, perceber é uma ação normalmente concebida com uma tonalidade passiva. O perceber de Berkeley é de uma passividade maior, no sentido de que percebemos ideias (dos sentidos), que são imediatas e dadas. A primeira formulação de Paula [Fala 1] introduziu um vocabulário remanescente do Sellars de *Empirismo e a filosofia da mente*, que media uma disposição de resposta regular (responder a x) e uma capacidade normativa-conceitual (perceber que é x , e não y , h etc.). A colocação da disposição regular a serviço de uma estrutura normativa coloca Paula na capacidade sapiente de justificar seu uso do conceito de vermelho, tanto apontando para instâncias de vermelho (descrições primárias), como realizando e endossando descrições secundárias. Paula pode, afinal, jogar o jogo de dar e pedir razões. Começamos com uma frase que tendemos a aceitar prontamente, sem perguntarmos porquê nem retrucarmos poréns: o quadro é vermelho. Depois, partamos para construções mais complexas: dado que era vermelho o quadro, e possuía um título tal, e sua autoria era atribuída a tal, e por tais e tais motivos, significava tal. Nesse segundo modelo, permitimos uma latitude muito maior de acepções de perceber, para o que vale como perceber, dependendo de certos contextos. Temos uma integração mais robusta e conexa do perceber com características não-perceptivas, como aquelas que os exemplos de obras de arte que Danto fornece tipicamente exibem. Porque elas inserem o

relato perceptivo já dentro do quadro da interpretação, ao mediar nossas disposições de resposta regular (a conseguir distinguir pré-simbolicamente as cores, por exemplo) e os conceitos envolvidos em relatos aceitos como perceptivos. A vantagem consiste em já incluir tudo dentro de um mesmo jogo argumentativo, sem que algum imediatismo atribuído à percepção usurpe a importância do cognitivo, e sem que o conceitual se descole do que é dito perceptivo. Este, afinal, em algumas circunstâncias, acaba tendo que ser também discutido e justifica o dito modernista, por exemplo, de que *a arte ensina a ouvir e a olhar*, além de a pensar. Ao escrever sobre a obra de arte que “olhá-la de maneira neutra é não vê-la como uma obra de arte” (DANTO, 2005, p. 183), o filósofo quer dizer que não há visadas não interpretativas quando o objeto é uma obra de arte, porque uma visada não-interpretativa (neutra, no seu vocabulário) que apenas relatasse a obra de arte como algo percebido, não trataria o objeto percebido como uma obra de arte.

Agora, a necessidade de componentes cognitivos nessa visada não implica que os elementos perceptuais não possam ser componentes relevantes do jogo argumentativo feito em torno da obra. Quanto a isso, posso fornecer um exemplo instrutivo. Trata-se da peça *Deus cantando*, para piano controlado por computador e legendas, de Peter Ablinger, de 2009.⁹ Nela, ouvimos um piano a reproduzir a voz do infante Miro Marcus, declamando o texto *Declaration of the International Environmental Criminal Court* - declaração da corte criminal ambiental internacional; o piano realiza a reprodução tocando, a uma velocidade sobre-humana, notas que aproximam o conteúdo espectral (das resultantes frequenciais) da gravação da voz. Se estivermos com os olhos fechados, ouvimos uma pianola reproduzindo gestos frenéticos varrendo o espectro agudo, em um ritmo frasal com um fluxo que eu identificaria como respirado. Ao abrir os olhos e ver a legenda, passamos a ouvir o piano falar. Uma vez que posso ler o que a voz da gravação, que o piano reproduz, diz, sinto-me autorizado a dizer que ouço-o dizer aquelas palavras.

É certo que os componentes não-materiais das obras de arte têm um caráter associado ao mental. Mas esses componentes estão atados a objetos que os instanciam e, como veremos adiante, eles dependem de um arcabouço que não se confunde com a ideia de uma mente. Voltando ao início de nossa discussão, agora se faz proveitoso citar o trecho inteiro da *TLC*, aludido no início desse artigo.

um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. [...]

