

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA
E LINGUAGENS**

João Pedro Octávio Silva

Os Alicerces da Ruína:
Aproximações Entre Arte e Mito no Século XXI

Juiz de Fora

2024
João Pedro Octávio Silva

Os Alicerces da Ruína:
Aproximações Entre Arte e Mito no Século XXI

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Musicais, como requisito parcial ao título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Octávio Silva, João Pedro .

Os Alicerces da Ruína : Aproximações entre Arte e Mito do Século XXI / João Pedro Octávio Silva. -- 2023.

129 f.

Orientador: Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2023.

1. Filosofia da arte. 2. Mitologia. I. da Silva Teixeira Carvalho, Fabrício , orient. II. Título.

JOÃO PEDRO OCTÁVIO SILVA

Os Alicerces da Ruína:
Aproximações entre Arte e Mito no Século XXI

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Musicais, como requisito parcial ao título de Mestre.

Aprovada em 13 de novembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho — Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora/PPGPACL

Prof^a. Dr^a. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora/PPGPACL

Prof^a. Dr^a. Marta Castello Branco
Universidade Federal de Juiz de Fora/PPGPACL

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini
Universidade de São Paulo/PGEHA-USP



Documento assinado eletronicamente por **Fabrcio da Silva Teixeira Carvalho, Diretor(a)**, em 14/11/2023, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 14/11/2023, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Nascimento Fabbrini, Usuário Externo**, em 14/11/2023, às 19:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 14/11/2023, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1561248** e o código CRC **C08E2BC8**.

Aos meus pais,

aqueles que me ensinaram
a buscar a vida na sua plenitude
e nunca deixar de questioná-la.

Por todas às vezes que sacrificaram os seus sonhos
para que eu pudesse perseguir os meus,
e pelo amor incondicional que permitiu que eu
nunca desistisse diante dos desafios.

Dedico-lhes este trabalho
como um pequeno gesto de gratidão.

A conquista deste título é a nossa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, expresso minha profunda gratidão ao Prof. Dr. Fabrício Silveira Carvalho, por sua confiança, orientação atenta, paciência e disponibilidade contínua que tornaram a realização desta pesquisa possível.

À Prof.^a Dr.^a. Edna Alcântara Rezende, minha sincera amiga, pelas valiosas percepções que, desde a graduação, enriqueceram enormemente a minha formação, a minha visão de mundo e o meu crescimento como profissional comprometido com a excelência.

Estendo meus agradecimentos à Prof.^a. Dr.^a. Marta Castelo Branco e à Prof.^a. Dr.^a. Renata Zago, que já na qualificação, me ofereceram feedbacks criteriosos e construtivos, fundamentais para aprimorar os argumentos apresentados neste texto. E ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, por quem nutro uma sincera admiração e que me honra ter como interlocutor crítico na banca de defesa.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram com esta pesquisa. Cada conversa, análise ou gesto de encorajamento desempenhou um papel fundamental na conclusão deste projeto.

A todos vocês, meu mais profundo agradecimento.

RESUMO

Se levarmos a cabo as aproximações que existem entre as possíveis definições de 'mito' e das definições de um 'objeto de arte', conseguimos encontrar algum fundamento mitológico na atual ideia de 'arte'? Esta aproximação, mesmo que implicitamente, influencia o imaginário social e valida as produções contemporâneas?

A análise desta questão surge a partir do cruzamento entre o conceito de "Mundo da Arte", criado por Arthur Danto na década de 60 do século passado, e as ideias de Roland Barthes relacionadas ao estudo das mitologias. Mediante uma análise da interseção entre arte com mitos, rituais e as influências socioeconômicas, aborda-se a influência penetrante do sistema capitalista na concepção contemporânea da arte.

Desta aproximação teórica, constrói-se uma reflexão sobre a evolução da ideia de arte, traçando a sua trajetória desde as vanguardas até a sua reconceituação como uma 'experiência específica' no panorama artístico contemporâneo.

Palavras-chave: Arte; Filosofia da arte; Mitologia; Capitalismo; História da arte.

ABSTRACT

If we delve into the comparisons between the possible definitions of 'myth' and those of an 'art object', can we find any mythological foundation in the current idea of 'art'? Does this approximation, even if implicitly, influence the social imagination and validate contemporary productions?

This question arises from the intersection between the concept of "The Artworld", created by Arthur Danto, and the ideas of Roland Barthes, related to the study of mythologies. Through an interdisciplinary undertaking of the intersection of art with myths, rituals, and socioeconomic influences, the pervasive influence of the capitalist system on the contemporary conception of art is addressed.

From these theoretical approximations, a reflection is built on the evolution of the idea of art, tracing its trajectory from the avant-garde to its reconceptualization as a 'specific experience' in the contemporary artistic panorama.

Keywords: Art; Philosophy of art; Mithology; Capitalism; Art history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Herb Slodounik: It's Grate - But Is It Art? - 20

Imagem 2 – David Lyle: "The Masterpiece" - 51

Imagem 3 – Maurizio Cattelan: Comedian - 77

SUMÁRIO

Apresentação	13
CAPÍTULO 1 - Mitologias	20
1.1 - O que é um mito?	22
1.2 - Mito e História	29
1.3 - Arte, História e Mito	40
CAPÍTULO 2 - O mundo da arte	51
2.1 - O Problema das Definições	53
2.2 - O Mundo da Arte por Arthur Danto	56
2.3 - Teoria Imitativa (TI) vs Teoria da Realidade (TR)	63
2.4 - Arte, Metáfora e Mito	69
2.5 - A origem do Mito da Arte	73
CAPÍTULO 3 - Narrativas em Crise	77
3.1. Artificação e Artifícios	79
3.2. Arte no Antropoceno	89
3.3. Arte e Capitalismo	97
3.4. Museus, Rituais e Mitologias	104
3.5. Mito e Realidade	111
3.6. Os Artistas Heróis	115
3.7. A Era das Inteligências Artificiais	124
Referências Bibliográficas	128

Criar não é a tarefa do artista.
Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.

HÉLIO OITICICA

APRESENTAÇÃO

O universo da arte é cada vez mais multidimensional. Hoje, a definição de arte é acometida por uma avalanche de imagens, sons, pessoas, objetos, esquemas, tecnologias e conceitos. Tantas são as possibilidades de definição que, no extremo, uma anula a outra e nos vemos diante de um silêncio inevitável. O que motiva este silêncio? Esta ruína da definição da arte? Não estamos falando aqui da ruína da arte em si, apenas da sua impossibilidade de vinculá-la a uma definição clara no conjunto de teorias que estruturam o mundo da arte a partir da modernidade. Seguiremos neste texto em direção à busca de uma possível resposta, tendo como princípio a suspeita de que a indefinição da arte pode estar associada à forma de indefinição que funda todos os mitos. Será que o que chamamos de arte hoje é em si um aparato narrativo que compõe uma mitologia?

Apesar de não poder ser definida, é fato que há uma ideia de arte que forja o imaginário social contemporâneo. Por que uma falsificação não carrega consigo a condição de “obra de arte”? Simplesmente porque as falsificações não estão incluídas naquilo que tentaremos definir como o 'mito da arte'. Há um limite nas possibilidades de definição, e é ele que procuramos. O limite que separa 'arte' do artesanato, do design, da moda... e por que não, da política, da engenharia, da sociologia ou da filosofia. Não é segredo que a arte é um filtro de reconhecimento que aplicamos aos objetos do mundo. Arquitetura, design, moda... não são artes por princípio, mas podem ser, a depender da narrativa que aplicamos a um certo objeto do mundo.

Há algo no que definimos como 'arte' capaz de ativar o conhecimento por meio do contraste entre o familiar e o desconhecido, e interessa a muitos por sua alta capacidade de despertar fascínio. Existe algo que evoca a sensação de estarmos mais perto da verdade, mesmo que de forma enganosa. Há algo que se transfigura em objetos, mas não se limita a eles. É contagiante, remodela o pensamento, reorienta a própria realidade, e assim misteriosamente se propaga. Este mistério tem dedos longos e reposiciona as peças da realidade. Chegaram inclusive a dizer de um poder sobrenatural, tamanho seu encantamento e evocação de certa superioridade. Alguns dizem ser inspirado pelo sopro divino e que, por isso,

ainda venta, movendo recursos e pessoas. São os alicerces deste mistério que tentaremos desenterrar.

No primeiro capítulo faremos uma incursão mais aprofundada na suspeita que funda esta pesquisa: a possibilidade de associação entre a ideia contemporânea de arte e a forma narrativa de um mito. Esta hipótese que discutiremos pode ser facilmente mal compreendida. Por isso, é importante fazer alguns esclarecimentos prévios:

Primeiro, o mundo se constrói por narrativas que escolhemos tomar como verdade, e estamos todos suscetíveis a ter mais ou menos consciência disto. Por exemplo, se fomos educados nos limites de alguma religião ocidental que considere a vida como bem maior, nos parecerá absurdo ter que assistir a um sacrifício humano em nome de um Deus, como algumas religiões do mediterrâneo asiático. Mas o que temos como aceito em nossa cultura, também pode ser compreendido como absurdo por outra. Uma destas concepções mal vistas é a ideia de indivíduos humanos iguais, que funda o nosso entendimento de sociedade desde o Iluminismo e que nos parece muito natural. Ailton Krenak diz que indígenas brasileiros, reunidos em aproximadamente 250 etnias e fluentes em mais de 150 línguas e dialetos, só conseguiram resistir a 500 anos de indiferença dos brancos, por não aceitar “essa ideia de que somos todos iguais”¹. O mesmo acontece com a arte. Se nossa referência de arte é construída com base no entendimento acadêmico de uma representação virtuosa e realista, nos espantará saber que, em nome da arte, uma artista transplantou sangue de cavalo em seu próprio corpo². Transformemos o ceticismo em ferramenta! O mesmo ceticismo, que todos temos quando olhamos para o que nos parece absurdo em culturas muito diferentes das nossas, pode ser usado como referência quando olhamos para as nossas próprias produções intelectuais. Este texto foi escrito para ser analisado de fora, longe dos sistemas de paixões e crenças que modelam nossas concepções individuais sobre arte, pois não planejamos encontrar aqui uma definição de arte para substituir outra, mas sim uma

¹ KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo, p. 31

² Este é um exemplo real, e validado institucionalmente. A obra citada é intitulada “Que le cheval vive en moi” (Que o cavalo viva em mim), foi desenvolvida pela dupla artística francesa Art Orienté objet, e apresentada em 2011 no museu Casino Luxembourg.

estrutura narrativa alicerce para um conjunto amplo de possibilidades de definição do termo no contexto contemporâneo.

Isto nos leva a um segundo ponto. A aproximação que este texto sugere é historicamente determinada. Como todas as ideias, o entendimento e a função da arte se alterou diversas vezes na história, e nada garante que não se altere também no futuro, como veremos ao final do capítulo 3. Umberto Eco corrobora este fato, usando como exemplo a temática da “morte da arte”, muito difundida na segunda metade do século passado:

a própria polêmica contra as definições historicamente caracterizadas só são possíveis justamente como produto de uma dada fase, historicamente determinada, da cultura ocidental. Aristóteles ou Leon Battista Alberti não poderiam, de fato, ter falado de uma morte da arte (e conduzido, portanto, uma polêmica contra as definições conceituais da arte), pois para fazer isso foi necessário que a cultura ocidental atravessasse a aventura da poesia sobre a poesia que vai dos românticos até o último experimento da música eletrônica. (...) Toda a problemática da morte da arte e da constituição de uma ideia dialética da artisticidade nasce de uma atilada “interpretação” das poéticas contemporâneas, e da situação presente da arte³.

Na mesma direção, temos que reforçar o contexto acadêmico no qual este texto se insere, fundamentado por uma pesquisa basicamente bibliográfica, e que, de uma forma ou de outra, conduz a um entendimento de arte específico de um grupo: escritores acadêmicos que vivem em conjuntos urbanos ocidentais. Não foram consultadas vozes de representação popular ou líderes de grupos sociais distintos. Acredito que isto não se tornará um problema, pois o plano de fundo deste texto é fundamentalmente crítico ao domínio institucional do pensamento artístico. Crítico pela incompatibilidade encontrada justamente no contato com estes outros possíveis entendimentos sobre arte que não o nosso. Diz-se que a arte é universal, mas isso só é verdade desde que se conheçam os códigos. Reconheço a polêmica do tema, e desenvolvemos esta ideia em detalhes posteriormente, em um momento oportuno.

O terceiro ponto que merece destaque é um tanto óbvio. Apesar da tentativa, ainda não foi possível organizar o domínio institucional da arte de maneira

³ ECO, Umberto. A definição da arte, p.134

consensual. Um século depois do surgimento das vanguardas ainda quebramos a cabeça para colocar ordem no conjunto de possibilidades que se abriram. Isto acontece por um motivo simples: em toda cultura existe um conjunto de normas e preceitos que são subentendidos, porém, nunca transcritos formalmente. Eles não estão registrados nas páginas de um livro ou traduzidos nos monumentos das cidades, mas permeiam as interações e decisões diárias de todos, moldando e influenciando comportamentos e expectativas. Isto revela uma mitologia subjacente, uma série de histórias e crenças não expressas que têm um poder profundo sobre a maneira como os indivíduos interpretam e interagem com o mundo ao seu redor. Em outras palavras, muito do que é fundamental para a identidade e o funcionamento de uma cultura não se encontra explicitamente articulado, mas reside nos subtextos que só podem ser compreendidos por aqueles imersos nessa cultura específica.

Quando um juiz adentra o recinto do tribunal e todos se levantam, você não está se levantando para o indivíduo, mas para a toga que ele veste e para o papel que ele vai desempenhar. (...) Você não reage diante delas como personalidades, você reage diante do papel mitológico que elas desempenham. (...) o homem deixa de ser o que era e passa a ser o representante de uma função eterna.

(...)

Isso quer dizer que há rituais mitológicos atuando em nossa sociedade. A cerimônia de casamento é um deles. (...) Alistar-se no exército, vestir um uniforme, é outro⁴.

É comum usar o termo “mito” como sinônimo de 'mentira', mas trataremos 'mito' com referência a uma definição ampla. A definição que considera que 'mito' seja um conjunto de suposições tidas como verdadeiras, apesar de não serem atestadas por nenhum método, seja filosófico ou científico, e que, por serem tão fortes no imaginário social, impregnam a própria realidade que os originou. Vem daí a suspeita da aproximação entre os mitos e o que se convencionou chamar de 'arte' no século XXI.

O quarto e último ponto do capítulo 1 que merece esclarecimento prévio é compreender que uma narrativa mitológica se define por certos fundamentos, e por isso, nem toda narrativa pode ser considerada um mito. Se assim o fosse, esta investigação não teria sentido, já que seria repetir o óbvio afirmar que arte pode ser

⁴ BARTHES, Roland. Mitologias, p.12–13

fundada por uma narrativa qualquer. Aqui está o grande risco deste percurso, pois tal como a arte, a definição de mito também é escorregadia, o que pode causar a impressão de que estamos rodopiando em um labirinto sem fim. Acredito que não é o caso, pois mesmo sem definição precisa, os mitos são construídos por meio de componentes estáveis o suficiente para fundamentar uma análise do que seja a ideia de 'arte' no contemporâneo, para além das materialidades e linguagens a ela associadas. No decorrer do texto, analisaremos os principais aspectos da forma narrativa mítica, a saber: o que caracteriza um mito, os rituais e os espaços que geralmente os acompanham, e o personagem mais comum a ambos, o herói.

No segundo capítulo, aproximaremos a definição de mito e a teoria do "mundo da arte", de Arthur Danto, uma teoria massivamente difundida e aceita como critério de compreensão do fenômeno artístico no contemporâneo. O motivo de escolhermos como ponto de contraste uma teoria do final da década de 60 do século passado é simples: O que Danto afirmava em posição *avant-garde* na época, hoje se tornou senso comum. Para Arthur Danto, "arte" é como um conjunto de objetos compreendidos em um contexto teórico específico, em um tempo e espaço determinados. O que chamamos de arte, neste sentido, seria um acordo, um valor, e ao modificar o contexto no qual um objeto de arte se insere, torna-se possível mensurar o seu alcance. Este é o fundamento da noção de "Mundo da Arte"⁵, um conjunto de ações embasadas pela filosofia, por teorias e pela história, que pode ser interpretada como uma rede complexa de relações entre uma obra de arte e críticos, artistas, teorias, historiadores da arte, instituições, curadores, público, etc., além, é claro, da relação entre a obra, o passado e o presente, e a relação entre o significado de um objeto e as intenções daquele que o produziu.

Danto caracteriza a identificação artística a partir da mudança paradigmática entre "parecer" e "ser". Para ele, a forma metafórica é vista como uma ferramenta essencial para entender esse processo de como certos objetos se 'transfiguram' em arte e adquirem significado. Esta abordagem sugere uma certa mitologia latente, e isso fica mais do que claro quando Arthur Danto escreve que "o mundo da arte se encontra diante do mundo real aproximadamente como a relação na qual a Cidade de Deus se encontra diante da Cidade Terrena"⁶. Por isso, não

⁵ DANTO, Arthur. O mundo da Arte. 2006.

⁶ DANTO, Arthur. O mundo da arte, p.22

parece uma coincidência que Danto tenha usado um termo religioso na caracterização de um objeto artístico — a saber, “transfiguração”.

Na expectativa de reforçar a relação entre arte e a forma mítica, traçaremos um paralelo entre Arthur Danto e Roland Barthes, que no livro “Mitologias”, insere a ideia de mito no cotidiano, afirmando que existe a tendência errônea de se entender o mito como uma forma narrativa distante e anacrônica. Este entendimento é válido por extrapolar a comum análise dos mitos em termos literários.

Tomar a mitologia como histórica em termos científicos é um absurdo, e quando uma civilização começa a entender um mito como um fato histórico, a vida foge de ambos, o mundo se transforma em um museu e dissolvem-se os limites entre o real e o imaginário. Este é o foco do terceiro capítulo, no qual nos aprofundaremos na hipótese de que a arte se mitificou no ocidente no momento em que se tornou metalinguística, ou seja, quando a “arte” passou a ser seu próprio objeto de significação.