Não se deve assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é *grosso modo* aquela parte arbitrária do objeto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a interpretação que lhe dá existência. Mas essa parte arbitrariamente selecionada do objeto é justamente o que entendo que a obra é: seu *esse* é *interpretari*. Por outro lado, o fato de essa porção desaparecer sem a interpretação é menos assustador que a concepção de Berkeley de que os objetos desaparecem quando não são percebidos, pois seu *esse* é *percipi*. É possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte.¹⁰

Segundo esse ponto de parada da dialética socrática do autor, rumo a uma definição da essência da obra de arte, se temos um quadro inteiramente vermelho, temos ainda apenas um objeto. É só com a interpretação desse quadro, que ele se torna uma obra de arte. No caso do quadro vermelho #1, o conhecimento dado por seu paratexto, que informa a autoria e título da obra, é o que inicia o movimento interpretativo que permite a obra existir. Mesmo que 'quadro vermelho' possa ser tomado como uma

constante perceptiva, é cada instanciação material acompanhada de paratexto adequado que permitiria o processo interpretativo, de constituição das diferentes obras. Mas aqui há um porém. E se nosso outro personagem, o *curador mal-intencionado*, resolvesse montar a exposição inteira, dedicada à vermelhidão monocromática homogênea, em um único aposento de sua galeria, e sorteasse ao acaso um dos quadros vermelhos para expor? Ele contrataria um programador para configurar um paratexto digital que, dadas certas condições, mudaria a atribuição de título e autoria para a obra. De modo que um único quadro, agora, ora se transmutasse em uma obra de arte, ora em outra [QV1]. E, insatisfeito, na sua próxima montagem, colocaria também um quadro sortido dentre os inteiramente vermelhos, mas com todas as identificações de autoria e título de todos os quadros vermelhos, ao lado do quadro escolhido para representá-los [QV2].

É claro que, dentro do que foi imaginado por Danto, poder-se-ia argumentar que o *curador mal-intencionado*, tendo intenções malévolas, também teria intenções incorretas. Isto é, que seria errado atribuir autoria e nome a algo que não teria sido criado nem nomeado dessa forma. Vou aceitar essa objeção, mas dizer que no *meu* experimento de pensamento, depois de inúmeras críticas, nosso curador finalmente encontrou um artista disposto a produzir uma obra consistindo em um quadro vermelho e uma série de plaquinhas indicando autoria e título dos quadros vermelhos da *Galeria dos Quadros Vermelhos*. Essa instalação transformaria o quadro vermelho em questão em um metamorfo dos outros quadros vermelhos. Usamos assim uma obra para dar origem a diversas outras obras. E mesmo que seja verdade que o *Meta-Quadro Vermelho* [m-QV] seja uma obra em si, ele se outorgaria o poder de criar as condições necessárias para que sua parte pictórica possa ser interpretada como sendo as outras obras.

Um outro exemplo que levanta questões similares é dado por Seth Kim-Cohen, em seu livro *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Trata-se das gravações de 1999 feitas no *World Trade Center*, por Stephen Vitiello. O artista estava

possivelmente interessado no som rarefeito obtido da gravação da vibração mecânica das janelas do nonagésimo primeiro andar do prédio, usando microfones de contato. Entretanto, após o 11 de setembro de 2001, as gravações tornaram-se reminiscências das vozes de uma torre, símbolo do capitalismo estado-unidense, derrubada por terroristas. Dantianamente, Kim-Cohen comenta:

As gravações foram, em um sentido, regravadas quando as torres caíram. Apesar de sonicamente idênticas depois do 11 de setembro, as gravações se tornaram mais complexas, mais emocionalmente e intelectualmente potentes - como o texto criado por Pierre Menard, o personagem de Jorge Luis Borges que reescreve, palavra por palavra, "o nono e o trigésimo oitavo capítulos da parte um do *Dom Quixote*, e um fragmento do décimo-segundo capítulo". As gravações do *World Trade Center* agora existem como um texto radicalmente reescrito, mesmo que idêntico.¹¹

Assim, diacronicamente, existiria um tempo t em que a gravação da qual emergia a obra $o1$ passara a acolher uma obra $o2$.

Mas essas não são as únicas implicações que poderíamos retirar. Porque, a princípio e a partir de lá, e transpondo a brincadeira de Paula em que fica piscando os olhos perante uma obra, posso construir o modelo da *Fênix Virtual* para as obras de arte [FV]. A obra de arte seria como a fênix, por ressurgir das cinzas da não existência para a existência, ao deixar de ser interpretada e passar a ser novamente interpretada. Ela seria virtual porque, a partir de um objeto atual que a instancia, seria criada/emergiria como um duplo daquele objeto. De modo que temos aqui alguns problemas quanto à relação caracterizada pela função interpretação I . O primeiro apresentado é aquele da justaposição transitória de obras, a partir do mesmo objeto [QV1]. O segundo, da multiplicidade coexistente de obras [QV2]. O terceiro, da não projetividade da obra, onde, em um momento t , esta daria lugar a uma outra, a partir do mesmo objeto [Vt]. Por fim, temos a questão da intermitência da obra [FV]. Mantendo a ideia de que a obra de arte depende de um duplo virtual, poderei

dizer que este é um duplo em uma família de duplos, respondendo a um empirismo das ideias-problema, onde a relação problema-solução é externa aos termos, e se configura aqui como uma relação interpretação-objeto. Há uma prioridade do objeto no sentido de que ele instanciará as interpretações que a ele correspondem, mas como são possíveis várias interpretações para o mesmo objeto, atendendo à ideia de que uma mesma solução pode responder a diversas perguntas diferentes, que dela emergem, essa obra seria um duplo numa família de duplos possíveis, a partir do objeto. O que também levantaria mais uma possibilidade. De que dois objetos diferentes possam originar a mesma interpretação, ambos instanciando assim o mesmo significado e transmutando-se na mesma obra de arte. Esse último aspecto é de indeterminação quanto à unicidade do objeto vinculado à obra de arte em questão, dado pressupor que existiria sempre a possibilidade de que, além de vários efeitos artísticos terem a mesma causa material, várias causas materiais (incluindo as desconhecidas e as porvir) poderiam provocar o mesmo efeito artístico.

Chegamos, por fim, ao ponto em que a relevância de começar essa discussão via Berkeley deve ser revelada. É que Danto terá de inserir mecanismos que impeçam a transitoriedade, multiplicação, intermitência e indeterminação quanto às obras de arte em sua relação com os objetos que, interpretados, as geram. E estes mecanismos, entendidos como um todo, terão um papel que considero análogo ao de Deus em Berkeley.

Agora, antes de prosseguir devo qualificar um pouco melhor a analogia. Ela se dá no sentido de que é preciso garantir a existência das obras de arte e dar consistência a essa existência. Vou chamar essa consistência de *consistência dos objetos artísticos*. Há uma definição de arte almejada, incluída pois adequada ao meio artístico em geral, ao mesmo tempo que restrita por referir-se ao universo profissional, do que é criado por artistas. Dentro desse âmbito, é preciso afastar posturas, quanto à *consistência dos objetos artísticos*, que envolvam os fantasmas do solipsismo, onde cada objeto possui uma consistência específica própria, possivelmente única; do

voluntarismo, onde cada indivíduo constrói uma consistência própria, possivelmente única; do informe, onde abundam condições indeterminadas quanto à consistência; do licencioso, no qual há falhas e incomensuráveis em meio à consistência.

II. O mundo da arte como espaço das razões

Ao revisitar o conceito de mundo da arte, cerca de 25 anos depois de seu primeiro artigo¹², Danto diferencia entre (a) razões para acreditar que algo seja uma obra de arte e (b) algo ser ou não uma obra de arte, dependendo de razões para tal. Primeiro, porque se uma obra de arte difere de um mero objeto cotidiano, não-artístico, é principalmente porque nós o tratamos diferenciadamente. Lembremos da ideia das contrapartes materiais (objetos não-artísticos possivelmente indiscerníveis de algum objeto artístico): elas devem ser tratadas como pertencendo ao *mundo da vida*. Quanto aos objetos artísticos, temos um envolvimento cognitivo específico: para Danto, nós interpretamos esses objetos, gerando assim as obras de arte. Essa interpretação, entretanto, não é meramente uma ação voluntarista de indivíduos ou grupos a introduzir ou bloquear itens no *Zeuganzes* artístico (o conjunto interrelacionado das obras de arte), arbitrariamente. Se há uma ideia de comunidade global possível para a arte, ela deve guiar-se pela ferramenta que os humanos têm, quando estes querem instituir práticas sociais abrangentes. A ferramenta, justamente, da racionalidade discursiva.