Para quem se faz arte hoje? Será que não é afirmado que a arte é uma propriedade universal do espírito para que, no fundo, se escondam outros jogos sociais a ela relacionados? A resposta a esta pergunta pode interessar a artistas e outros que buscam entender o lugar não declarado da arte, que nasce a partir de uma lógica não explicitada, no subterrâneo das relações sociais e de capitais do mundo ocidental. A ‘arte’ se institucionalizou e, mesmo vociferando um convite à participação de toda a sociedade, mantém sob tutela teorias próprias e valores de mercado bastante específicos.

É certo que a experiência estética esteve, e continua a depender do ponto de vista, ligado à arte. Fato também é que não estranhemos esta ligação pela familiaridade que decorre da sua constante associação, por séculos e séculos. Mas sabemos que este tipo de experiência não está necessariamente aglutinada à produção artística. Artistas, quando querem, apenas lançam mão da potência evocativa da experiência estética para tratar tal sentimento como objetivo. Há tempos, li sobre os motivos evolutivos da exuberância da cauda do pavão, e muito se sabe sobre o poder que tem a experiência estética na natureza. Não cabe aqui discutir estes motivos, limites, ou problemas dessa condição natural, mas o simples

fato de sua existência resulta na validação de que a produção artística apenas se associa a um efeito psicológico externo ao seu domínio. O mesmo valeria para o grotesco, o sublime ou a conceituação extrema.

Será mesmo que todas as pessoas precisam se interessar por arte? Talvez, não. Artistas precisam entender o que fazem, e conseguirem encontrar os fundamentos da sua prática em alguma ancoragem sólida. Não acredito que seja um problema artistas terem a consciência de que produzem objetos para um grupo específico de pessoas, e não para toda a sociedade, como clamam os manuais educativos da arte. Para isso, artistas precisam ter uma formação sólida, com referências específicas de como seu trabalho deve ser orientado a um propósito determinado e definido mercadologicamente. Quem estranhar esta ideia, provavelmente está pensando a arte nos domínios da adoração mítica, como veremos no decorrer do texto.

Na condução de uma análise para esta problemática mapearemos as relações de subjetivação, as narrativas do imaterial e também o impacto que esta concepção tem causado dentro e fora do domínio institucional da arte. A partir destes tópicos, construiremos uma instrumentação conceitual para apresentar a possibilidade da arte ter se mitificado, originando objetos metalinguísticos e metafóricos.

Espero que esta tentativa de análise do “mito da arte” possa inspirar quem leia a refletir sobre as novas relações de consumo e produção artística no contemporâneo. Entendimentos sobre arte são importantes para organizar certos procedimentos, inclusive institucionais, pois se todas as barreiras se dissolvem, corre-se o risco de também dissolver-se a disciplina. O universo da arte é cada vez mais multidimensional, e se esta expansão não for contida por algum aglutinador, seja ele qual for, o saber artístico corre o risco de deslegitimação.

CAPÍTULO 1 MITOLOGIAS

O mito é o nada que é tudo.

O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.

**Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.**

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Ulisses — Fernando Pessoa



Herb Slodounik. It's Grate - But Is It Art? Life Magazine; Issue July 26, 1963.

O QUE É UM MITO?

A definição do que é um 'mito' é desafiadora, pois o termo integra um grupo de fenômenos cujo significado é complexo e, por ser mal-entendido, acaba sendo utilizado em diferentes contextos para representar ideias diversas. Mas a despeito das distorções sujeitas a qualquer palavra, é comum que o mito seja entendido como uma narrativa específica dentre todas as tipologias de discurso, caracterizada por uma forma de expressar contradições e inquietações de uma sociedade, e distinta de outras narrativas por carregar uma mensagem cifrada, não objetiva⁷. Este tipo de narrativa também tem uma ligação especial com a cultura, chegando às vezes a ser a raiz do que chamamos de tradição. John Crowe Ransom afirma que os mitos são conceitos nascidos de metáforas⁸ quando estas são entendidas em sentido literal. O mito seria, portanto, uma “metáfora inflada”⁹.

Desde tempos remotos, as mitologias representam um grande desafio intelectual, e a busca incessante por sua compreensão continua a instigar e fascinar estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Embora inúmeras teorias tenham sido propostas para explicar o mito, é indubitável que um elemento permanece comum às diversas abordagens discursivas: a noção persistente de que ele está, por natureza, vinculado à possibilidade de interpretação, e age de maneira ativa no imaginário social. Conforme a perspectiva de Carl Gustav Jung, por exemplo, os mitos estão situados em uma região da psiquê humana, denominada de 'inconsciente coletivo', considerada um depósito de experiências compartilhadas pela humanidade. Esta compreensão implica que, em linhas gerais, os mitos são uma expressão da coletividade que se manifesta por meio de narrativas arquetípicas, simbolismos e imagens universais que permeiam a mente humana e transcendem as diferenças culturais e individuais. Jung, assim como Sigmund Freud, pressupunha uma certa afetividade que explica nossa fascinação pela materialidade mitológica, e ambos presumiam que, de alguma maneira, possuímos

⁷ ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.7.

⁸ RUTHVEN, K. K. O mito, p.72-73.

⁹ Idem.

um conhecimento prévio do que os mitos estão comunicando, ainda que não tenhamos percepção disso¹⁰.

Mas como nascem os mitos? Aqueles que sustentam a visão de que os mitos são “representações coletivas” no sentido proposto por Durkheim, consideram impossível que a criação de um mito possa ser atribuída a qualquer indivíduo em particular¹¹. “O mito é o sonho da sociedade (...) um sonho público”¹². Bronislaw Malinowski, por exemplo, sob o viés de uma perspectiva funcionalista, argumenta que os mitos não explicam as origens de algo, mas sim preservam precedentes que justificam o *status quo*¹³. Da mesma forma, R. R. Marett também acredita que “o mito não é etiológico [relativo à origem], mas fidejussório [garantidor]. Serve para confirmar a fé, não para satisfazer a curiosidade”¹⁴. No entanto, a questão acerca do surgimento dos mitos pode incorrer em uma armadilha epistemológica, tendo em vista que a questão da origem pode ser considerada um falso problema, já que a compreensão de 'como algo começou' não explica necessariamente o seu estado atual¹⁵ nem a sua relevância em uma época específica. Isto é especialmente verdadeiro no que tange os mitos, ao poderem ser reinterpretados e recontextualizados ao longo do tempo, adquirindo novos significados e propósitos na sociedade em que estão inseridos. Ou seja, o estudo da origem dos mitos pode fornecer disparadores interessantes para se pensar as narrativas humanas, mas esta origem deve ser analisada considerando a dinâmica dos fenômenos mitológicos e a metamorfose que pode ter ocorrido entre o momento de sua criação e o seu atual estado na cultura contemporânea.

Hoje, a ideia de mito é comumente interpretada como sinônimo de mentira, mas isso não é verdade, pois o mito está presente na vida social. A diferença é que “sua 'verdade', deve ser procurada em um outro nível, em outra lógica¹⁶.

¹⁰ RUTHVEN, K. K. O mito, p.34.

¹¹ RUTHVEN, K. K. O mito. p.88

¹² CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.42

¹³ Em: RUTHVEN, K. K. O mito. p.29

¹⁴ Idem

¹⁵ ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.11

¹⁶ ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.10

Santo Agostinho apresenta uma reflexão interessante sobre a natureza da mentira¹⁷ e sua incompatibilidade com a ética, afirmando que a intenção é essencial na avaliação da veracidade de uma afirmação. Ele distingue erros involuntários e mentiras (para o autor, sempre voluntárias), argumentando que apenas as últimas são imorais, por envolverem a intenção de enganar ao afirmar algo falso. Agostinho diz que uma afirmação pode ser verdadeira, mesmo não sendo real, pois o discurso mentiroso estaria ligada à intenção e não à correspondência com a realidade. Nas palavras de Agostinho:

É a partir da opinião de sua mente, e não das próprias coisas, que deve ser julgada a verdade ou a falsidade daquele que está mentindo ou não. E, assim, aquele que enuncia o falso no lugar do verdadeiro, julgando ser o falso verdadeiro, pode ser considerado errôneo ou temerário, mas não pode ser tido, de maneira isenta, como mentiroso, porque, ao enunciar, não tem um coração duplo nem deseja enganar.¹⁸

Michel de Montaigne define a mentira de forma similar a Agostinho: uma declaração falsa intencional, feita com o propósito de enganar ou iludir outra pessoa. No entanto, enquanto Agostinho repudia a mentira em todas as suas formas, por entendê-la como um desvio da natureza humana e da vontade divina, Montaigne, mesmo acreditando que a mentira é uma violação da verdade e da honestidade, discute o conceito pensando uma forma de “mentira socialmente aceitável”, que se refere à mentira acatada pela sociedade como algo normal ou até mesmo necessário. Segundo ele, as pessoas muitas vezes mentem em situações sociais para evitar problemas e manter a harmonia. “Há cem mil maneiras de exprimir o reverso da verdade e o campo de ação da mentira não comporta limites”¹⁹.

Há, portanto, certo acordo na hipótese de que as mentiras se caracterizam não pelos fatos incorporados em um discurso, nem pela forma como a mensagem se constrói, mas sim pela intenção daquele que comunica a mensagem. E se tivermos os argumentos supracitados como referência para a definição da ideia de ‘mentira’, os mesmos passam a ser válidos quando diferenciamos as mentiras²⁰

¹⁷ AGOSTINHO, Santo. Sobre a mentira. 2018.

¹⁸ AGOSTINHO, Santo. Sobre a mentira, p.11.

¹⁹ MONTAIGNE, Michel de. Ensaios, p. 74.

²⁰ “O mito nada esconde também nada ostenta: ele deforma; o mito não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão.” BARTHES, 2010. p.221

dos mitos. Joseph Campbell dirá que "a mitologia é a penúltima verdade – penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras"²¹. Os mitos se estruturam para além das palavras e das imagens. Em sua essência, um mito oculta alguma coisa que necessita ser interpretada para que se possa desvelar sua verdadeira natureza. E embora não seja verdadeiro em seu conteúdo manifesto literal, ele é dotado de um valor que transcende a aparente inverdade, pois um mito pode conter um significado mais profundo e universal, capaz de revelar aspectos complexos da condição humana, reconhecidos, mas não passíveis de serem representados diretamente. Se o que chamamos de real tiver um limite, os mitos nos lançam para além desta borda. O mundo do mito é um mundo dilatado pela imaginação.

Mentira e imaginação se aproximam na medida em que algo imaginado pode ser tido como real se aquele que imagina o trata como tal, como se existissem duas realidades distintas e complementares que habitam dimensões diferentes no existir. Mas não há realidade sem percepção, e, se a mente começa a julgar a realidade de forma distorcida, e o sujeito que imagina começa a crer que a realidade imaginada é real, o imaginado passa a ser tão real quanto a própria realidade. Isto é justamente a origem das teorias psicanalíticas e não há de se esforçar para as validar. Além disso, a depender da natureza daquilo que é imaginado, os produtos desta imaginação podem transbordar também para o universo imaginado de outros indivíduos, tornando-se parte de uma crença coletiva que trata aquela realidade imaginada como verdade. Da mesma forma, uma mentira pode se tornar real, se ela passar a ser parte da realidade imaginada de um determinado sujeito.

Algo similar aparece quando analisamos a nossa relação com as narrativas mitológicas, pois, apesar de existir a possibilidade de ter sido originada de uma mentira, as narrativas míticas estabelecem os fundamentos sociais que direcionam nossa expectativa sobre o mundo, e por consequência, impregnam uma postura que reage ao fundamento estabelecido por esta 'conclusão' vista como natural. Ou seja, uma narrativa de torna mítica no momento em que sua origem é esquecida, seja ela qual for, e um grupo social passa a interpretar esta narrativa a

²¹ CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p. 173.

partir de um entendimento naturalizado sobre o tema, como se estivessem falando de um aspecto incontestável do real.

Por mais que sua forma seja alegórica, os significados dos mitos sempre pretendem traduzir o real, e dependem diretamente do que um grupo social específico julga ser importante e necessário no lugar e no tempo determinado no qual vivem. Exemplo: Há histórias mitológicas do passado que buscam explicar a natureza do movimento do sol. Hoje, este fenômeno não é mais justificado por um mito, mas sim por meio de uma descrição científica, que o valida por meio de comprovações técnicas e descritivas do movimento de rotação planetário, que origina ciclos regulares e previsíveis de luz solar. Mas isso não quer dizer que já superemos a forma de pensamento mítica. Temos para nós, hoje, outras demandas e narrativas que estabelecem relações específicas com o que chamamos de real. E há nisso uma função muito clara: por meio destas narrativas, adquirimos a habilidade de conceber afinidades com indivíduos que nunca tivemos contato direto, sejam eles agrupados por religiões, empresas ou países. Estas narrativas nos levam à elaboração de constructos, entidades abstratas, conceituais e idealizadas, que existem somente no âmbito do pensamento. Nos agrupamos por meio destas representações mentais, que apesar de serem intangíveis, subjetivas, e interpretadas de forma variável de uma pessoa para outra, nos permitem compreender e explicar o comportamento humano. 'Traços de personalidade' é um exemplo deste tipo de construção mental no campo da psicologia. "Justiça" é outro exemplo que tenta unificar em uma forma sintética os conceitos de 'equidade', 'imparcialidade' e 'ética' no tratamento correto em relação a indivíduos da sociedade. Estes constructos, para serem representados, precisam de um suporte, e é aí que nascem os mitos, como uma forma narrativa específica.

Everardo Rocha diz que “o mito é capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca”²². Ou seja, são narrativas que transmitimos e perpetuamos, construindo e mantendo, assim, uma realidade por meio de histórias, símbolos e crenças compartilhadas. A experiência do mito possibilita que se vá além da compreensão linear e lógica, permitindo que o ser humano acesse uma dimensão mais profunda e enigmática do mundo real,

²² ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.12.

mergulhando os indivíduos em uma realidade alternativa, sustentada por um aparato imaginário.

No âmbito da cultura contemporânea, a mitologia assume uma nova forma, e neste contexto, Roland Barthes emerge como um de seus proeminentes intérpretes. Em 1957, Roland Barthes publica seu livro 'Mitologias', com a intenção de fornecer uma compreensão mais ampla dos mitos como um fenômeno cultural dinâmico. Ele demonstra como os mitos se desdobram de maneiras distintas na sociedade atual, não só expressando as inquietações e demandas coletivas, mas também como molda e influencia a maneira como o mundo é compreendido e interpretado pelos indivíduos. Esta análise se baseia em dois gestos, como explica o próprio autor na apresentação da edição de 1970: 1) realizar uma crítica ideológica da linguagem utilizada na cultura de massa; 2) empreender uma primeira desmontagem semiológica dessa mesma linguagem.²³

A partir da leitura de Saussure, Barthes foi motivado a considerar a teoria das “representações relativas” como sistemas de signos, e assim como o signo saussuriano é a palavra, a significação do mito seria o próprio mito²⁴. Esta associação lhe conferiu uma convicção de que seria capaz denunciar as falácias subjacentes à mistificação da cultura pequeno-burguesa, difundida como uma suposta natureza universal. A transmissão desta ideologia se deu ao longo do tempo, tanto oralmente, quanto por meio de outros recursos comunicacionais, como a fotografia, a pintura, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, etc. Todas as linguagens e formas de representação têm potencial para servir como base para a construção de um discurso mítico, caso seja manipulada de maneira apropriada e suscetível à interpretação. A mitologia teria como foco específico lidar com “ideias-em-forma”²⁵. Isto revela que o ponto de origem de Barthes é comum à noção geral: o mito é uma fala, mas não é uma fala qualquer, ele

²³ No mesmo texto de 1970, que apresenta o livro e suas intenções, Barthes critica sua própria abordagem teórica do tema, afirmando já estar ultrapassada, visto que a análise semiológica que o autor inaugura, para si, já havia se complicado e particularizado. No entanto, ele assegura seu propósito de crítica à norma burguesa e a intenção subjacente a esta iniciativa da crítica: “não haverá denúncia sem um instrumento de análise preciso”. Esta fala ainda parece pulsante no cenário reacionário do século XXI e isto motiva a recuperação do instrumento construído por Barthes neste deslocamento temporal aqui proposto.

²⁴ BARTHES, Roland. Mitologias, p.212.

²⁵ Idem. p. 203.

é um modo de comunicação, uma forma²⁶. No entanto, seria equivocado acreditar que é possível estabelecer uma discriminação substancial entre os diferentes objetos associados aos mitos. Isso ocorre porque, na verdade, o mito é uma forma de discurso que pode ser construída em torno de qualquer objeto, desde que seja possível interpretá-lo²⁷.

C. S. Lewis²⁸ dirá algo semelhante: se considerarmos que um mesmo mito pode ser igualmente bem representado em diferentes formas artísticas, seja em um quadro ou em um poema, podemos inferir que os mitos transcendem o campo da literatura, assumindo uma natureza extraliterária²⁹. Essa característica dos mitos pode ser explicada pelo fato de que eles não são meras narrativas, mas sim representações simbólicas de experiências humanas universais e atemporais, que se expressam em diversas esferas da vida social e cultural. Além disso, os mitos podem abarcar múltiplas camadas de significado, evocando emoções, ideias e conceitos que extrapolam o domínio da representação e se manifestam por um fenômeno transdisciplinar que permeia a cultura na totalidade. Nas palavras de Lewis, “o valor do mito não é um valor especificamente literário, do mesmo modo que a apreciação do mito não é uma experiência especificamente literária”³⁰.

Seria possível, então, afirmar que tudo pode se tornar um mito? A resposta de Barthes é que sim, uma vez que cada objeto que existe no mundo pode deixar de ser uma entidade estática e inexpressiva para se tornar uma entidade oral e aberta a proposições da sociedade. Ou seja, dependendo da forma como é percebido e utilizado pelo corpo social, uma mensagem se transforma em um significante naturalizado, criando uma ilusão de transparência e verdade. Por isso, ao definir o “mito” como um sistema semiológico, Barthes afirma que o mito é uma narrativa ou discurso que se torna tão enraizado na cultura que é tomado como uma verdade universal, em vez de ser reconhecido como uma construção social e histórica. Para o autor, os mitos são uma forma de ideologia, usada para legitimar as

²⁶ BARTHES, Roland. Mitologias, p.199.

²⁷ Idem.

²⁸ Abreviação reconhecida de Clive Staples Lewis.

²⁹ Citado em: RUTHVEN, K. K. O mito. p.74.

³⁰ Idem.

relações de poder existentes na sociedade, ao mesmo tempo, em que oculta a natureza artificial e contingente dessas relações.

MITO E HISTÓRIA

As últimas décadas do século XVIII são marcadas por uma importante transformação da relação que estabelecemos com o nosso aparato sensível e com a conceitualização que produzimos do real. A revolução industrial arrancou a população “pagã” das aldeias interioranas e prometeu educá-las, por meio das escolas primárias e da imprensa. Desta forma, a consciência histórica que ao longo da antiguidade e da idade média permaneceu restrita a uma elite de literatos, começa a ser naturalizada, na mesma medida que a existência mágica, característica das sociedades pré-modernas, perde sua força na construção de uma lógica para se interpretar o 'mundo'. Marca-se, assim, a vitória da ciência sobre a magia, e dos textos sobre as imagens, fato que se consolida apenas no decorrer do século XIX³¹.

É curioso perceber que a consciência histórica, que nos parece natural, tenha sido difundida apenas tão recentemente. Afrescos, tapetes, mosaicos e vitrais, mesmo depois da invenção da escrita, continuaram sendo os canais fundamentais da comunicação humana, desempenhando o papel que hoje é delegado aos textos. Isso evidencia a transformação da própria realidade, pois a lógica inerente à imagem é completamente diversa da lógica construída por meio de palavras. No entanto, este ‘mundo imaginário’, que programou as relações de nossos antepassados por milhares de anos, é construído por uma relação específica, de confiança, reconhecimento e adoração. Nasce daí a consciência mágica que reverbera no contemporâneo amalgamada ao engajamento histórico defendido pelo método lógico científico, tal como um eco reverbera em uma caverna. A consciência histórica ainda não venceu completamente a consciência mágica³², e as imagens que construímos hoje, assim como as imagens evocadas pelas palavras, carregam consigo restos de uma sacralidade mítica pré-histórica³³. Prova disso, é que

³¹ FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. p.131

³² Idem. p.130

³³ FLUSSER, Vilém. Imagens nos novos meios. p.154

difícilmente rasgaríamos uma fotografia de nossa mãe sem antes ter, no mínimo, algum receio, mesmo sendo a fotografia só um papel pigmentado. O mesmo acontece com imagens de santos no contexto religioso, ou do próprio crucifixo, que são apenas representações de ideias expressas por meio de alguma forma material, seja ele papel, gesso ou madeira. Estas imagens estabelecem uma relação tão específica com o mundo imaginário, e parecem um elo entre o nosso mundo e algum outro ali representado. Os mitos continuam vivos entre nós, mesmo sob o apedrejamento que sofrem da lógica científica.

Da mesma maneira que o homem moderno considera a História como fundamento do presente, sendo que a realidade como a conhecemos se mostra como tal por consequência de eventos históricos anteriores, as sociedades arcaicas acreditavam que real ao qual pertenciam era a resultante de um conjunto de eventos míticos. Ambas as formas de entender o presente tentam evadir a indescritível razão das coisas serem o que são, e por isso, o historiador acaba se tornando involuntariamente um fazedor de mitos. Na mesma medida, os mitos acabam por constituir uma “para-história”³⁴, pois mesmo não sendo história em seu sentido canônico, os mitos registram uma história natural, e é tão verdadeira quanto se pensa ser a nossa forma linear de ler os eventos do mundo. Os mitos também registram os fenômenos que nos rodeiam, mesmo que de maneira alegórica. E há de se destacar também, que na medida em que os mitos são tomados como uma história sagrada, história e mitologia começam a se amalgamar num conjunto de signos materiais e ideológicos que tornam ambos verdadeiros e reais, ou seja, no momento em que um mito é transfigurado em matéria (por exemplo, a construção de uma igreja), ele se torna histórico, e na direção oposta, quando o historiador propõe uma leitura acerca desta produção material, ele faz com que a história se mitifique, pois não há proposta de leitura que não esteja aglutinada a uma ideologia que condiciona o que se chama de real. Nas palavras de Roland Barthes, “A história condiciona o mito em dois pontos: na sua forma, que é apenas relativamente motivada, e no seu conceito, que é histórico por natureza”³⁵.

³⁴ Termo apresentado por Michael Grant e que visa identificar “não o que aconteceu, mas o que as pessoas, em diferentes épocas, diziam ou acreditavam ter acontecido”. Citado em: RUTHVEN, K. K, p.22–23

³⁵ BARTHES, Roland. Mitologias, p.229

Mas afinal, como se diferenciam propriamente a consciência histórica e a consciência mítica? Um primeiro ponto de diferenciação que merece destaque é a incompatibilidade que surge da forma como a história e os mitos entendem e avaliam o mundo. A história o percebe como um 'acontecimento', irreversível e irrepetível³⁶. Um fato histórico é único, e desencadeia outros fatos em uma estrutura linear, organizada em uma progressão. Já os mitos ordenam o mundo por via de uma perspectiva circular³⁷, ou seja, o tempo do mito é um tempo que pode ser revivido, retomado, ressuscitado; o futuro e o passado estão sobrepostos e não separados como na história. E isso marca a diferença fundamental que existe entre a pré-história e a história, pois para além do fato de haver documentos que permitem acompanhar os acontecimentos, há uma mudança na percepção do real. O real histórico é o real que pode ser descrito, transformado em texto, que também é linear. O real mítico é o real imaginário, que se constrói por meio de imagens e não por palavras. Não há linearidade em uma imagem, a leitura pode se dar em qualquer direção, e os elementos podem se associar de maneira diferente para cada observador. Flusser chamará este tipo de construção lógica de "pensamento em superfície"³⁸.

Um segundo ponto que deve ser esclarecido é que o mito, por natureza, se forma a partir de uma generalização, que implica diretamente a eliminação do princípio linear e irreversível da história. Nos mitos, a narrativa se desvincula do momento em que foi produzida, e as lembranças incorporadas no mito escapam à possibilidade de associá-lo a um nascimento, por serem narrativas tratadas como verdades inseparáveis da natureza do 'mundo'. Para Levi-Strauss, o significado de um mito se liga a um grupo de acontecimentos que podem estar completamente afastados da própria história do mito³⁹. Um mito deve ser percebido em sua totalidade para se revelar o seu verdadeiro significado. Estejamos atentos! Se temos para nós alguma certeza sobre a natureza do mundo e da forma como somos, devemos desconfiar, pois provavelmente ela é uma narrativa de natureza mítica. O valor de certos objetos, o valor de certas relações, ou as justificativas de certos

³⁶ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p.136

³⁷idem. p.137

³⁸ FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. p.124

³⁹ ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.82

comportamentos, correm o sério risco de serem apenas uma condicionante social, de uma hierarquia estabelecida para que a vida em sociedade não colapse.

A semiologia nos ensinou que a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade em eternidade. Ora, esse processo é o próprio processo da ideologia burguesa. Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que define. BARTHES. p.234

Por fim, da ligação que há estabelecida entre a consciência histórica e as narrativas mitológicas, é importante esclarecer que por mais sólido que um ou outro possa parecer para grupos específicos, nenhuma destas formas de pensar é eterna. Por mais que haja mitos antiquíssimos, eles estão sob o risco constante de se dissolverem no ar, pois uma fala mítica será sempre selecionada pela história, que comanda, hoje, a vida e a morte das narrativas. Da mesma forma, a versão história da natureza do mundo pode ser sublimada em uma fala mitificada de uma hora para outra. Tomemos nota que só muito recentemente foi possível que algumas mulheres fossem tratadas com condições de trabalho semelhantes às dos homens; e este é ainda um tópico que a luta feminista tenta normalizar. O mito do “sexo frágil” está presente entre muitos grupos sociais, e levará tempo para a história conseguir derrotá-lo, assim como todas as suas ramificações. Da mesma forma, hoje, a individualização da sociedade e o destaque dado ao trabalho e ao dinheiro, são reflexos de uma mitificação de um ideal humano moderno, orientado na direção do homem como força motriz da própria realidade. Nas sociedades arcaicas não era assim, o futuro existiria a despeito do trabalho humano, e nos reconhecíamos como parte de um corpo coletivo que integrava a natureza, como parte dela e de sua dinâmica. Hoje, o valor excessivo dado a um futuro idealizado e melhor do que o presente é parte de uma narrativa, mítica, sobre a própria humanidade⁴⁰. Temos então no primeiro exemplo uma forma como a história age sobre um mito, e no segundo, um exemplo de como um mito molda a história.

Independente da direção do vetor histórico ou mítico, seria possível mapear estes pontos de inflexão no qual uma forma de saber se transforma em

⁴⁰ Os dois exemplos são extensivamente complexos, e foram tratados na citação de forma simplista propositalmente, com a intenção de evitar que se deixe mais pontas soltas do que se pretendia amarrar com a exemplificação.

outra? Como vimos, apesar de haver uma diferença significativa entre ambas as formas de interpretação do real, às vezes, os efeitos de uma narrativa histórica pode incorrer em um significado mítico, assim como um mito pode passar a ser o disparador de uma leitura histórica. Para esclarecer esta afirmação, analisemos um exemplo, o caso da Ilha de Páscoa, que é especialmente interessante para se ilustrar esta dinâmica, na medida que nos dá elementos suficientes para uma construção histórica completa, com início, problema, causa, efeitos e fim, e também aglutina uma quantidade suficiente de mistérios que podem evidenciar a constituição de um mito. Alguns dizem que a 'arte' levou a ilha à ruína, mas o fim de Páscoa é a única certeza que existe sobre este lugar, como na maioria das conclusões sobre o passado. Vejamos:

A Ilha de Páscoa, ou *Rapa Nui* na língua local, tem sido motivo de um mistério que instiga a curiosidade de historiadores há quase três séculos. É a região habitada mais isolada do mundo, e seus vizinhos mais próximos estão nas Ilhas *Pitcairn*, na Polinésia, a 2 mil quilômetros a oeste, o que demanda uma viagem de horas sobrevoando as águas do Pacífico. O lugar é formado inteiramente por três vulcões erguidos do oceano, adormecidos há mais de 200 mil anos. Seu tamanho é modesto para os padrões polinésios, tanto em área (170 km²) quanto em elevação (510 m), que combinados com sua localização subtropical e com a fertilidade do solo de origem vulcânica, deveria dar à ilha o título de paraíso em miniatura. Hipóteses formuladas com base em métodos científicos confiáveis, como a palinologia, a análise de pólen retirado de sedimentos depositados no fundo, de lagoas, sugere que, no passado, Páscoa era uma grande floresta subtropical, originalmente o lar de algumas das maiores colônias de aves do Pacífico. Era uma floresta diversificada, com algumas de suas árvores atingindo 30 metros de altura. Moldes de raízes provaram que o tronco das palmeiras de Páscoa tinha dois metros de diâmetro, superando a palma de vinho chilena, que já foi, quando existiu, a maior palmeira do mundo. Tudo isso desapareceu. Hoje, Páscoa não tem uma ave nativa sequer, sendo a única das ilhas do Pacífico nesta condição, e a destruição de sua floresta está entre as mais extremas do mundo. A ilha é fria, e algumas das plantas tropicais típicas da região não crescem bem, assim como o oceano ao redor, também frio, impede a formação de recifes de coral que poderiam abrigar peixes e moluscos. Fora isso, Páscoa é um lugar ventoso, o que faz com que as frutas caiam dos pés

antes de amadurecer. Chove pouco e a água que cai infiltra-se rapidamente no solo vulcânico poroso; por isso, a água potável é limitada.

Muitos dizem que este desastre é resultado da ação humana. Estima-se que os primeiros humanos tenham chegado à ilha algum tempo antes de 900 d.C., pela praia de *Anakema*⁴¹, o melhor lugar para se desembarcar em Páscoa a bordo de uma canoa, mil anos antes de William Mulloy publicar (em 1974) sua versão drástica sobre o destino que teve este povo. A estimativa de habitantes da ilha varia, em seu auge, entre 6 e 30 mil pessoas, média sugerida pela contagem de alicerces das casas, que abrigavam entre 5 e 15 pessoas. Chefes membros da elite viviam em casas chamadas '*hare panga*', em formato de canoa, geralmente com 12 metros de comprimento, 3 de largura, e piso de pedras de basalto perfeitamente cortadas e encaixadas umas nas outras. Já os plebeus, que habitavam lugares mais distantes do mar, tinham casas menores, com hortas, galinheiros e valas de lixo. O território era dividido em 12 fatias, cada uma com seu próprio chefe, e dotadas de diferentes recursos, que forçaram a integração entre os clãs rivais. A evidência arqueológica mais clara desta integração são as 887 estátuas gigantes de pedra, que representam um torso humano masculino, sem pernas e com orelhas longas, que, apesar de serem todas produzidas com rochas de um só lugar, a pedreira de *Rano Raraku*, estão presentes por toda a ilha. Além da pedra que compõe a representação do tronco, algumas estátuas possuíam cilindros de 12 toneladas equilibrados sobre suas cabeças. São chamados *pukão*, feitos com escória vermelha originária de outra pedreira, *Puna Pau*. Como os insulares conseguiram equilibrar um cilindro de 12 toneladas a 10 metros de altura é um dos mistérios enraizados na ilha, e este especificamente levou Erich von Däniken a chegar a suspeitar de intervenção extraterrestre.

As estátuas são chamadas de *moai* e têm em média 4 metros de altura, pesando cerca de 10 toneladas⁴². Mas os tamanhos variam. Fora da pedreira, a mais alta, conhecida como *Paro*, tem 10 metros de altura. Todas elas foram posicionadas sobre um *ahu*, plataforma de pedras que sustenta as estátuas. Os

⁴¹ DIAMOND, Jared. Colapso, p.117.

⁴² A mais alta, com 270 toneladas, é uma gigante de 21 metros (equivalente a um prédio de 5 andares). As estátuas variam também em estágios de conclusão, algumas continuam na pedreira, junto com as picaretas utilizadas para esculpi-las, e segundo o relato de Jared Diamond, passa a impressão de que os trabalhadores desta fábrica tivessem se demitido subitamente e saído dali para nunca mais voltar.

ahus têm a parede de contenção voltada para o mar em formato vertical, enquanto a parede da frente, decorada com coral branco, foi construída em formato de rampa, levando ao topo plano da plataforma retangular com cerca de 50 metros de lado. A distribuição destas plataformas nos territórios da ilha varia entre 1 e 5, sendo também que algumas têm estátuas e outras não. A maioria das que possuem ficam na costa, de maneira que a frente das estátuas estivesse voltada para o interior da ilha e não para o mar.

Na medida em que foi possível inferir datas, parece claro aos historiadores e arqueólogos que entre as 887 estátuas, as últimas tendem a ser maiores, mais retangulares e mais estilizadas, sugerindo uma produção quase em série. Algo similar é observado nas plataformas (*ahus*), que passaram por diversas reconstruções, entre os anos 1000 d.C. e 1.600 d.C., ficando maiores e mais elaboradas com o tempo.

Não é difícil supor o tremendo esforço envolvido neste processo de construção, tanto em recursos materiais, como em investimento sociais. Os vestígios nas pedreiras em sucessivos estágios de conclusão, e a tradição oral dos próprios insulares, induziram muitos estudiosos a conceberem teorias para explicar todo o processo de execução dos *moais*. Uma delas, foi elaborada pela arqueologista americana Jo Anne Van Tilburg, que sugeriu estarem envolvidos na tarefa uma equipe de 500 adultos⁴³. Logicamente, este pessoal encarregado de construir plataformas, entalhar, transportar e erguer as estátuas precisavam se alimentar, e isso deveria custar muito caro em recursos gerais, pois alimentar toda esta equipe pressupunha a produção de alimento excedente; e o cultivo, colheita e distribuição demandavam, por sua vez, um novo ciclo de investimentos humanos e de recursos naturais. Tudo isso ficava a cargo do chefe que encomendava as estátuas. Vinte escultores tinham de ser alimentados e pagos com comida extra durante um mês, depois era necessário alimentar uma equipe de transporte de 50 a 500 pessoas, que por estar fazendo mais esforço físico requeria mais comida que o habitual. Também deveria haver comida para o sustento do clã que possuía o *ahu*, bem como para os clãs que permitiam o transporte da estátua por seus territórios. Mas quando tentamos calcular o trabalho executado, as calorias queimadas e, daí, a comida

⁴³ DIAMOND, Jared. Colapso. p.130

consumida, percebemos que a estátua em si era a menor parte da operação. Uma plataforma era cerca de 20 vezes mais pesada que as estátuas, e todas aquelas pedras tinham que ser transportadas⁴⁴. Fora a comida, a operação demandava materiais que possibilitavam a execução do projeto, pois eram necessárias cordas e troncos fortes para servir de trenós, trilhos, canoas, jangadas, alavancas e andaimes. Guardando as proporções e a época em que as estátuas foram construídas, a impressão é de haver, em Páscoa, uma amostra do que Howard S. Becker conceituaria no livro “Mundos da Arte” (1982)⁴⁵, no qual o autor exemplifica:

A ópera de grande repertório exige enormes *recursos materiais* (guarda-roupa, cenários, iluminação, todo o material de orquestra, um teatro especialmente equipado) e *recursos humanos* (músicos, cantores, técnicos e gestores). Qualquer forma de arte necessita destes dois tipos de recursos, em quantidades e combinações cuja importância e complexidade variam.⁴⁶

Em resumo, para as estátuas serem produzidas, foi necessário sacrificar grande parte dos recursos naturais da ilha, o que levou ao ponto limítrofe no qual a devastação é irreversível.