Duas coisas precisam agora ser ditas sobre essas razões de outorga de status: primeiro, que ser um membro do mundo da arte é participar no que podemos chamar de discurso das razões; e segundo, a arte é histórica porque as razões se relacionam umas com as outras historicamente. [...] O que é negligenciado é que o discurso das razões é aquilo que outorga o status de arte ao que, de outro modo, seria uma mera coisa, e que esse discurso das razões é o mundo da arte construído institucionalmente.¹³

Da prática social artística, de seus diferentes sistemas, interligados de modo complexo, emerge um espaço de razões específico, onde os participantes, para soar como Sellars, jogam o jogo de dar e pedir por razões; disponibilizam-se a justificar e pedir justificações quanto ao artístico. O público do mundo da arte estaria, portanto, minimamente familiarizado com o discurso da razão que constitui aquele objeto artístico como obra (o discurso que permite que eles interpretem o objeto). De modo que esse público possa ser tomado como participante naquele espaço. Agora, pode ser que nunca perguntem ao público sobre a obra que está a apreciar, ou que ele tenha dificuldade em explicitar quaisquer apreciações que tenha. Entretanto, ele estaria de antemão disponibilizando-se a procurar por razões na falta delas, justificar posições e debater argumentos. Aqui, já temos uma formulação do mundo da arte que, embora absorva posições discordantes sobre obras de arte, impede o problema do solipsismo, por colocar todas as jogadas em um espaço lógico compartilhado, e do voluntarismo, por exigir justificações por parte dos participantes. Danto, entretanto, vai atacar esses problemas tentando dar mais consistência para esse espaço de razões, ao estipular regras de funcionamento para as jogadas.

No texto “Revisitando o mundo da arte: comédias de similaridades”¹⁴, Danto estipula que a interpretação das obras de arte responderia a considerações de veracidade e tornaria o intérprete comprometido a sustentar sua explicação histórica da arte. O nome dessa operação seria *crítica inferencial* (da arte). Assim, entender uma obra seria reconstruir as percepções históricas e críticas que a motivaram, bem como ser capaz de fornecer uma interpretação sujeita a padrões de corretude teórica e histórica. E como interpretar, para Danto, nesse sentido forte, seria conformar a obra de arte (trazer a obra de arte à tona), o autor acaba assim propondo regras que organizariam o espaço de razões da arte: obviamente, regras que coincidem com a ontologia desenvolvida por ele para as obras de arte. Essa proposta deve ser aceita, ou como (a) uma norma explícita que desenha o mundo da arte, ou (b) como uma explicitação de uma norma implícita, que a prática social ligada às obras de arte já

empregaria. Na filosofia, é comum que se opte implicitamente pela opção (b), dado que ela exime o propositor das operações de negociata normalmente envolvidas em opções do tipo (a). Entretanto, é claro que dizer que algo está implícito, dizer-se expressando o que subjaz, acaba por criar uma instância explícita, que agora pode ser aplicada como norma para arbitrar casos em que a abertura do espaço de razões gera antinomias, posições incomensuráveis e uma quantidade eventualmente indesejável de soluções locais/*ad hoc*. De uma forma ou de outra, as interpretações deveriam ser entendidas como estando incorporadas em objetos ou grupos apropriados de objetos que as instanciam. Faria parte do jogo encararmos esses objetos ou grupos de objetos como incorporando uma interpretação, isto é, como instanciando uma rede de significados determinada. Essa projeção de uma determinação, que leva a agir como se houvesse algo a ser então descoberto, é o arcabouço que permitiria arbitrar entre diferentes propostas. Pois devemos, então, responder quanto à veracidade dessa descoberta. Se nos comportamos de modo diferenciado frente ao som de um ambiente e frente a uma gravação para todos os fins indiscernível daquele som ambiente, é porque consideramos a segunda como obra musical. Assim, atribuímos à segunda, mas não à sua contraparte material (a primeira), uma participação em um espaço das razões, no qual faz sentido realizar certas perguntas e investigações, tecer certos argumentos, estabelecer certas relações.