Da rede estabelecida entre os líderes no poder, a estrutura social e o sistema econômico, partiram as determinações que controlavam a disponibilidade de recursos materiais e sociais para a construção das estátuas, pois como hoje, havia em Páscoa uma rede de influências, intenções e doutrinas. Acredita-se que os *moais* representavam ancestrais de membros da elite, e como cada território tinha um chefe, cada território também possuía uma plataforma cerimonial própria. Os clãs rivais competiam tentando superar uns aos outros, tanto na quantidade de estátuas nos *ahus* como no tamanho de ambos; uma forma clara de demonstração de superioridade. Esta conclusão é confirmada pelas datações realizadas nas estátuas, pois as mais recentes são mais altas do que as antigas, e pelos *pukaos* equilibrados sobre a cabeça das estátuas, que eram reservados somente aos territórios dos mais

⁴⁴ DIAMOND, Jared. Colapso. p.131–132

⁴⁵ Há no livro, um capítulo específico sobre o tema, intitulado “A mobilização dos Recursos” (Capítulo 3). Becker tratará o tema com a complexidade do século XX, e por isso, a análise se encaminhará no livro, com enfoque na influência que têm os recursos envolvidos na produção de uma obra de arte em seus aspectos formais. Ou seja, se um comerciante optar por um certo tipo de material, estará presente no mercado de arte (ponta oposta da cadeia) produtos que aproveitam este material, o que acaba por evidenciar a grande influência que profissionais destes “mundos da arte” tem na produção de uma época, tanto quando os artistas.

⁴⁶ BECKER, Howard S. Mundos da Arte. p. 81

ricos⁴⁷. Além da função política, os *moais* possuíam apelo religioso, justificando o aumento do número e das dimensões das estátuas no momento que cresceu a crise ambiental que assolou o lugar. Pelas tradições orais, suspeita-se que os últimos *ahus* e *moais* tenham sido produzidos por volta de 1620.

Historiadores estimam que a devastação das florestas da ilha tenha começado pouco depois da chegada do homem, e se completado em algum momento entre 1400 e 1600. Neste período, matérias-primas e tudo aquilo que era fornecido por plantas e animais nativos, reduziram drasticamente. A palmeira gigante desapareceu, junto com outras espécies nativas. Começou a faltar madeira, cordas, roupas, penas e comida. E além da diminuição das fontes de alimento silvestre, também cessaram as colheitas. Com a falta de troncos para queima, se tornou mais difícil enfrentar os invernos chuvosos e frios, com temperatura de cerca de 10°C. Até os moluscos foram extintos. Consequências posteriores culminam no declínio da população e da ideologia política e religiosa. Pois, sem colheita, não funcionavam mais as justificativas dos chefes e sacerdotes, que alegavam relacionamento com os deuses para garantir a prosperidade da ilha e de seu *status* de elite.

Não surpreende ninguém, que com a degradação da ilha, a vida dos insulares também tenha mudado drasticamente. As colheitas cessaram, e com fome, Páscoa ruiu em uma epidemia de guerras civis. Sem a fonte de carne selvagem, os insulares voltaram-se para a única fonte proteica disponível: humanos, cujos ossos são hoje encontrados não apenas nos cemitérios como também nas pilhas de lixo. Até mesmo as práticas funerárias mudaram, pois sem árvores, a cremação não era mais possível, o que levou à mumificação e o enterro dos mortos. Isso evidencia que não só a antiga ideologia política da ilha desmoronou, mas também a antiga religião, colapsada junto com o poder dos chefes e sacerdotes. Em 1868, por algum destes motivos, ou outro ainda desconhecido, já não havia nenhuma estátua em pé.

O que sobrou? Terra, vento, ossos e pontas de lanças de obsidiana usadas nas guerras. Tudo por culpa das 887 fantasmagóricas estátuas de pedra, agora também destruídas.

⁴⁷ Não se sabe ao certo o que os pukãos representavam, mas o melhor palpite é que evocavam um cocar de penas vermelhas. DIAMOND, Jared. Colapso. p.127.

Apesar desta versão da história de Páscoa ser defendida por vários historiadores renomados, não soa loucura afirmar que, por conta de uma disputa de poder, somados a um delírio estético megalomaniaco, os insulares tenham destruído a própria casa? Parece! No entanto, a história, por mais linear que se pretenda, sempre será um cruzamento. E os insulares nativos de Páscoa são categóricos ao afirmarem: 'Nossos ancestrais jamais fariam isso!'⁴⁸. Isso inaugura outra versão do enredo: a do triste impacto causado pelos europeus na ilha.

A destruição de Páscoa pode não ter se iniciado na ilha, mas com a chegada da tripulação de Jacob Roggeveen a bordo de navios holandeses, em 7 de abril de 1722. Passaram-se 48 anos até que outra tripulação chegasse à ilha, liderada pelo capitão Dom Felipe González, que fincaram a bandeira espanhola na terra pascoense. E em 1774, aportou na ilha a expedição do capitão James Cook, mundialmente conhecido pelos seus relatos de viagens épicas pelo pacífico. Ele foi o primeiro a informar ao mundo a destruição da ilha, incluindo os *moais* destruídos. Após a visita de Cook, houve muitos outros visitantes europeus, assim como documentado no Havai, Fiji, e outras ilhas do pacífico. Estas expedições introduziram doenças europeias, e por volta de 1862, tem início o período mais sombrio da história de Páscoa, com o sequestro dos insulares para trabalho forçado, prática conhecida como "*black-birding*". A ilha era perfeita para os escravagistas: isolada, não pertencia a nenhuma potência europeia e abrigava uma população robusta. Ou seja, bons produtos, a custo baixo e sem problemas diplomáticos. Na mesma época, o vírus da varíola se espalhou pela ilha, propagando morte e destruição, e quando a epidemia terminou, em 1877, restavam apenas 110 habitantes. Este seria o fim selado da cultura, das tradições, e dos rituais que tornaram a Ilha de Páscoa tão especial.

Nesta versão, muito menos original e curiosa, não resta nada da história de ilhéus autocentrados que arruinaram a própria civilização por conta da fixação que tinham por estátuas gigantes. A verdadeira decadência só começaria séculos mais tarde com a chegada dos visitantes forasteiros, que não encontraram uma civilização moribunda, mas sim a empurraram no abismo⁴⁹. Nunca conheceremos de

⁴⁸ DIAMOND, Jared. Colapso. p.145.

⁴⁹ BREGMAN, Rutger. Humanidade. p.141

fato a verdade. Há apenas vestígios e especulações, algumas mais embasadas do que outras, mas ainda especulação.

Quem eram esses trabalhadores que construíram as estátuas? Por que tantas estátuas similares foram esculpidas, mesmo com todo o esforço necessário para entalhá-las, transportá-las e erguê-las? E o que motivava a megalomania destes escultores? Mais curioso ainda é tentar encontrar o motivo de, no fim, as estátuas terem sido derrubadas. Foram os europeus ou os próprios pascoenses, que irados com os deuses, destronaram-os de seu posto cultuado? Há fatos que mostram que a religião mudou com o tempo, assim como é um fato que as florestas da ilha foram destruídas. Soma-se a isso, outro fato: dificilmente carregar madeira da ilha mais isolada do planeta interessaria a um comerciante europeu, por todos os riscos e dificuldades que esta empreitada imporia. Como então o ecossistema da ilha teve o fim drástico que hoje podemos constatar?

Isso nos deixa claro que as duas versões da ruína da Ilha de Páscoa são derivadas das mitologias que impregnam este lugar de significado. Seja a mitologia escravagista europeia, que se moldava por um certo paradigma de reconhecimento do ser humano e do mundo, seja a mitologia religiosa pascoense. Tudo o que foge aos fatos e às análises, permanece enclausurado no domínio das narrativas, no qual o princípio se reafirma de maneira tautológica em um jogo de palavras e ideias, pergunta após pergunta.

Deixando de lado o contexto social, político e religioso que impregnam a história de Páscoa, como será que os insulares entendiam as estátuas que produziam? Para nós, hoje, as estátuas são consideradas 'arte', mas será que eram entendidas da mesma forma por eles? Não é nosso propósito aqui responder a esta pergunta, ainda mais pela impossibilidade da resposta, já que os registros escritos do sistema de glifos *Rongorongo*, um sistema desenvolvido de forma completamente isolada e sem uma relação com outra língua que auxiliasse a decodificação dos símbolos, nunca foram decifrados; fora isso, muito da tradição oral também já se perdeu. Mas já basta a suspeita de uma possível diferença na forma como estes dois mundos entendiam as esculturas, ao evidenciar que a ideia de arte é passível de transformação. Caso contrário, a interrogação não existiria.

ARTE, HISTÓRIA E MITO

Não há dúvida sobre o fato de as ideias se transformarem ao longo da história, e a ideia de 'arte' que colocamos em ação hoje também tem um início datado. No ocidente, o surgimento do significado contemporâneo do termo 'arte' coincide com as revoluções sociológicas do Século das Luzes⁵⁰, que fundou o entendimento do homem como indivíduo, do mundo como bem universal, e de uma forma diferente pela qual um passa a afetar o outro. Antes, as chamadas 'belas-artes' eram uma variação das 'artes liberais'⁵¹, passatempo de homens livres com tempo ocioso. Quando a hierarquia social vigente vacila, há uma transformação do conceito de 'arte', que passa a ser entendida como sinônimo de uma 'experiência específica'.

Ao se opor às superstições e dogmas religiosos que caracterizavam o Antigo Regime, o projeto iluminista defende o uso da razão, da ciência e a disseminação da educação como ferramentas para se entender o mundo e melhorar a vida humana. Os pensadores iluministas também guardavam a ideia de que a razão poderia ser usada para criar um mundo melhor, mais justo e mais igualitário, e que a liberdade e a tolerância eram valores fundamentais para alcançar esse objetivo. Sabe-se que este projeto político teve um grande impacto na cultura, influenciando a literatura, a arte e a filosofia, mas nos importa que desse momento de revoluções para cá, a ideia de arte passa a existir como um universo à parte, suportada por uma rede que se forma a partir do cruzamento dos modos de percepção, afetação e interpretação das formas tanto populares como eruditas. Neste momento, também fundou-se um novo aparato historiográfico, na Alemanha de Winckelmann, que se caracteriza por entender a arte a partir de “um novo tema, o povo, e um novo lugar, a História”⁵².

A modernidade se relacionará intimamente com os valores sociais, políticas, econômicas e culturais deste projeto emancipatório, dando origem a uma forma nova de pensar, que se estenderá entre o final do século XVIII e meados do

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. p.7

⁵¹ Ambos os termos são datados, logo, sua vigência também tem um ponto de origem. No entanto, não é o intuito desta introdução fazer uma descrição geral da arte ao longo da história, e sim, marcar o início da ideia que se reflete no uso contemporâneo do termo 'arte'.

⁵² RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. p.11

século XX. Mas enquanto o projeto iluminista era marcado por um otimismo racionalista em relação ao futuro, a modernidade se mostra marcada por um crescente ceticismo em relação à verdade secular⁵³, ou seja, à razão e à capacidade da ciência de resolver todos os problemas da humanidade. Esta pretensão origina os fundamentos ideológicos da modernidade emergente, estruturada por meio de uma compreensão da sociedade em termos utópicos. Vem daí a potência evocada pela ativação das sensibilidades nas obras de arte vanguardistas, pois se a razão é insuficiente, sobraria à arte o papel de emancipação do espírito. Por isso, a modernidade constrói para si um entendimento de arte que enfatiza a missão educativa, adotando-a como um meio para formar uma sociedade futura na qual a harmonia e a liberdade prevalecessem. Para os modernistas, a arte não era apenas uma forma de expressão individual, mas sim uma força social capaz de transformar o mundo. Ou seja, uma ferramenta para alcançar uma sociedade mais justa, igualitária e livre, construída por meio da educação das sensibilidades. Esta postura é fundamentada pela crença de que a arte poderia inspirar as pessoas a agir de forma diferente, por isso, procuraram desvincular-se das convenções do passado e criar uma nova estética que refletisse os valores e aspirações da sociedade moderna. Originaram-se assim os temas principais do modernismo, primordialmente associados à rejeição das formas tradicionais de arte, a busca de uma nova linguagem artística, e a crítica da própria sociedade industrializada e capitalista.

Mas como cedo ou tarde todo projeto ideológico tende a esbarrar nos muros da realidade, o período das grandes guerras evidenciaria que as crenças modernistas estavam longe de serem alcançadas. A Primeira Guerra Mundial representou um momento crucial nesta história, por desestabilizar profundamente a Europa. O sofrimento e a devastação causados por ela levaram muitos artistas a questionar a eficácia da arte como uma ferramenta para criar tal sociedade mais justa e igualitária, e esta sensação foi reforçada nas décadas seguintes, com a Segunda Guerra, associada a genocídios e à ascensão do fascismo e do totalitarismo, que abalaram ainda mais a fé dos artistas em um futuro idealizado. Como ter uma fé esperançosa no futuro depois de Hiroshima e Nagasaki? A escassez de recursos e a necessidade de reconstruir as cidades e a economia

⁵³ "Verdade que é racional e verificável, que assume o *status* de verdade objetiva". DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. p.118

também tornaram mais difícil para os artistas produzirem e financiarem sua produção. Muitos se viram obrigados a abandonar suas ideias em favor de uma arte mais pessoal, refletindo a incerteza e a instabilidade do mundo pós-guerra. Além disso, as atrocidades e a destruição da guerra levaram muitos outros artistas a reavaliarem seus valores e conceitos estéticos, levando-os a repensar as convenções modernistas. Outros fatores econômicos, políticos e culturais do pós-guerra também contribuíram para que a esperança deixasse a Paris do velho mundo, e seguisse em direção a uma nova capital cultural no além-mar: Nova York. Este deslocamento fez com que a cultura americana se tornasse a fonte de inovação cultural e artística, propiciando a produção de obras experimentais das vanguardas tardias, como o Expressionismo Abstrato de Pollock e a Pop Art de Warhol. A partir daí, Nova York configura-se como o norte para as principais galerias de arte, museus e instituições culturais da América, tornando-se um polo de atração para artistas, escritores e intelectuais, com uma cena artística vibrante e diversa que continua a influenciar a cultura global até hoje.

A transição da supremacia do mercado parisiense em direção a Nova York transcende as fronteiras geográficas e se revela como uma metamorfose dos procedimentos intrincados ao circuito de arte. Símbolo da busca por uma expansão alheia às delimitações nacionais ou quaisquer outros tipos de restrições, Nova York personifica um cosmopolitismo global, e os movimentos artísticos, originalmente europeus, passam a se entrelaçar de maneira tão complexa que suas próprias significações se diluem. Ao mesmo tempo, em que as fronteiras se dilatam, a “História da Arte” adquire uma presença cada vez mais imponente. As obras acumuladas não serão mais submetidas a uma cronologia explicativa de movimentos. Não mais subsiste uma sequência temporal que permita estabelecer correlações entre semelhanças, oposições, filiações e conflitos. Aquilo que desvanece perante a produção artística contemporânea é a clareza da linhagem ancestral da História da Arte, enquanto a densidade e a complexidade da esfera teórica se multiplicam exponencialmente. Este sentimento de liberdade também se refletirá na arte pelo impulso de desnaturalização do olhar, revelará a fragilidade do visível e a fragmentação da realidade aparente. O cotidiano massificado dissipa a correlação racional entre sujeitos e objetos, que marcou o século XIX, e cavando um abismo entre as teorias, as formas, a contemplação e os objetos que buscam

traduzir estes princípios. O resultado desta 'libertação' é que a obra de arte passa "a ser tudo e qualquer coisa"⁵⁴. A arte perde as referências dos antigos pontos de fixação, como o destino de duplicar a realidade aparente (que nunca chegou a ser efetivo), e volta-se contra si mesma. Desde então, fala-se em Crise da Arte⁵⁵, não ligada somente aos processos de figuração extensiva, mas à ruína de um mundo simbólico em processo de transformação.

Cindia-se assim a Bela Aparência e dela emergiam espaços e figuras sem nome. Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar.⁵⁶

Este mecanismo evidencia que a arte contemporânea parece se constituir por um conjunto de sensibilidades associado a um outro conjunto, de justificativas, que rodeiam o que chamamos 'objeto artístico'; 'porquês' que aparecem sempre para ocupar as lacunas, a parte que escapa ao entendimento neste emaranhado de argumentos evocados por uma obra de arte. Exemplo disso é haver algo que se define por um certo 'aspecto educativo', como se a arte contemporânea tivesse como destino a formação do caráter social (ético e moral) do espectador. No entanto, talvez a singularidade da arte contemporânea seja outra, visto que é inquestionável seu aspecto de inapreensível. Há algo de misterioso neste mundo. Algo que é anterior à própria formulação das teorias que validam certos objetos como arte.

O problema que impulsiona a investigação sobre a distinção ontológica entre os objetos entendidos como arte e os que ficam de fora deste grupo, não foi uma questão durante os quatro séculos que antecedem as revoluções estéticas associadas à arte moderna. Neste período, as ideias eram tidas como universais, e os objetos de arte seriam aqueles que seguiam a padronização estabelecida pelo rigor técnico e pela beleza. Esta padronização era necessária porque a arte cumpria uma função clara: representar; seja em um contexto ritual ou político.

"Arte" esteve por muito tempo ligada a um conjunto de aparatos tecnológicos relativos à comunicação; era uma ferramenta. E as técnicas

⁵⁴ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. p.202.

⁵⁵ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. p.203.