Com isso, evitamos que os problemas do informe e do licencioso sejam problemas estruturais. Eles ainda podem ser problemas locais quanto a alguma obra, mas existirão em meio à ideia de que existiriam, idealmente, condições de os resolver. Isto é, que existam interpretações atuais indefinidas ou que soam arbitrárias, deverá ser visto como contingente ao fato de que devamos tomar como existente uma interpretação virtual correta. Ademais, que “de certo ponto de vista, os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento”¹⁵, estabelecendo um limite que determina até onde ir, na procura de resolver possíveis indeterminações.

Já os problemas da sincronia [m-QV] e diacronia [Vt] devem ser atacados reforçando a importância da figura do artista e suas intenções, em meio ao contexto de criação e estabelecimento da obra, bem como a importância de informações teórico-históricas que circundariam o mesmo. Também o problema da existência de interpretações aparentemente idênticas para objetos diferentes apela à figura do criador, do contexto e do momento histórico em que tal foi lançado.

Voltando ao *Meta-Quadro Vermelho* [m-QV]: trata-se de uma obra criada por um artista, que tematizaria a suposta possibilidade de uma obra múltipla. Mas tematizar essa possibilidade é apenas citar as outras obras e não as ser. A tese de que a obra em questão seja de fato múltipla é portanto falsa; o significado da obra pode implicar conteúdos que, entendidos separadamente desta, são falsos. O fato de que a obra seja dessa maneira e não de outra é, entretanto, verdadeiro. Agora, podemos interpretar o objeto proposto de modo correto ou não. Se o fazemos corretamente, a interpretação será tomada como equivalente àquela que transmuta o objeto em obra de arte. O fato de que o conteúdo dos significados envolvidos nessa interpretação seja falso é importante, mas isso não necessariamente desvaloriza a obra, pois a representação de falsidades pode ter lugar em obras de arte. Trata-se de notar, entretanto, que as intenções do artista devem ser levadas em conta, mesmo que seu *fiat* não determine completamente a obra, antes a colocando como candidata a apreciação, fazendo-a ingressar no mundo da arte. Danto, ciente disso, já no artigo “O mundo da arte”, introduz a figura do pintor expressionista, que explica sua obra como sendo “tinta preta e tinta branca e nada mais”.¹⁶ O filósofo nota que, dentro do mundo da arte, existe um contexto para que um quadro possa ser interpretado como sendo “apenas tinta”. E que se algo é assim interpretado, então claramente não se trata do fato de que a obra de arte seja apenas tinta, como tinta numa lata de tinta que não vamos usar é. Ainda outro exemplo pode ser dado com a *Obra ~*, que avança o conteúdo ontológico falso de que uma espectadora que ouve o som, que é a base material para a mesma obra, não a experienciaria. Fato é que ela a experimenta sim, pois a obra seria nada menos que um jogo com um

enunciado paradoxal, artisticamente destrinchável em um enunciado que institui a obra e em um conteúdo enunciativo que propõe, em vão, a destituição da mesma. Em vão quanto ao propósito do enunciado, separado de sua fruição enquanto parte da obra; a hipotética experiência da mesma e de sua tentativa, ou de sua “falsidade”, continua sendo presumivelmente gratificante.

No caso das gravações do *World Trade Center*, feitas por Vitiello (caso Vt), seria ontologicamente falso que existiriam duas obras. Porque os elementos que poderiam estar envolvidos na criação da segunda versão, quais sejam: os terroristas, o avião, a queda das torres, o acontecimento histórico etc., não são, justamente, artistas. E não sendo artistas, não os podemos tomar como ocupando o posto de artista, quanto à obra. Isto é: não podemos considerar que tinham intenções quanto à segunda versão, e nem que essas intenções envolviam algum conhecimento do estado da arte sonora do início dos anos 2000. Entretanto, eu acho que vale a pena nuançar essa posição. Assim como podemos atribuir intencionalidade de modo derivado a animais, modelando uma intenção neles a partir do modo como agimos em relação a outros humanos, podemos também atribuir derivativamente o estatuto de obra de arte para ocasiões tais como a envolvida ali. De fato, o que faz Kim-Cohen pode ser descrito como a ideia de que um acontecimento suficientemente individualizado, uma “hecceidade”, no vocabulário deleuze-guattariano¹⁷, pode ser tomada como assumindo o papel do artista, a fim de derivar de lá uma nova obra. A descrição filosoficamente correta talvez soe pitoresca: *Onze de setembro* haveria copiado a obra de Vitiello, assim como Menard tentara copiar a de Cervantes (no conto de Borges). *Onze de setembro* teria conseguido safar-se de qualquer acusação de plágio ao implicar um caráter parasitário à sua criação, que afinal manteria referências explícitas de autoria a Vitiello e de originalidade à sua obra original. A vantagem de tal tratamento é que, enquanto continuaria a existir um jogo oficial envolvendo o mundo da arte, poderíamos derivar deste outros que beneficiassem a comunidade e a imaginação. Ou seja, em uma crítica de arte não ontologicamente orientada, a questão

ontológica pode ser deixada de lado, o que significa que as interpretações não precisarão ser do tipo *funções interpretação*, o que também torna viável, ou um desvio em relação aos fatores que procuram dar consistência ao espaço de razões do discurso ontológico sobre a significação das obras de artes, ou derivações, não exatamente consoantes, de aspectos destes fatores.

Por fim, quanto à teoria da Fênix Virtual [FV]: a ideia de que o significado esteja incorporado no objeto e que a obra exista, a interpretação correta descortinando e desvelando seu lado imaterial (seu significado), implica um tipo de existência fixada, projetiva, não-intermitente. Assim, conquanto o mundo da arte exista, a suportar a existência das obras, elas existem. Isto é, agimos como se elas existissem continuamente. O que é efetivamente provocar sua existência contínua, no sentido de existir adequado. Essa existência é de fato dependente de nós, para-nós. Mas ela o é através dessa esfera racional que se desprende da nossa ação individual. As obras existem conquanto exista um espaço das razões do artístico no qual aprendemos a pressupor, implícita ou explicitamente, a existência de obras de arte, e espaços sociais nos quais nos comportamos de acordo. Uma interpretação correta é projetável, no sentido de que institui na obra uma significação que está, por uma série de motivos justificados, implantada na comunidade relevante (aqueles que se importam com o campo de significação da obra de arte em questão). Essa implantação é tal que essa comunidade age de acordo com a projetabilidade da interpretação, isto é, age como se o objeto estivesse permanentemente sob aquela interpretação. Tratam ele como uma obra de arte possuidora daquele significado. Essa formulação (*forte*), entretanto, pode parecer forte demais, ainda mais perante os problemas de determinação do que é exatamente o significado, ou o *campo de significação*, e a necessidade de uma comunidade restrita de pessoas ontologicamente motivadas. Uma maneira de contornar a aspereza dessa formulação é dizer que mantemos compromissos quanto àquele objeto artístico: presumimos que ele possui um significado, descortinado em algum nível e

regulado pelo mundo da arte, mesmo que não saibamos exatamente determiná-lo (ou ainda, que saibamos pouco sobre ele) (*mezzo piano*). A versão mais fraca envolve o significado mínimo - sabemos que aquele objeto é uma obra de arte, o que implica que projetamos que aquele objeto possua um significado, independentemente de sabermos sobre ele ou ainda independentemente do fato de termos ou não interesse por saber qual é aquele significado. Creio que essa versão é a mais satisfatória, perante nossa prática de fruição artística (*piano*).¹⁸ Se enfraquecermos ainda mais a condição de projetabilidade, encontramos o caráter ideológico da arte, quanto à existência das obras de arte. Neste, não é necessário propriamente projetar no objeto sua existência como obra, em um sentido que envolve crenças e comprometimentos explicitáveis. O que é necessário, nesse caso, é apenas que nosso comportamento seja tal que possa ser interpretado como compatível com a atribuição do caráter de obra de arte para os objetos em questão. Quem escuta música de ruído pensando “isso não é música”, pode fazê-lo de forma que seu comportamento implique que esta esteja a escutar música. Para romper com isso, deverá ter outro comportamento, como aquele de alguém que pergunta, “estão pavimentando a via?”, por achar que se trata de britadeiras. Essa pessoa, claro, tem um comportamento equívoco. O que o garante é a existência do mundo da arte.