⁵⁶ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. p.203.

representativas se guiavam pela *mímese* (legada da tradição clássica), declaradamente apegada à realidade. Ou seja, a técnica representava o real de forma tão precisa quanto as habilidades do artista permitissem⁵⁷. No entanto, com o advento do pós-impressionismo, os artistas perdem o intuito de iludir, de representar o real, e têm a necessidade de criar a realidade. Há nisto uma continuidade lógica por via da ideia de realidade, mas o problema que a “arte” enfrenta na sua manifestação contemporânea pode ser derivado da relação construída com a ‘técnica’ no passado.

O significado histórico e pré-histórico de “imagem” repercute no significado contemporâneo (“pós-histórico”). As imagens que brilham na tela escondem em si restos da sacralidade pré-histórica e do engajamento histórico.⁵⁸

A exemplo da produção pictórica, no momento no qual a fotografia aparece para cumprir melhor a função de representação, “resta” à pintura o seu aparato técnico. Este conjunto de técnicas, intimamente associados a uma materialidade, mesmo perdendo sua função social, permanece ligada a uma reação emocional culturalmente instalada. A ideia de pintura lega a recepção emocional que esteve, por muito tempo, associada à função que a pintura cumpria na sociedade. Imaginemos, como seria ver uma pintura na nossa frente em uma época em que não se viam imagens fora das igrejas ou dos palacetes da nobreza? Antes disso, imagine como seria ver imagens manualmente produzidas, em um contexto no qual elas eram raridades! Acredito que a fotografia estava envolvida neste dilema da função da arte menos pelo argumento comum de substituição técnica da representação realista, e mais por ser o gatilho de uma certa projeção emocional que se instala no aparato técnico da arte. Ou seja, a fotografia desloca a função representativa da pintura para o extremo oposto da representação do real por restar à pintura a representação do não-fotografável. Isso desloca rigorosamente os objetos de arte na direção da emoção, acentuando ainda mais este tal sentimento que se tinha no passado ao encontrar um objeto de arte. A arte transmuta-se em forma não por perder a sua função, mas por depurar a sua potência como meio de comoção. E a

⁵⁷ Esse fascínio pela representação realista deve ser localizado no contexto ocidental da arte iniciado no século XVI, com as tecnologias de representação propostas pelos artistas do Renascimento, como sistemas ópticos de análise do real ou a técnica da representação perspectiva.

⁵⁸ FLUSSER, Vilém. O mundo codificado, p.124

isto se liga também a construção de uma nova entidade de artista, que seria tanto mais 'artista' quanto mais revelasse ao mundo a potência irreal da realidade; aquele irreal legado da função que a arte visava cumprir no passado, por exemplo, nos meios religiosos.

O caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por eles programadas. Eles podem ser denominados de “forma mágica da existência” (*magische daseinsform*). Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela “sincroniza” a circunstância que indica como cena. Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem “diacronizar a sincronicidade”.⁵⁹

Walter Benjamin afirma que a singularidade de uma obra de arte é indissociável da sua inserção no contexto da tradição, a qual é extremamente mutável e viva⁶⁰. Por exemplo, uma antiga estátua da Vênus ocupava um lugar diferente em contextos tradicionais distintos, sendo considerada um objeto de culto pelos gregos e um ídolo nefasto pelos clérigos medievais. Contudo, em ambos os casos, a singularidade da obra se mantinha, ou seja, a sua 'aura', a qualidade única e irrepetível que uma obra de arte tem quando vista em sua forma original, em sua singularidade temporal e espacial. Ao retirar a obra de arte de seu contexto original transforma-se também a experiência. Em outras palavras: Se deslocada de seu contexto original, a obra de arte perde sua aura e se torna uma imagem passível de ser consumida e interpretada de maneiras diferentes por diferentes públicos. Sendo assim, “aura” seria uma manifestação da história da obra de arte, de sua autenticidade e de sua singularidade como objeto material. Nos termos de Walter Benjamin, ‘Aura’ se define como:

Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja.(...) A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico do mundo”.⁶¹

⁵⁹ FLUSSER, Vilém. O mundo codificado, p.127.

⁶⁰ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. p.61.

⁶¹ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. p. 59-60.

Arthur Danto usará um termo diferente para argumentar um entendimento quase equivalente ao de Benjamin, relacionado a este aspecto transcendente das obras de arte. Para Danto, o amálgama formado pela história da arte e as teorias artísticas de um determinado tempo compõem uma “atmosfera”, pela qual é possível analisar a materialidade de uma obra por via de uma unidade lógica própria à conceitualização do trabalho artístico. Como consequência disso, os objetos de arte pertenceriam a uma parte específica do tempo, e a um lugar específico na história⁶².

Atmosfera, portanto, seria o centro irradiador da aura, pela qual é possível a sua expansão e integralidade, visto que ambos possuem o mesmo núcleo associado à história e ao tempo. Mesmo em postura de contravenção, a identificação da obra de arte seria intrinsecamente dependente das teorias e da história que rejeita. “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”⁶³.

Esta é a atmosfera que motiva os rituais em torno do consumo e da produção de objetos de arte, como Walter Benjamin dirá, já na primeira versão de seu texto. Para o autor, o culto foi a forma original de integração da obra de arte no seu contexto tradicional, sendo que as obras de arte do passado surgiram como parte de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. É crucial que a forma de existência da aura na obra de arte nunca seja totalmente dissociada da sua função ritual, e o valor singular da obra de arte autêntica encontre sua base no ritual em que adquiriu seu valor de uso original e primeiro⁶⁴. Esse valor continua a ser reconhecível, mesmo em formas profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado.

Indo mais a fundo, também faria parte deste jogo relacional, algo que fundamenta tanto a “atmosfera” de Danto como a “aura” benjaminiana, visto que ambas conduzem identificar objetos artísticos. Danto argumenta que na afirmativa “isto é arte” figura um tipo específico de “é” que predomina nas afirmações concernentes às obras de arte e que não se confunde com o “é” da identidade ou

⁶² DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.20

⁶³ idem

⁶⁴ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. p.61.

predicação, tampouco com o “é” da existência, identificação ou de qualquer outro “é” inventado com finalidade filosófica⁶⁵. Contudo, este tipo de “é” é comum e facilmente compreendido por crianças. Trata-se do sentido de “é” em que uma criança, ao lhe ser apresentado um círculo e um triângulo e questionado acerca de seu significado, apontará para o triângulo e dirá “esse sou eu”. O mesmo ocorre quando alguém aponta para uma mancha branca em uma pintura e diz “isto é um cachimbo”. Em todas essas situações, não estamos afirmando que algo está sendo indicado como substituto ou representação daquilo que está sendo mencionado, mas sim que o objeto em questão é identificado por uma propriedade física específica. Danto chama este tipo de “é” de “é da identificação artística”⁶⁶. O sentido deste “é” seria, portanto, equivalente ao uso metafórico ou o uso de uma analogia, cumprindo uma função além de ser um simples verbo indicativo do presente, ou menos ainda a de um verbo de ligação.

Este “é” da identificação artística é fundamental para o que Danto define como Teoria da Realidade, ou seja, os objetos de arte “são” algo e não se limitam a “parecer” algo, como antigamente. Este é o paradigma que fundamenta a revolução teórica que embasa a produção contemporâneas, na medida em que arte e realidade passam a se relacionar de forma intrínseca, pois se acredita que a arte agora produza a sua própria realidade.

Daniel Miller, no livro “Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material” (2013), apresenta um disparador interessante para pensar uma possível análise desta tríade 'objeto-sujeito-mundo'. No segundo capítulo do livro, dois conceitos importantes são levantados. O primeiro é a noção de 'objetificação', o segundo, a ideia de 'materialidade'. Ambos conceitos podem ser confundidos como sinônimos, mas uma diferença se instala no estágio em que 'objeto' seria fundamentalmente associado a uma ação humana, sendo que a 'matéria', não necessariamente. Ou seja, 'objetos' se referem, conforme o autor, a

⁶⁵ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.22.

⁶⁶ É importante ressaltar que a verdade de uma sentença que utiliza esse tipo de “é” muitas vezes depende da verdade de outra sentença que utiliza um outro tipo de “é”. Na verdade, a primeira sentença só é incompatível com a segunda quando o “é” é utilizado de forma não ambígua. O verbo ‘ser’ é o que difere a arte que transcende o mundo físico e seus objetos ordinários. Por fim, é uma condição necessária para algo ser considerado uma obra de arte que uma parte ou propriedade seja identificada pelo sujeito de uma sentença que utiliza o “é da identificação artística”. Este tipo de “é” também é comum em todos os pronunciamentos míticos DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.18.

uma projeção da experiência humana diante do mundo, e identificá-los seria um processo de subjetivação. “É o trabalho humano que transforma a natureza em objetos, criando esse espelho no qual podemos compreender quem somos”⁶⁷. É perceptível que a questão da objetificação não é nem de longe simples, e parte desta complexidade é associado por Miller à ideia de ‘materialidade’, sendo que ao se tentar analisar os objetos do contemporâneo, incorre-se no problema óbvio da contaminação do familiar, que encobre parte do problema, tornando-o inexistente à primeira vista.

Uma cosmologia que tem como fundamento o imaterial é ainda identificável em religiões vivas, como o hinduísmo e o cristianismo. A própria fundação do protestantismo representa um movimento em direção ao imaterial; a exemplo da iconoclastia, um meio de enfatizar a importância do imaterial na espiritualidade. Miller deixa claro que “na religião, o principal propósito do material é expressar o imaterial”⁶⁸. Em um outro exemplo, o autor descreve que:

Os Masowes apostólicos (...) se reuniam em campos, e não em templos, e memorizavam seus ensinamentos, em vez de pregar com uma bíblia. Eles tentaram repudiar de modo sistemático todo objeto material que intermediasse sua relação não mediada, de alma com espírito. Não obstante, nem eles podiam aderir plenamente a esse ideal. A paixão por repudiar as coisas *per se* levou-os a dar muita importância aos poucos objetos que conservavam.⁶⁹

É curioso observar que este processo de “purificação” encontra certa equivalência no domínio da arte, visto que desde o final do século XIX, os artistas passaram a buscar mecanismos outros para comunicar a dita ideia transcendental da arte. São exemplos desta empreitada o azul imaterial de Yves Klein (1928–1962), a arte conceitual de Joseph Kosuth (1945 -) ou a música silenciosa de John Cage (1912–1992); os exemplos são múltiplos e continuam a crescer em número na arte contemporânea, mas resumem-se no fato de que a negação de certa materialidade levou os artistas a rezarem para outros santos. E assim como na religião, o mesmo paradoxo perdura: “o imaterial só pode se expressar pelo material”⁷⁰.

⁶⁷ MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.90.

⁶⁸ MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.110.

⁶⁹ MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.109.

⁷⁰ MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.111.

Este jogo, que oscila entre a objetificação, a materialidade e a imaterialidade, também encontra ressonâncias na economia. Miller exemplifica este movimento com a chamada “securitização”, uma ferramenta fundamental nas finanças contemporâneas. O processo consiste basicamente em criar um fluxo para lucros futuros durante uma negociação, ou seja, “negociar ‘como se eles [os produtos] existissem’ é suficiente para estabelecer valores”⁷¹. E não é de se estranhar que este também seja um recurso que soa familiar no universo da arte contemporânea, que para além de sua grande ligação com o fluxo econômico mundial, encontra equivalência na forma como a lógica das coleções é pensada. Hoje, colecionadores adquirem obras de arte contemporânea com a expectativa de uma aposta na sua valorização futura, sendo que os montantes especulativos podem atingir escalas astronômicas, ou, frente a uma crise, magicamente virar fumaça.

Economia e arte. Há aqui uma dupla que movimenta séculos de transformações sociais. E o que há de comum entre ambos é cada domínio funciona como uma espécie de programa, baseado em um contrato socialmente orientado. Este fato é mais fácil de ser aceito no âmbito econômico, pois as ideias que os consolidam tendem a ser menos subjetivas. É fácil perceber que existem diferentes moedas no mundo e validá-las, e só um louco recusaria uma nota de 100 euros alegando “desculpe, esta não é a minha moeda”. As transações monetárias são um fato cotidiano, assim como o valor dado às moedas, que são ferramentas sociais ficcionais, imaginadas, materializadas e mantidas pela sociedade.

Da mesma maneira, há um contrato social sustentando a concepção de arte, um combinado que possibilita seu entendimento e incorporação no meio social. Isto revela alguns dos motivos pelos quais as tentativas de responder perguntas relacionadas a própria ideia de arte, mesmo diante de infinitas definições, sempre retornam à questão inaugural “o que é arte?”. E para solucionar esse problema, teóricos catapultam o termo ‘arte’ para fora do debate, ao passo que se insinua sobre ele um olhar generalista relacionado à beleza, à política, à expressão, à técnica, ou qualquer outro filtro que seja digno de valor diante de uma determinada narrativa. Ou seja, como não é possível identificar arte conceitualmente, recorre-se à

⁷¹ MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.113.

vinculação de qualidades, que dão origem a tantas defesas quanto forem as características que pretendem ser defendidas.

O modo de pensar moderno evidenciou o abismo que existe entre as formas de perceber, entender e justificar o mundo. Existe uma distância imensa entre entender um fato e justificá-lo, e o intervalo do significado de ambos aparece na medida em que se pode justificar qualquer coisa sem de fato entendê-la, a exemplo dos mitos, que são uma forma de justificar, mas não de entender o mundo.

Como foi dito anteriormente, os mitos se configuram como uma forma narrativa específica, um discurso que as sociedades usam para expressar suas contradições, paradoxos, dúvidas e inquietações. Eles conseguem revelar a concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. Os mitos funcionam como um mecanismo social, sendo assim uma parte essencial da existência humana. São contados e ouvidos por muitos, e sua “verdade” deve ser buscada em um nível diferente da lógica. Embora sejam difíceis de definir e representem uma gama diversificada de ideias que podem significar muitas coisas em diferentes contextos, a ideia comum que permeia todos os discursos sobre os mitos é que eles estão sempre ligados à possibilidade de uma interpretação. O mito não se define pela mensagem que ele transmite, mas sim pela forma como é proferido. Ou seja, os limites do mito são formais e não substanciais, uma vez que a maneira como ele é construído, e não os objetos em si, é que determina a sua essência.

No próximo capítulo, faremos uma incursão teórica em um percurso específico, o “mundo da arte” de Arthur Danto. É certo que a “função da arte” coincide com a dos mitos: comunicar algo que não é passível de comunicação direta, sendo que este 'algo' pode ser uma sensação ou um conhecimento de natureza lógica. Mas, além disso, é possível estabelecer outras coincidências.

CAPÍTULO 2 O MUNDO DA ARTE

Ao estudar qualquer questão
ou considerar qualquer filosofia,
pergunte a si mesmo quais são os fatos
e qual é a verdade que os fatos confirmam.

Nunca se deixe distrair pelo que você quer acreditar
nem pelo que acha que teria efeitos sociais benévolos
se acreditassem neles;

Atente apenas e unicamente ao que são os fatos.

Bertrand Russel

(em entrevista concedida à BBC, 1959)



David Lyle. "The Masterpiece", 2016

O PROBLEMA DAS DEFINIÇÕES

Blaise Pascal, um filósofo francês do século XVII, na obra intitulada “Pensamentos”, uma publicação póstuma de 1700, se fez uma pergunta aparentemente simples: O que é o eu? Existe nesta própria pergunta um princípio metodológico interessante, visto que a questão não se funda no “quem”, e sim no “o que” é o eu.

Pascal fornece algumas respostas⁷² à sua indagação, partindo do princípio de que o conceito do “eu” deve ser algo fundamental, invariável e não passível de modificação, mesmo que as características do “eu” possam mudar. Ou seja, desde o início, a possibilidade de definir o “eu” pela sua aparência é descartada, uma vez que a definição do “eu” não pode estar associada às características superficiais, já que estas podem ser alteradas. Por consequência, o “eu” não pode ser considerado uma forma, já que esta é uma característica mutável que não pode servir como base para uma definição.

Pascal propõe, então, em uma segunda tentativa: considerar o 'eu' como objeto de amor, numa associação direta entre o amor e a beleza. No entanto, encontra-se aí um outro problema: mesmo que a beleza seja perdida e, conseqüentemente, alguém deixe de ser objeto de amor, o “eu” continua inalterado. Independentemente de ser amado ou odiado, o “eu” permanece idêntico a si. Mais adiante, Pascal se questiona se a chave para a questão do “eu” poderia ser o juízo, a capacidade de pensar, ou a memória. No entanto, mais uma vez, mesmo se perdermos essas capacidades, ainda assim não deixamos de ser quem somos, pois algo na identificação do eu está construído também na percepção dos outros.

“*Personne*”, assim Pascal definiria, na sequência, o 'eu'. Na língua francesa, um possível significado da palavra '*personne*' faz referência à ideia de 'nada'. Isso significa que, quando Pascal diz que o 'eu' é uma “*personne*”, ele está sugerindo que pode ser que o 'eu' não seja nada. Ele não está dizendo que não exista um 'eu', e sim que filosoficamente não é possível detectar com clareza o que

⁷² Relato apresentado por Andrei Venturini Martins, para o portal Casa do Saber, publicada em 26 de agosto de 2019 e acessada em 20 de maio de 2020. Disponível no link: <https://youtu.be/pMmv2fhyV2w>

é o 'eu'. E como não é possível identificar o 'eu' como essência (enquanto elemento imutável) acabamos tentando vincular o 'eu' às certas qualidades. De alguma forma, Pascal está dizendo que parece que aquilo que chamamos de 'eu' é um conjunto de qualidades que podem se dissolver a qualquer momento. E quando isso ocorre, o que nós fazemos? Inventamos um 'eu', num processo encadeado de três etapas: primeiro, inventa-se um 'eu' para si. Depois, inventa-se um 'eu' para os outros. E finalmente, acredita-se ser, para si e para os outros, aquele 'eu' inventado.

O percurso traçado por Pascal chama a atenção, pois parece o destino comum a todas as tentativas de definição. No limite de todas as palavras serem uma invenção, dizer que algo se define por esse acordo social, pode ser o desfecho comum de qualquer empreitada deste tipo. Este já é um assunto bem antigo, e retoma o nome de Sócrates, cujo desejo era forçar seus interlocutores a se aproximar ao máximo de uma definição clara das palavras que usavam.