III. Conclusão

Há um componente importante nesse lado normativo do mundo da arte. É que idealmente, analogamente ao que ocorre com o Deus em Berkeley, referências ao mundo da arte devem estabelecer crenças naqueles que participam nas atividades que o pressupõe ou são explicadas por ele. Isto é, participar da esfera do artístico envolve participar de certos aspectos de certas culturas e assim inculcar-se de certas crenças. Como já mencionado, estas crenças fazem parte dos componentes que mantêm, para as exposições, apreciações e apresentações de arte, um conjunto de normas (também chamados por mim de *enquadramentos*), que vão se institucionalizando, nos dois

sentidos de institucionalizar (de consolidar-se na cultura e de instituir agrupamentos sociais ligados àquelas normas). Estas normas se solidificam em normas institucionais explícitas, propriamente ditas.

Ou seja, se as instituições influem no mundo da arte, elas devem fazê-lo não apenas jogando o jogo, mas o fomentando. Se elas não o fazem, ou elas não participam desse mundo, ou jogam ilegitimamente e contribuem para um enfraquecimento do mesmo. O enfraquecimento do mundo da arte, desse tecido argumentativo-discursivo ao redor dos objetos colocados como candidatos à apreciação, pode sim eventualmente romper o tecido intencional-normativo que cerca o artístico. O discurso das razões sobre a arte é, afinal, institucionalizado - ele tece um espaço das razões institucionalizado, muito embora não se confunda com as instituições que ajudam a tecê-lo, mantê-lo e fomentá-lo.

Referências bibliográficas

AYERS, Michael. "Was Berkeley an Empiricist or a Rationalist?". In: WINKLER, Kenneth P (org.). *The Cambridge Companion to Berkeley*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005, p. 34-62.

BERKELEY, George. *The Works of George Berkeley, D.D., Formerly Bishop of Cloyne: Including His Posthumous Works, Vol. 1: Philosophical Works, 1705- 21*. Edição de Alexander Campbell Fraser. Oxford: Clarendon Press, 1901.

_____. *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne, Volume Two*. Edição de Thomas E. Jessop. Johannesburg: Thomas Nelson and Sons, 1949.

DANTO, Arthur C. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19 (1964), p. 571-584.

_____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar-Straus-Giroux, 1992.

_____. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

SELLARS, Wilfrid. *Empiricism and the Philosophy of Mind*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

WINKLER, Kenneth P. *Berkeley: An Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Henrique Iwao é doutor em filosofia pela UFMG

** O presente trabalho é fruto de minha pesquisa de doutorado, realizada com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

¹ Vide o trecho que começa com “Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob a transformação” (DANTO, 2005, p. 189-190).

² Vide a formulação de juventude de Berkeley, no parágrafo 3 da parte 1 de *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (BERKELEY, 1949, p. 42).

³ Para um tratamento nuançado dessa trajetória, vide a seção IV de Ayers (2005).

⁴ Danto chama os elementos de delimitação do que vale como perceptualmente artístico, em um objeto artístico, de parênteses (DANTO, 2005, p. 62). Berkeley avança, em *An Essay towards a New Theory of Vision*, parágrafo 45, a noção de que a visão é essencialmente bidimensional (BERKELEY, 1901). Ela precisa, portanto, que projetemos *ideias tangíveis*, advindas da experiência adquirida pelo sentido do tato, para assim resultar na percepção de tridimensionalidade. Ademais, *ideias* é um termo técnico em Berkeley, normalmente se referindo às sensações dos sentidos.

⁵ DANTO, 2005, p. 225.