A filosofia da arte seria, então, um erro lógico ao tentar definir o indefinível? Mitos são formas de definir o indefinível, mantendo os assuntos de que tratam latentes e abertos a projeções específicas.

Arthur Danto afirma que

uma definição filosófica da arte deve ser dada nos termos mais gerais possíveis, a fim de que possa abranger tudo aquilo que já foi ou possa vir a ser uma obra de arte. Deve ser suficientemente ampla para tornar-se imune a contraexemplos.⁷³

É certo que o domínio da filosofia da arte tem como principal origem a interrogação 'o que é a arte?', mas respostas para este problema não necessariamente precisam se destinar a uma definição propriamente dita. Vejamos: Deve-se evitar tomar como sinônimos 'definição' e 'essência'. Pensemos, por exemplo, na categoria 'humano'. Podemos apresentar a ela algumas definições possíveis, entre elas: animal, bípede, com alta capacidade intelectual, dotado de grande coordenação motora, especialmente associada a movimentos finos. Com certeza, esta definição é suficiente para diferenciar o ser humano de qualquer outro ser vivo na Terra. Mas não é devidamente ajustada à toda complexidade e

⁷³ DANTO, Arthur, O Abuso da Beleza. Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. XV.

diversidade da vida humana. Ou seja, se alguém não é dotado de grande coordenação motora, é menos humano que outro? Obviamente que não, pois a definição usada no exemplo, está longe de traduzir uma essência. Bem, mas aqui caímos em outro problema, pois se existe uma “categoria de questões insolúveis” na história do pensamento, o dilema das essências aparece com destaque, e uma possível origem para a dificuldade de se pensar sobre essências, provém da confusão desencadeada por um parentesco que se tem entre os significados de 'essência' e 'existência'. 'Existir' está relacionado a um individual; 'essência', a um universal.

Observemos que a descrição do método de Pascal que conhecemos se reduz a 3 movimentos. Inicialmente, as respostas se aproximam de definições - “forma, amor e pensamento” — mas logo são abandonadas, no momento em que a pergunta retorna ciclicamente para seu estado de origem. Há então uma reviravolta conceitual, catapultando o 'eu' para fora do vocabulário da filosofia. Isso ocorre justamente ao defini-lo como 'não definível', e a partir daí, se inicia um terceiro movimento, que é assumir uma hipótese — “o eu foi inventado” — para se tentar compreender o conceito pelas beiradas, como se, quanto mais longe do núcleo dinâmico, olharmos para a dúvida, mais estável (essencial) ele fosse.

Com este método em vista, e apenas ao nível de uma experimentação mental, proponho uma adaptação: O que aconteceria se substituíssemos a pergunta inaugural de Pascal 'o que é o eu?' pela pergunta “o que é a arte?”, mas mantendo as mesmas respostas dadas por pelo autor?

Em associação com a arte, o primeiro movimento seria indiscutível: há muitas definições, mas todas retomam a pergunta. Para solucionar esse problema, teóricos lançam o termo para fora do debate, enquanto instituem um olhar generalista, levando a uma cacofonia de argumentações distintas e conflitantes. E como não é possível identificar arte conceitualmente, recorre-se à vinculação de qualidades, que dão origem a tantas defesas quanto forem as características que se deseja defender. Em substituição direta: a arte não pode ser uma forma, pois mesmo alterando sua forma, a arte continua a ser arte. Como prova, podemos apontar a 'arte conceitual', que nunca teve forma. Na segunda hipótese, arte não pode ser a beleza, o que é verdade, pois se assim a entendêssemos estaríamos retomando um

entendimento de quase dois séculos atrás. E com relação ao pensamento, ao juízo? Arte não seria arte se não houvesse nela alguma manifestação do pensamento? Podemos destacar todo um conjunto de produções, de diversos períodos históricos, que se dedicaram à simples ornamentação, mesmo que isso já não tenha o mesmo valor, no contexto contemporâneo, da “arte pensada”, da “arte política”, da “arte manifesto”.

Fato é que, por séculos, filósofos, teóricos e artistas se esforçam para encontrar uma hipótese capaz de reduzir a vasta complexidade da arte a uma singularidade, e por não conseguirem, acabam tomando para si um “eu” inventado. Esta lacuna é simultaneamente a glória e a derrota da arte contemporânea, e também o principal obstáculo quando tentamos descer a montanha da filosofia em direção ao mundo e seus objetos. Nesse contexto, ao passar a régua, nenhum objeto de arte pode ser referência de análise, a menos que se ignore que as respostas derivadas dele estarão indissociavelmente ligadas ao que o define como 'arte', conduzindo a conclusões enviesadas e paradoxais. Pois quando estabelecemos um cenário, os termos ficam encurralados na coxa de um grande teatro. As luzes se acendem, mas iluminam apenas o que a narrativa coloca em cena. Acredito que este é o grande risco de qualquer tentativa de definição: um enclausuramento tautológico sob o discurso de iluminação.

O MUNDO DA ARTE POR ARTHUR DANTO

Arthur Danto escapa do problema da definição da arte por meio de uma associação dos objetos artísticos a um contexto, que ele chama de “Mundo da Arte” (*The Artworld*)⁷⁴. Esta teoria nos interessa por se aproximar mais da apresentação de uma 'essência' do que de uma 'definição' propriamente dita, e é uma das principais referências teóricas para as análises que subsidiam a compreensão da natureza da ideia de arte moderna e contemporânea, desde a publicação de seu artigo homônimo em 1964. Em seu livro “O que é arte” (2013), Danto explica que é impossível fornecer uma única definição de arte que se aplique a todas as obras

⁷⁴ O original, “The Artworld”, foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, n.º 19: 15 de outubro de 1964. Tradução para a Língua Portuguesa publicada na revista *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13–25, em jul.2006.

produzidas ao longo da história, no entanto, Danto argumenta que em vez de serem definidas por quaisquer propriedades específicas que possam possuir, as obras de arte são definidas pela sua relação com este 'mundo' ao qual pertencem, ou seja, um objeto só é considerado 'arte' se for reconhecido e aceito como tal em um contexto. De acordo com Danto, este mundo seria um contexto social e cultural que confere significado e importância a certos objetos, transformando-os em obras de arte⁷⁵. A proposta é elogiada por seu reconhecimento da importância da contextualização da arte, mas também criticada por sua aparente rejeição de quaisquer critérios objetivos que determinem o que constitui estes objetos específicos.

Danto se envolve na problemática já debatida por diversos teóricos ao longo do século XX, que buscavam uma elucidação teórica da natureza da arte neste novo contexto social-histórico, ou seja, eles buscavam por um conceito que desse conta do problema que o cenário das diversas formas de manifestações artísticas que se impunha incisivamente, principalmente no campo das artes visuais, visto que os paradigmas estéticos até então tidos como norteadores desta compreensão — tais como a beleza, a técnica, ou o fundamento representativo — pareciam cada vez mais deslocados das transformações formais e conceituais relacionadas ao que vinha sendo apresentado pelos artistas e pelas instituições de arte. Danto contesta o grupo de pensadores que acredita não ser possível definir arte, a exemplo de Morris Weitz, que julgava a ideia de arte como um conceito aberto, em constante construção. E com a teoria do “Mundo da Arte”, Danto mostra que não pretende se render a um relativismo que pressupõe a indefinição e comprova a possibilidade de, pelo menos, indicar o que a ideia de arte seja.

A dificuldade de pensar o tema se instala no limite estabelecido pelo próprio princípio operatório. Ou seja, se é estabelecido um único parâmetro para orientar uma definição de arte, a análise se encaminha para um entendimento restritivo, que sempre esbarrará nos limites de algum outro objeto entendido como arte por via de outros parâmetros. São muitas as formas de se operar restritivamente, basta escolher um aspecto e negar outros. Nas palavras de D.

⁷⁵ Por ser um texto produzido há quase 70 anos, estas explicações de Danto podem nos parecer um *déjà vu*, porém isso prova a influência que teve esta ideia no tempo presente da arte. Estamos refazendo este percurso lógico apenas para conseguirmos enxergar o cenário que suporta teoricamente a proposta que será apresentada mais adiante.

Parker, que organiza a teoria voluntarista da arte, “todas as definições populares de arte — ‘forma significante’, ‘expressão’, ‘intuição’, ‘prazer objetificado’ — são falaciosas como a verdade da arte, pois estas definições são a verdade de muito do que não é arte, e por isso falha em diferenciar arte das outras coisas”⁷⁶. E esta não é uma atitude somente de ingênuos, pois definições restritivas acometem as melhores famílias. Kant e toda uma geração de artistas, críticos e filósofos, tomaram a arte pela arte, filtrando-a (falo isto de forma simplista) com base na ideia de sublime, e diminuindo, por exemplo, a importância do contexto social da produção de uma obra de arte. Hoje, pensar a arte contemporânea fora do contexto social seria uma incoerência das graves, tendo em vista o cenário do mercado de arte mundial.

Danto exemplifica a inadequação das teorias restritivas com Sócrates, que trata a imitação (mímeses) como o paradigma da arte. Esta teoria socrática da imitação (TI) perdurou como suficiente até a invenção da fotografia, momento no qual, “ser uma imitação” passou a não ser mais uma condição suficiente para “ser arte”⁷⁷. Após ser rejeitada como uma condição suficiente para a arte, a *mimésis* foi prontamente descartada como um requisito essencial para a criação artística, uma vez que entra em vigor o entendimento de que a arte não se limita a reproduzir fielmente o mundo exterior, mas é capaz de transcender as limitações da mera representação, buscando a expressão de ideias, emoções e significados que vão além da mera cópia do real. Esta é a base da transição descrita por Danto da teoria socrática da imitação (TI) para a teoria da realidade (TR), que desponta a partir das propostas pictóricas pós-impressionistas.

Muitos identificam o propósito narrativo específico da arte, que intenta estabelecer a noção de arte no domínio conceitual, como 'a teoria da arte', ou seja, eles argumentam que a construção das teorias de arte não são um mero exercício intelectual, mas uma necessidade absoluta para o próprio entendimento da 'arte'. Um deles é Morris Weitz (1916–1981), que publica em 1956, no artigo “*The Role of Theory in Aesthetics*”⁷⁸, a sugestão de que ‘arte como forma significante’ não pode ser aceita como a verdadeira e real definição de arte, na medida em que há algo que

⁷⁶ Tradução nossa. Citado em: WEITZ, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*. p.28.

⁷⁷ DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. p.13.

⁷⁸ WEITZ, Morris, “*The Role of Theory in Aesthetics*,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35.

se constrói para além da forma, armando o olho e o intelecto de antemão. Ou seja, as teorias de arte cumpririam a função de sumarizar recomendações acerca da relevância de certos aspectos específicos de uma obra. E neste sentido, cada uma das classes de teorias de arte — Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo, entre outros — mesmo que inadequadas em níveis diferentes, são importantes como fundamentação tanto da crítica como da apreciação de objetos de arte de um tempo específico. Os objetos de arte teriam, portanto, sempre um propósito narrativo inerente, mesmo que não se constitua de uma representação figurativa, pois como condição necessária, a teoria da arte já seria suficiente para relevar o carácter hermenêutico desses objetos. Ou seja, para que objetos de arte sejam reconhecidos como tal, ainda mais se estes impõem com veemência um novo estilo e um novo olhar, sempre haverá ao seu redor teorias que possibilitam o seu entendimento. Isto explica o motivo da questão da definição de arte ter se imposto com tamanha contundência no momento do surgimento das vanguardas modernistas, associados à quebra de vários paradigmas estéticos (como a beleza, a imitação ou a representação). E também as razões do problema ter adquirido proporções ainda maiores no contemporâneo, momento no qual as tentativas de definição do objeto artístico passam a ter como mote a própria questão da modificação da arte.

Apesar de algumas discordâncias, como as dificuldades enfrentadas na proposição de uma definição da arte, o diagnóstico das teorias estéticas realizado por Morris Weitz teve um impacto significativo no pensamento de Arthur C. Danto (1924-2013) e na forma como ele compôs sua principal teoria sobre a arte. A constituição de uma teoria abrangente, na direção prevista por Weitz, é tanto a glória quanto o principal motivo de crítica da teoria do 'Mundo da Arte', apresentado por Danto em meados da década de 1960, que continua, quase oito décadas depois, influenciando a reflexão sobre a arte e a filosofia da arte no século XXI, a importância do significado na arte, e a relação entre arte e cultura.

Arthur C. Danto foi um filósofo, crítico de arte e professor universitário norte-americano, que teve um grande impacto na reflexão sobre a arte no século XX, muitas vezes contrapondo-se às teorias mais tradicionais e estabelecidas. Seu trabalho é geralmente associado à vertente analítica da filosofia da arte, que se caracteriza pela ênfase na análise conceitual rigorosa, na clareza e na precisão

argumentativa. Danto recorreu às ferramentas analíticas para investigar questões centrais da estética, como a natureza da arte, a relação entre arte e significado, a interpretação de obras de arte, o que fez dele um dos principais representantes dessa vertente, dominante na filosofia anglo-saxônica. No entanto, de forma complexa e ambígua, e refletindo a tensão entre as tradições analítica e continental na filosofia contemporânea, Danto não ocultou a grande influência que a obra de Hegel e de Heidegger tiveram em sua produção, ressaltando o aspecto de que a arte tem um significado mais amplo do que a mera aparência ou técnica. Ideias desses filósofos foram incorporadas em sua própria abordagem da arte, especialmente na teoria do fim da arte, pela qual o autor argumenta que a arte não pode mais ser definida por meio de seus elementos formais, mas sim por seu significado e contexto cultural. Danto também é conhecido por outras teorias que tiveram grande impacto na compreensão da arte moderna e contemporânea, como a teoria da “impressão perceptiva”, que afirma que a percepção é moldada pelas expectativas e conceitos pré-existentes do indivíduo, e a teoria de “O mundo da arte”, considerado um marco na história da crítica de arte.

A teoria “O Mundo da Arte” é uma abordagem filosófica da arte que questiona a natureza da arte e como ela é definida, na medida em que argumenta que a arte é uma instituição complexa e a definição de arte é uma questão cultural e histórica em constante mudança. A 'arte' seria, sob estas condições, uma manifestação simbólica da cultura que não pode ser definida simplesmente por suas propriedades físicas. Para Danto, os objetos de 'arte' seriam intencionais, ou seja, criados com a intenção de 'ser arte', e referenciais, o que significa que ela faz referência a algo fora de si mesma. Desta forma, 'arte' não pode ser entendida como um objeto físico, mas como uma manifestação de ideias e conceitos. Essa perspectiva é uma das principais contribuições do autor, que argumenta que a natureza da arte não pode estar associada às suas propriedades aparentes.

A discussão é exemplificada pelo dilema dos objetos “indiscerníveis”, sendo motivada por uma análise da *Brillo Box*, de Andy Warhol. Os “indiscerníveis” compõem um problema filosófico que se refere à possibilidade de duas coisas serem exatamente iguais, sem que possam ser distinguidas uma da outra. Esse dilema tem implicações importantes em vários campos da filosofia e tem sido objeto de muitas discussões e debates ao longo dos anos. “O ponto central da tese das contrapartes

indiscerníveis de Danto refere-se ao fato de que os dois objetos podem até mesmo partilhar todas as propriedades intrínsecas e, no entanto, pertencerem a classes distintas de coisas”⁷⁹.

Resumiremos brevemente o que Danto exemplifica sobre este dilema:

Imagine que o esquema abaixo represente duas pinturas, A e B, produzidas por dois pintores diferentes e chamadas, respectivamente, de “*A primeira Lei de Newton*” e “*A terceira lei de Newton*”.

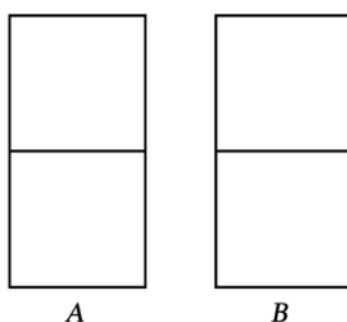


Diagrama apresentado por Arthur Danto no artigo “The Artworld”.

Enquanto objetos, as duas obras são indiscerníveis: um retângulo branco atravessado por uma linha preta. Porém, enquanto o artista autor do quadro A diz que a linha preta representa a trajetória de uma partícula no espaço, o autor do quadro B explica que a imagem representa uma massa pressionada para baixo por outra massa que está pressionando para cima, sendo que a primeira massa reage de maneira igual e oposta à segunda, criando uma superfície de contato estável representada pela linha preta. Interpretar A ou B demanda, portanto, uma identificação artística, e origina uma série de indagações conceituais. O mesmo acontece com um objeto deslocado para dentro de uma obra de arte por meio dos mecanismos narrativos que justificam tal incorporação. Picasso, ao colar o rótulo de uma garrafa de Suze em um desenho, afirmando que o artista acadêmico, preocupado com a imitação exata, sempre ficava aquém da realidade, transforma o ‘objeto real’ em ‘objeto poético’. Isso seria o equivalente a levar o objeto de um *mundo* para outro.

⁷⁹ SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto, p. 77.

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.⁸⁰

Esta situação não surge ao acaso, e foi necessário um grande percurso na história da arte para se chegar a um conjunto de teorias que suportam conceitualmente a defesa de objetos indiscerníveis de objetos comuns serem considerados obras de arte.

Joseph Kosuth, afirmando que a obra de arte não precisa existir para ser arte, sugere que a arte teria seu valor enquanto “*Art as idea as idea*”, conceito que o próprio artista define como subtítulo para toda a sua obra⁸¹. No artigo “Arte depois da filosofia”⁸², Kosuth estabelece uma analogia entre a obra de arte e a proposição de um objeto de arte, insinuando um rompimento com as instituições da escultura e da pintura, bem como substituindo o fazer do artista pelo questionamento da operação dos processos da arte, que para ele é análoga a uma proposição analítica. Segundo Kosuth:

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar, de maneira razoável, que a sua condição artística é tão reduzida que, para todos os propósitos funcionais, nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética.⁸³

Estes exemplos, evidenciam o que foi construído no tempo: uma ideia de arte que existe independente das formas, técnicas e dos objetos. Em obras posteriores ao artigo “O Mundo da Arte”, Danto aprofunda esta proposta de que a 'arte', agora, é definida por suas ideias e conceitos, e que a 'arte' pode estar associada a qualquer coisa que os artistas escolherem selecionar. Este entendimento o levaria a outra ideia entendida como a “arte após o fim da arte”. Por hora, vale repetir o destaque de Danto: assim como os espelhos para Hamlet, a

⁸⁰ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.20.

⁸¹ KOSUTH, Joseph. A arte depois da Filosofia. p.233.

⁸² In: COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. 2006, p. 210-234.

⁸³ KOSUTH, Joseph. A arte depois da Filosofia. p.215.

Kosuth propõe no mesmo texto uma diferenciação entre estética e arte, afirmando que a primeira lida com opiniões e “gosto”, intrinsecamente ligados à ideia de “beleza”.

‘arte’ nos revela a nós mesmos nossa própria face e também “podem servir para capturar a consciência de nossos reis”⁸⁴.

TEORIA IMITATIVA (TI) VS TEORIA DA REALIDADE (TR)

O ponto fundamental da proposta de Danto está relacionado a uma mudança do paradigma teórico que embasa a identificação dos objetos artísticos. Ele argumenta que a Teoria Imitativa da Arte (TI), fundada na expectativa de uma reprodução técnica do real (*mimésis*), foi por muito tempo uma teoria poderosa, e capaz de explicar tanto a produção de objetos de arte quanto a sua posterior avaliação. Porém, a incompletude desta teoria viria à tona na situação do advento da modernidade, que já não mais comportavam uma validação artística dos objetos por meio da representação mimética.

A insuficiência da teoria não foi notada até a invenção da fotografia. Uma vez rejeitada como condição suficiente, a *mimésis* foi rapidamente descartada, até mesmo como uma condição necessária.⁸⁵

Um exemplo pode ser constituído por meio das pinturas pós-impressionistas, que exigiam uma revisão teórica considerável capaz de enfatizar o seu distanciamento da realidade e também o desenvolvimento de um novo olhar para sua abordagem crítica. O mesmo aconteceria com diversos outros objetos em vias de adquirir status de obra de arte, que motivavam a aglutinação de certas complexidades estéticas qualitativas à criação de algum novo critério. O problema é haver nisso um ruído, visto que a adoção destes novos objetos envolve, simultaneamente, a legitimação de outros objetos com características semelhantes.

(...) não apenas as pinturas pós-impressionistas foram aceitas como arte, mas vários objetos (como máscaras, armas, etc) foram transferidos de museus antropológicos para *musées des beaux arts*, embora, como poderíamos esperar do fato de que um critério para a aceitação de uma nova teoria é que ela dê conta de qualquer coisa que a antiga dava, nada tenha tido que ser retirado do *musée des beaux arts* — mesmo que tenha havido rearranjos internos como os entre salas de acervo e espaços de exibição.⁸⁶

⁸⁴ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.25.

⁸⁵ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.16.

⁸⁶ SILVEIRA, Cristiane. “The Artworld”, p.150.

A história da arte, assim como a história da ciência, é conduzida por sucessivas revisões conceituais, tal como descrito por Thomas Kuhn, em seu livro "A Estrutura das Revoluções Científicas" (1962). Kuhn define um paradigma científico como um conjunto de pressupostos, conceitos, métodos e valores compartilhados por uma comunidade científica. Esse paradigma serve como um modelo ou quadro de referência para a investigação científica, e aceito como uma autoridade indiscutível na comunidade. No entanto, em algum momento, o paradigma pode começar a mostrar falhas e anomalias que não podem ser resolvidas na estrutura existente. Estas crises levam a uma mudança no paradigma dominante, ocasionando uma transformação na compreensão do mundo e nas práticas científicas a ela associadas. O que não é uma mudança que segue um processo linear e cumulativo, mas sim um processo de ruptura e reorganização da prática científica. No entanto, a aceitação de um novo paradigma não é uma escolha baseada em evidências objetivas, mas sim em uma escolha baseada em valores, crenças e interesses sociais mais amplos.

Danto afirma que aconteça na arte algo similar: A transição paradigmática se dá lentamente, esbarrando em preconceitos, inércia e também na circunstância de uma teoria estabelecida, ou amplamente aceita, estar sendo ameaçada tão significativa que toda a sua coerência pode se desfazer. A efetiva substituição se dá no momento em que um conjunto considerável de hipóteses, ou uma hipótese que seja basilar no fundamento da velha teoria, passam a não comprovar conceitualmente os novos fatos que despontam do novo entendimento, em contraste com a nova, que não apenas justifica a novidade como também a tradição. O grande problema da TI, é que ela apresenta apenas "reflexões literais da prática linguística real que dominamos"⁸⁷. Sócrates, por exemplo, não possuiria a habilidade de discernir um objeto ordinário de uma obra de arte, tendo em vista que ele perceberia tais objetos como imagens espelhadas que não podem ser diferenciadas.

A nova teoria que contraporaria a TI seria a Teoria da Realidade (TR), que abriu portas para uma nova relação com as obras de arte que hoje nos cercam. De acordo com essa perspectiva, os artistas não deveriam mais ser analisados pela tentativa de imitar fielmente as formas reais, mas antes por sua capacidade de

⁸⁷ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.17.

criação de novas formas igualmente autênticas. Com efeito, essa teoria da realidade proporcionou uma nova maneira de enxergar tanto a pintura antiga quanto a nova. Os traços toscos de Van Gogh e Cézanne, as formas deslocadas em relação ao contorno em Rouault e Dufy e o uso arbitrário de planos de cores nos *Fauves* poderiam ser interpretados como diferentes modos de chamar a atenção para que essas obras não eram imitações, mas sim criações especialmente concebidas para não enganar. Dessa forma, a arte passou a ocupar uma área recém-descoberta entre objetos reais e cópias fidedignas de objetos reais: era, em suma, uma não-cópia e uma nova contribuição para o mundo. E, na medida em que não eram cópias, a arte como uma não-imagem tinha o mesmo direito de ser chamada de um objeto real quanto seus objetos pretendidos. Através dessa teoria da realidade, as obras de arte recuperaram a densidade das coisas, de onde a teoria da imitação tentou retirá-las. A nova arte deve ser entendida não como imitações, mas sim como “*novas entidades*”⁸⁸.

Em tese, a teoria da realidade (TR) eliminaria os limites entre realidade e imitação, pois a arte perde, neste contexto, a intenção de iludir e passa a se misturar com a realidade enquanto proposição de um real expandido, ou seja, ao invés de se pretender reprodutora da realidade (imitação/ilusão), a arte assume a função de construtora de uma realidade, a partir da criação de objetos complexos fabricados a partir do real e parece superar aquilo que já foi, por muito tempo, objeto de crítica: a sua falsa impressão do real. Estes subsídios fornecidos pela teoria da realidade (TR) fundamentam uma nova forma de se pensar a percepção da arte, uma vez que ao diluindo-se os limites entre realidade e representação, a arte passa a poder incorporar objetos reais como parte de si mesma, e a aceitação desta identidade artística seria como “trocar um *mundo* por outro”⁸⁹. Aceitar um objeto como obra de arte seria, portanto, aceitá-lo por meio de um processo de identificação, e as produções artísticas, desde o início das vanguardas, seriam tomadas como “variados modos de chamar a atenção para o fato de que essas eram não-imitações, especialmente concebidas para não iludir”⁹⁰.

⁸⁸ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.16.

⁸⁹ DANTO, Arthur. O mundo da arte. p.19.

⁹⁰ DANTO, Arthur. O Abuso da beleza, p.322.

Para Arthur Danto, o 'Mundo da arte' seria o fundamento desta expectativa de realidade que organiza certos objetos do real, agrupando-os por meio de uma narrativa imaginária. Este momento no qual um objeto passa a ter uma segunda existência Danto chamaria de 'transfiguração', que tem um sentido muito além da simples transformação. Em geral, a transfiguração é um conceito complexo que envolve uma mudança fundamental na essência ou compreensão de uma entidade, ou objeto, e pode ser vista como um momento de revelação tanto em um sentido religioso quanto secular. Em um contexto religioso, a transfiguração é vista como um momento de revelação da natureza divina de uma entidade, a transformação da aparência física de uma pessoa em uma forma divina ou celestial, como no relato bíblico da transfiguração de Jesus no Monte Tabor⁹¹. Segundo a concepção de Danto, a transfiguração é um elemento inerente a todas as obras de arte, constituindo-se como aquilo que torna um objeto corriqueiro e banal em algo dotado de valor estético e simbólico. Este processo, operado pelo artista, consiste na capacidade de conferir significado e relevância àquilo que, em si, não possuía nenhuma qualidade artística. Por meio de sua habilidade e criatividade, o artista é capaz de transformar a materialidade bruta em algo carregado de sentido, conferindo à obra de arte a capacidade de impactar o espectador. Nesse sentido, a transfiguração é vista como uma espécie de alquimia da arte, na qual o artista é o alquimista capaz de transformar o mundano em sublime.

No entanto, a transfiguração opera em uma via cruzada, pois na mesma medida em que dilata um objeto do real para o mundo da arte, o próprio real se expande, simplesmente por agora também abarcar este objeto artístico transmutado em realidade como sendo real. Segundo Danto, seria esta a origem da natureza filosófica da arte e da arte como objeto filosófico por natureza, visto que só a filosofia pode fornecer os parâmetros para se formular a própria ideia de realidade. Por sua vez, é daí que provém, no conjunto teórico de Danto, a demarcação epistemológica da diferença entre a estética e a filosofia da arte, central na investigação do estatuto ontológico da arte, em detrimento da contemplação estética da obra e de suas propriedades perceptuais. A teoria dantiana inaugura uma nova abordagem no

⁹¹ Ao nível de curiosidade, no prefácio da edição brasileira do livro, Danto esclarece: "Encontrei meu título num maravilhoso romance de Muriel Spark, em que uma das personagens — uma freira de passado duvidoso — escreve um livro famoso, *A transfiguração do lugar-comum*." Apesar de não ter relevância para a nossa argumentação, me pareceu uma coincidência feliz que Danto tenha derivado, para o contexto da arte, um título concebido em uma narrativa que se passa em um cenário religioso.

campo da filosofia da arte, que passa a priorizar a compreensão da natureza e das condições de existência da arte enquanto fenômeno histórico, enfatizando assim a centralidade da teoria artística na legitimação e consolidação do estatuto de uma obra de arte, e desempenhando um papel crucial na recepção e valorização da obra artística.

Além disso, sem a mediação da teoria, é improvável que alguns objetos de arte sejam percebidos como arte, requerendo do espectador o domínio de uma boa dose de teoria e conhecimento histórico acerca da 'arte' reconhecida e valorizada como parte deste mundo.

Em 1992, Arthur Danto publica um aprofundamento de sua teoria “O mundo da Arte”, tendo como objetivo principal, desvencilhar sua argumentação do que embasaria a ‘Teoria Institucional da Arte’, apresentada pelo filósofo George Dickie no artigo o “*Defining Art*”, em 1969. De acordo com a teoria em questão, todas as obras de arte possuem uma propriedade definidora que se refere a uma relação específica com o que ficou conhecido como o “mundo da arte”, enfatizando a importância do contexto e da interação entre a obra e o mundo da arte na totalidade. Diz Dickie: “Utilizarei a expressão de Danto “mundo da arte” para referir à instituição social alargada onde as obras de arte têm o seu lugar próprio”⁹². O mundo da arte como um conjunto de sistemas que incluem teatro, pintura, escultura, literatura, música, entre outros, estabelece que cada um desses sistemas possui um contexto institucional específico, responsável por atribuir o estatuto artístico a objetos que pertencem a cada um desses domínios. Assim, a ideia é que as diferentes modalidades artísticas existem em um feixe de sistemas que estabelecem as suas próprias regras, conferindo a elas um status diferenciado no universo da arte⁹³.

É perceptível que Danto e Dickie possuem abordagens distintas em relação ao “Mundo da Arte”. Enquanto Danto enfatiza a filosofia, com sua base teórica e história da arte, Dickie adota uma perspectiva mais voltada para a sociologia e a prática, afirmando que a ‘arte’ é moldada por uma instituição social e pelos seus participantes, os quais desempenham funções pré-estabelecidas.

⁹² DICKIE, George. *What is Art?*, p. 102.

⁹³ DICKIE, George. *What is Art?*, p. 104.

A Teoria Institucional da Arte destaca a relação de relatividade existente entre a instituição que abriga a arte e as obras de arte em si. Conforme afirmado por Dickie, se as obras de arte parecem não possuir uma propriedade específica em comum, então talvez a essência da arte não esteja intrinsecamente relacionada com as suas propriedades⁹⁴. Nesse sentido, a Teoria Institucional da Arte postula que os objetos podem adquirir determinados estatutos que conferem a eles um valor artístico, mas isso só é possível porque existem instituições capazes de outorgá-los. A natureza da arte seria assim estabelecida não apenas pela obra em si, mas também pela sua relação com as instituições que regulam e legitimam o mundo da arte, fundamentais para a criação e manutenção do valor artístico da obra. Segundo Dickie:

Danto não desenvolve uma teoria institucional da arte (...) A preocupação principal de Danto é discutir aquilo que ele chama a Teoria da Imitação e a Teoria da Realidade em Arte. Muitas das coisas que ele afirma (...) são coerentes com uma explicação institucional e podem ser nela incorporada, e as breves observações que faz (...) [sobre] a teoria institucional é uma versão possível da teoria da atribuição de estatuto. (DICKIE. 2007, p. 101)

Dickie argumenta que Danto está efetivamente se referindo à natureza institucional da arte quando ele destaca a importância da interpretação e do conhecimento teórico para a contemplação e compreensão da arte. A ideia central é que o estatuto de obra de arte de uma determinada criação só pode ser conferido por uma instituição reconhecida pelo mundo da arte, como museus, galerias, críticos de arte, entre outros. Danto discorda desta análise e a considera como uma interpretação limitada de sua teoria. Por isso, tentou desassociar seu nome do que foi estabelecida por Dickie, apresentando uma variação aprofundada do que definiu como "Mundo da Arte".

Danto afirma, então, que a verdadeira essência do contexto de identificação dos objetos ditos artísticos reside no que o autor designa como 'discurso de razões'. Trata-se de um sistema fundamentado em causas que se relacionam com o momento histórico-artístico em que cada obra de arte é produzida, considerando todas as outras obras de arte já criadas e as teorias artísticas que delas derivam. Esse sistema contextual abrangente, que une teoria e história da

⁹⁴ DICKIE, George. What is Art?, p.101.

arte, é o que confere o estatuto de obra de arte a um determinado objeto, tendo em vista seu contexto específico. Dessa forma, a autoridade institucional de outorgar um objeto como arte não seria verdadeira, visto que esta legitimação dependeria de um contexto maior, no qual as próprias instituições fazem parte. Podemos compreender, portanto, que para Danto, o valor artístico de uma obra não se encontra em suas características intrínsecas, mas sim em sua relação com um conjunto cognitivo que a cerca, essencial para a compreensão de seu significado e importância. Danto sustenta que a mera declaração de que uma obra é uma obra de arte não é suficiente para que ela de fato o seja. Segundo o autor, o estatuto de obra de arte depende de um conjunto de razões que a inscrevem em um determinado sistema contextual. Em outras palavras, o fato de uma obra ser considerada arte não pode ser explicado por uma única razão ou critério, mas sim por um conjunto de razões e convenções estabelecidas no âmbito do sistema de arte. Dessa forma, a natureza da arte não se resume a uma mera questão de gosto ou preferência pessoal de um gestor de uma instituição, como defende Dickie.

Fato é que a definição de arte deve importar menos do que tudo que, em nome da arte, se projeta no que convencionamos chamar de “real”.

ARTE, METÁFORA E MITO

É provável que, neste ponto, já esteja estabelecida alguma relação entre o 'Mundo da Arte' e os mitos, pois o que Arthur Danto apresenta em sua teoria encontra ressonâncias na forma básica pela qual um mito se constrói. O que seria este 'discurso de razões'? Arte pode ser em algum nível ser associada à razão? Danto argumenta que, a partir do século XX, com o surgimento da arte conceitual e a rejeição das noções tradicionais de beleza e habilidade técnica, tornou-se cada vez mais difícil distinguir o que é arte e o que não é. Nesse contexto, o discurso de razões desempenha um papel fundamental na justificação das obras de arte, que podem torná-las significativas e relevantes. Ou seja, a arte deve ser compreendida apenas pela forma como interpretamos e atribuímos significado a objetos específicos. Além disso, Danto enfatiza que o discurso de razões não é um conjunto fixo de regras ou critérios, mas um processo interpretativo e crítico contínuo.

Em “A Transfiguração do Lugar-Comum” (1981), publicada alguns anos após o artigo que inaugura a teoria do Mundo da Arte, Danto refina sua tese e adota uma perspectiva que sugere que a arte é um meio pelo qual a realidade é representada metaforicamente, uma forma de pensar específica que transformaria objetos e conceitos do mundo real em objetos transfigurados e recontextualizados. A metáfora é vista como uma ferramenta essencial para entender como as obras de arte adquirem significado, e também como os artistas podem transformar e reinterpretar elementos comuns em obras de arte. Desta forma, “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém”⁹⁵. Danto propõe que as metáforas, por sua natureza criativa e expressiva, possuem um valor artístico e, além disso, argumenta que a compreensão desse fato pode ter implicações significativas para a percepção e apreciação da arte, uma vez que a metáfora desempenha um papel importante na transfiguração de objetos comuns em algo com significado artístico. Segundo Danto, essa compreensão pode levar todos os indivíduos a se tornarem artistas, na medida em que se tornam capazes de apreciar e criar metáforas de maneira consciente e expressiva.