⁶ Como, “por exemplo, uma certa cor, sabor, odor, figura e consistência, observadas ocorrendo juntas, são contabilizadas todas como uma coisa distinta, assinalada pelo nome *maçã*” (BERKELEY, 1949, p. 41, tradução minha).

⁷ É claro que essa solução tem a incômoda aparência de postulação de entidade não-observável, algo que Berkeley deveria negar, se o tomarmos por um empirista radical. Nesse caso, em defesa de Berkeley, poderíamos, correndo o risco de uma interpretação pouco filosófica e externalista, invocar Deus como o *exemplar* ideológico justificado da sua época. De toda forma, em um resumo da sequência exibida didaticamente nos *Três diálogos entre Philonous e Hylas* [*Three Dialogues between Hylas and Philonous*] (BERKELEY, 1949, p. 147-264), com uma formulação compatível com a interpretação dita “da percepção” da ação de Deus (WINKLER, 1989, p. 205), poder-se-ia dizer: (i) certamente as coisas existem; (ii) mas o que existe? Ora, o que estou percebendo; (iii) mas, e quando você não estiver percebendo? Outra mente estará percebendo; (iv) quem? Deus. Existem assim entidades do tipo mente que não podem ser explicadas pela percepção; são caracterizadas como *aquelas que percebem*. Winkler se posiciona contra essa interpretação, trazendo a ideia de que o significado de perceber [*perceive*], na época de Berkeley, abriria a possibilidade de um Deus que, no ato de criação das coisas, justamente as percebia. Essa linha dispensaria a incômoda noção de que Deus estaria sempre ativo a perceber as coisas, em uma postura mais próxima de uma posição ocasionalista (WINKLER, 1989, p. 216-224).

⁸ Sellars considera que relatos não-inferenciais são de fato baseados em disposições regulares de resposta (‘impressões sensoriais’), e que com isso há, nesse caso, prioridade do empírico. Entretanto, esses relatos devem ser feitos com base em redes conceituais que não são nada imediatas. “Se é vermelho não é azul”... O que quer dizer: mesmo a descrição de algo ouvido envolve uma rede conceitual que diferencia uma palavra de outras *n* palavras que não podem substituí-la e de outras que só a substituem ocasionalmente. Isto é, mesmo juízos não-inferenciais (baseados nessas disposições de resposta regulares) referentes a cores e a sons percebidos já dependem de uma rede conceitual de tamanho considerável (precisamos saber usar algumas palavras de cor, para poder falar apenas de uma única cor vista). Em casos de relatos bem mais complexos, como aqueles que envolvem lidar com o que se ouviu em uma música, é por vezes difícil determinar o que seriam exatamente esses relatos não-inferenciais. Uma vez que, por exemplo, alguém frequenta aulas de música e aprende a utilizar um determinado estilo notacional, aprende um jogo de linguagem específico. Então, o que essa notação grafa poderá ser tomado, com as devidas exceções, como especificando quais são os conceitos ou símbolos que devem constar nos relatos de escuta musical (não necessariamente linguísticos, porque estes podem ser cantarolados ou notados de volta em uma partitura). Baseio-me aqui em *Empirismo e a filosofia da mente*, especialmente a seção 16 (SELLARS, 1997, p. 40-41).

⁹ Mais informações em: <https://ablinger.mur.at/txt_qu3god.html>. Acesso em 28.12.2023.

¹⁰ DANTO, 2005, p. 190.

¹¹ KIM-COHEN, 2009, p. 130-131, tradução minha. Algumas gravações podem ser ouvidas em: <<https://www.ubu.com/sound/vitiello.html>>. Acesso em 28.12.2023.

¹² DANTO, 1964.

¹³ DANTO, 1992, p. 40, tradução minha.

¹⁴ "The Art World Revisited: Comedies of Similarity" (In: DANTO, 1992, p. 33-54).

¹⁵ DANTO, 2005, p. 193.

¹⁶ DANTO, 1964, p. 579-580, tradução minha.

¹⁷ DELEUZE, 1997, p. 47-54.

¹⁸ Devo a Walter R. Menon Jr. a formulação "significado mínimo".