O *modus operandi* metafórico seria assim essencial para a compreensão da arte, porque ela permite que a arte tenha múltiplos significados e interpretações. Isso vai ao encontro da argumentação previamente apresentada de que, embora a arte possa ser vista como uma representação literal do mundo, ela também é capaz de transcender a realidade e evocar ideias que constituem a própria realidade. Esta transfiguração se daria por meio de emoções profundas balizadas pelo uso de metáforas. A “Brillo Box” de Andy Warhol, que é uma caixa de papelão de cozinha com a marca “Brillo” impressa, é um dos exemplos apresentados por Danto para ilustrar sua teoria. Danto argumenta que a obra de Warhol é uma metáfora da natureza da arte, porque a caixa de papelão é transformada em uma obra de arte simplesmente pelo ato de colocá-la em um contexto de galeria de arte.

No contemporâneo, a tríade artista-obra-expectador acaba por fundir suas fronteiras e se dilui a possibilidade de apontar 'que é' e 'onde está' aquilo que se tenta definir como arte. Esta é uma dificuldade extra na iniciativa de estabelecer parâmetros mais claros para as disciplinas artísticas, pois os objetos parecem estar

⁹⁵ DANTO, Arthur C. A Transfiguração do Lugar-Comum, p.295.

encobertos por uma lama densa de fragmentos histórico-filosóficos. Por isso, 'arte' seria entendida como referência a uma variedade de atividades humanas envolvendo a criação de obras ou expressão de ideias e emoções por meio de motivos sensoriais. Mas isto carrega consigo uma característica peculiar:

Nas palavras de Morris Weitz, “Da forma como usamos a palavra ‘arte’, o termo pode cumprir tanto uma função descritiva (como ‘cadeira’) quanto valorativa (como ‘confortável’), e nenhum dos usos surpreende ninguém”⁹⁶. Morris também dirá que, quando é utilizada na função valorativa, 'arte' é comumente utilizada como elogio⁹⁷. Por isso, quando alguém se depara com algo que considera menor em algum espaço institucional da arte e alega ser o termo 'arte' inadequado, pois este sujeito acredita que o que vê não é digno de ser elogiado. Isso faz parte desta mitologia e inaugura grande parte da problemática relacionada às discussões contemporâneas da definição da arte, pois enquanto conceito aberto⁹⁸, 'arte' tem suas condições de aplicação emendáveis; isto é, não existem condições necessárias e suficientes para a aplicação de modo a assegurar uma definição hermenêutica padrão.

Percebamos haver algo de comum entre o que descreve Morris e a ideia de metáfora, entendida como uma figura de linguagem que ilustra determinados predicados por meio de imagens figurativas, sem lhes acrescentar nada. Além disso, é uma forma de expressão que requer a restituição do seu contexto para manter-se viva e significativa. Em “O Abuso da Beleza”, Danto aprofunda essa concepção, com o intuito de reforçar a teoria originária do “Mundo da Arte”, que teria a metáfora como uma ferramenta fundamental para a criação de significado e para a construção de um diálogo crítico entre a obra de arte e seu espectador. Assim como uma metáfora “apresenta seu assunto e apresenta a maneira pela qual ela apresenta o assunto”⁹⁹, as obras de arte não estariam limitadas a seu conteúdo, pois a forma como o

⁹⁶ As we actually use the concept, "Art" is both descriptive (like "chair") and evaluative (like "good"); i.e., we sometimes say, "This is a work of art,"(...) Neither use surprises anyone. Em: WEITZ, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*, p.06.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Esta afirmação se constrói na direção conceitual proposta por Ludwig Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*, originalmente publicada em 1998.

⁹⁹ DANTO, Arthur. *O Abuso da Beleza*. p.50.

significado é apresentado se projeta ciclicamente sobre o próprio significado. Ou seja, as formas, por si, não se esgotariam no seu conteúdo.

Ao falar sobre forma e conteúdo, podemos retomar Roland Barthes, que afirma que a mitologia teria como foco específico tratar de “ideias-em-forma”¹⁰⁰. A mitologia seria, em sua essência, um fenômeno que se situa em um ponto de convergência entre dois campos do conhecimento: a semiologia, enquanto ciência formal que visa compreender a estrutura e o funcionamento dos signos; e a ciência histórica, que se dedica a investigar as formas como as ideias são produzidas, difundidas e reproduzidas no âmbito social. Nesse sentido, a mitologia é capaz de conjugar a análise estrutural dos símbolos com uma compreensão mais ampla dos contextos ideológicos manifestados pela história, pela política e pelas religiões nas quais esses símbolos emergem e se disseminam.

No capítulo 1, vimos a relação intrínseca que existe entre os mitos e as metáforas. O mito seria uma metáfora inflada, conceitos nascidos de metáforas quando estas são entendidas em sentido literal¹⁰¹. Hans Blumenberg afirmará algo similar, dizendo que “o conceito termina na mística, a metáfora no mito”¹⁰². Da mesma maneira, Danto afirma ser a metáfora o instrumento cognitivo do qual os artistas se valem para a comunicação de ideias, e, como característica da forma metafórica, o significado de uma mensagem nunca fica restrita a seu sentido literal¹⁰³. Blumenberg destaca que a estética seria derivada justamente deste substrato metafórico, pois a “metáfora, que articula campos entre si extremamente distantes, se põe a serviço da fruição. O imprevisível mostra-se como domesticado, posto a prova, domado”¹⁰⁴. O que um mito comunica é apresentado de uma forma análoga, ele “é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio de outro”¹⁰⁵.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. Mitologias, p.229.

¹⁰¹ Veja página 3.

¹⁰² BLUMENBERG, Hans. Teoria da Não conceitualidade, p.128.

¹⁰³ DANTO, Arthur C. A Transfiguração do Lugar-Comum, p.295.

¹⁰⁴ BLUMENBERG, Hans. Teoria da Não conceitualidade, p.67.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland. Mitologias, p.208.

A ORIGEM DO MITO DA ARTE

Antes de seguirmos, refinaremos a aproximação que vem sendo construída até aqui, trazendo a teoria de Danto de volta ao eixo de nossa discussão:

Para Danto, um objeto artístico se diferencia de um objeto comum ao cumprir cinco requisitos¹⁰⁶. São eles:

- 1) O objeto deve conter **conteúdo semântico**, ou seja, arte é sempre sobre alguma coisa (*aboutness*);
- 2) Ele comunica as ideias que o motiva por meio de **metáforas**; “Compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2010, p. 295);
- 3) Deve **projetar uma atitude**, um ponto de vista sobre aquilo que representa e significam;
- 4) Requer uma **intenção**;
- 5) E a intenção é sempre **historicamente localizada**.

Percebamos que, se um objeto de arte é reconhecido e localizado por uma teoria, pode-se dizer que essas cinco condicionantes estão diretamente ligadas a essa teoria. Conteúdo, atitude, intenção, historicidade e forma (metáfora) estariam aglutinados a um princípio operacional que sustenta a teoria que suporta os objetos, tanto quanto são fundamentais para o objeto ser reconhecido por uma determinada teoria. Esta ciclicidade deve nos chamar à atenção por sugerir que pode haver algum sistema anterior às teorias artísticas que torna o contexto teórico sólido o suficiente para a validação e categorização dos objetos, e pode também ser determinado por algum entendimento específico, acordado socialmente e alimentado por alguma narrativa.

Vejamos: Para Barthes, os mitos são compostos de dois sistemas semiológicos: um sistema linguístico (linguagem-objeto) que é “a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema”, e a metalinguagem, que é o próprio mito referenciando a si mesmo¹⁰⁷. Isso pode nos sugerir que: Se arte for entendida por uma perspectiva mitológica, é possível construir uma comparação

¹⁰⁶ CARROLL, Noël. *apud* SILVEIRA, 2010.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*, p. 206.

entre o 'sistema linguístico' mencionado por Barthes e uma determinada teoria de arte; ou seja, a linguagem-objeto do 'mito da arte' seria aquilo que a teoria se serve para construir o seu próprio sistema, posteriormente reconhecido como referência dos objetos artísticos fundamentados por essa teoria. E em um segundo momento, a metalinguagem, que reafirma a noção de arte expressa em um contexto teórico, filosófico e crítico... um 'mundo' a parte.

Esta comparação motiva algumas outras correspondências:

1) A **intencionalidade**, que é inerente tanto própria do mito como da arte, já que ambos são proposições de uma certa experiência ou ideias;

2) Uma **justificativa** própria, geralmente associada à moral ou a um projeto social específico;

3) **Reconhecimento**, visto que ambos (mito e arte) só podem ser reconhecidos diante de uma validação social, ou seja, se algum de nós decidir criar um mito ele não o será, pois sua escala é outra. E da mesma forma, se alguém decide propor um objeto de arte, ele só será reconhecido no momento em que encontrar uma validação social. Se a escala desta proposição artística permanecer no individual, a cultura lhe dará outros nomes, como, por exemplo, 'artesanato'.

4) E por fim, uma **forma**, presente tanto no mito quanto na arte, são metafóricas. Isso significa que a forma do mito ou da arte será sempre carregada de um deslocamento semântico.

Vale novamente a ênfase de que esta associação está sendo considerada no contexto contemporâneo ocidental, e não deve ser generalizada para outros momentos históricos ou sociais. A exemplo, conforme o próprio Danto esclarece, o que os gregos chamavam de arte não possuía uma nomenclatura específica¹⁰⁸. Ou seja, a palavra "arte" não era concebida, e o reconhecimento da arte abarcava elementos estéticos e padrões distintivos, geralmente associados à *mimésis*. Este fato já esclarece que temos que posicionar e datar o início desta zona de interferência mítica na arte, por isso proponho como hipótese o seguinte:

¹⁰⁸ "Em grego, 'techné' significa "arte" e está relacionada com 'tekton' ("carpinteiro"). A ideia fundamental é a de que a madeira (em grego, 'hyle') é um material amorfo que recebe do artista, o técnico, uma forma, ou melhor, em que o artista provoca o aparecimento da forma. (...) O equivalente latino do termo grego 'techné' é 'ars', que significa, na verdade, 'manobra' (*Dreh*)". FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design, p.181.

A arte mitifica-se no ocidente no momento em que se torna metalinguística. Ou seja, quando a “arte” passa a ser seu próprio objeto de significação.

Esta abordagem da arte como um universo próprio é inaugurada pelas vanguardas e continua em ação na atualidade. No entanto, destaco que dizer sobre um 'mito da arte' não é afirmar que ao olharmos para um quadro estaríamos diante de um objeto mítico. “O mito é um processo aberto, uma obra é um produto fechado”¹⁰⁹. O que tentaremos esclarecer é que a produção destas obras de arte são motivadas por uma narrativa mitológica, que posiciona o fazer artístico em um lugar específico no sistema de crenças da sociedade ocidental contemporânea¹¹⁰. Desta forma, o “mito da arte” evocaria um conjunto de crenças e percepções sobre a natureza e o valor da arte, que seria o princípio da interseção estabelecida entre os objetos artísticos e as teorias que os validam.

Segundo Barthes, “o mito é sempre metalinguagem”¹¹¹; “A metalinguagem constitui para o mito uma espécie de reserva. Os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização”¹¹². Será que podemos dizer o mesmo sobre a arte moderna e contemporânea, que através da reflexão crítica sobre as convenções e regras da própria arte, passaram a questionar as formas artísticas tradicionais, explorando novas formas de expressão e subvertendo as expectativas do público?

Falar sobre um 'mito da arte' não é incorrer na repetição do óbvio de que os objetos artísticos estão associados a uma estrutura social na qual são validados objetos de valor por meio de narrativas de classe. Estamos falando sobre arte em seu domínio próprio, evocando as temáticas, as materialidades, os processos e as análises. Pode ser que a arte tenha se tornado um mito para os próprios artistas, e não somente para uma elite abastada que busca constantemente se diferenciar dos demais.

¹⁰⁹ RUTHVEN, K. K. O mito. p.74.

¹¹⁰ Esta suposição é desdobrada de maneira mais detalhada no capítulo 3, no qual são delimitados os limites entre matéria e forma (entendida como projeto). Veja página 68.

¹¹¹ BARTHES, Roland. Mitologias, p.235.

¹¹² BARTHES, Roland. Mitologias, p.236.

A produção de artistas contemporâneos muitas vezes é caracterizada pelos questionamentos relacionados à própria noção de originalidade, autoria e valor estético, desafiando as hierarquias estabelecidas e a relação entre arte e mercado. Além disso, em um contexto histórico mais amplo, os objetos artísticos também podem ser analisados como parte de um processo de reflexão crítica sobre a própria linguagem e suas possibilidades de significação, a exemplo da vasta produção modernista, que tomou a própria materialidade como uma estratégia estética, transformando os ateliês em laboratórios de experimentação e inovação, nos quais as convenções e os limites da linguagem são constantemente testados e redefinidos. Hoje, os limites da arte são estabelecidos pela própria moralidade do artista e do sistema que o valida, tamanha a amplitude desta margem de experimentação. E talvez, seja importante para os estudos da arte contemporânea, ter claro para si os antecedentes míticos que fundamentam e legitimam tais extravagâncias. “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Aprendem-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde as encontrar e como fazer com que reapareçam quando desaparecem”¹¹³.

No capítulo seguinte, detalharemos os pontos levantados aqui, com a intenção de reforçar as coincidências entre a arte e uma estrutura mítica básica, que inclui: mobilização emocional, ritos e uma relação específica com a história. Esses elementos são fundamentais para compreender como a arte, assim como os mitos, molda, reflete e influencia a percepção e o entendimento humano sobre o mundo, não apenas no domínio da experiência estética.

¹¹³ ELIADE, Mircea. Mito e realidade, p.18.

CAPÍTULO 3

NARRATIVAS EM CRISE

Conheci um viajante de uma terra antiga
Que disse: Duas imensas pernas de pedra, sem tronco, jazem no deserto.
Junto a elas, parcialmente afundado na areia,
um rosto despedaçado, com o lábio
Franzido e enrugado em um sorriso escarnecedor de frio poder,
Demonstra que o escultor bem intuiu tais paixões,
Que ainda sobrevivem, estampadas naquelas coisas sem vida,
A mão que as forjou e o coração que as alimentou;

No pedestal há a seguinte inscrição:

'Meu nome é Ozymandias, rei dos reis:

Olhem para os meus feitos pujantes e desesperem-se!'

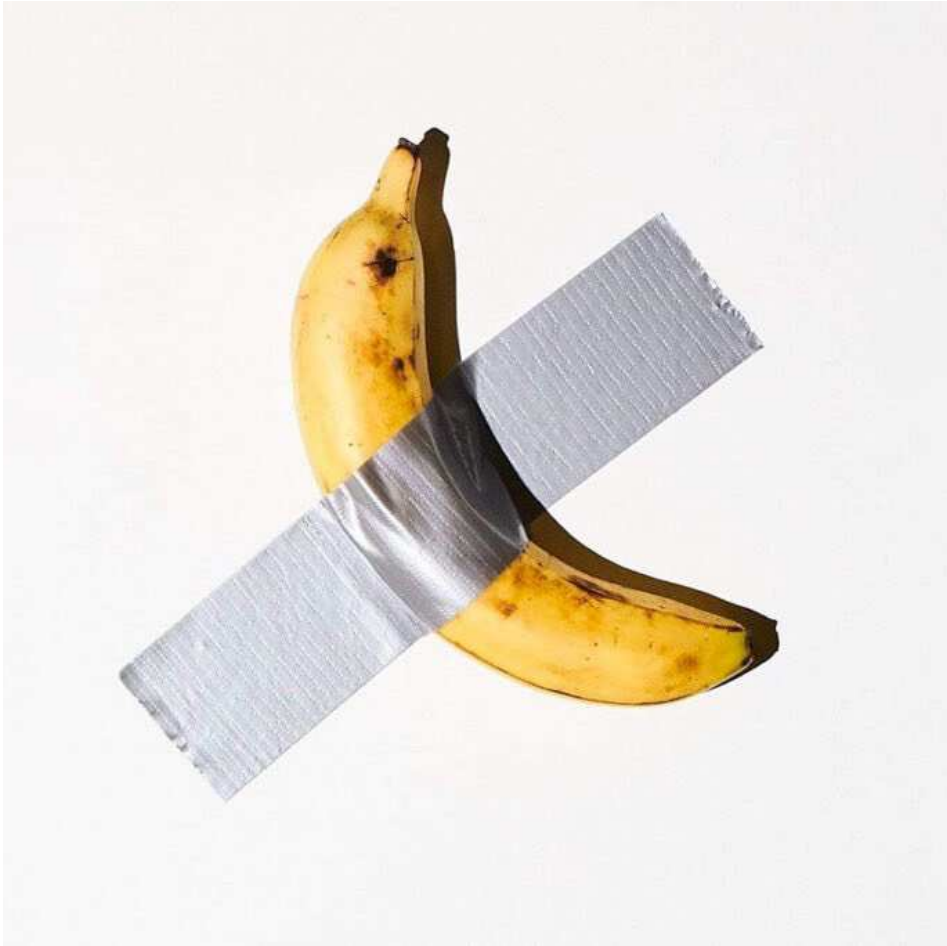
Nada resta além disso. Ao redor daquela ruína

Colossal, ilimitada e desnuda

As areias solitárias e planas espalham-se ao longe.

PERCY BYSSHE SHELLEY

“Ozymandias”, (1817)



Maurizio Cattelan. Comedian. 2019

ARTIFICAÇÃO E ARTIFÍCIOS

“O tempo não existe, e eu tenho 15 minutos para convencer vocês disso”. Foi com essa afirmação quase irônica que o físico italiano Carlo Rovelli abriu uma conferência TEDx, em 2017. E não satisfeito com a jocosidade da afirmativa, ele fala olhando para seu relógio de pulso, sugerindo uma precisão cuidadosa do conceito que deseja desmontar. O espanto que temos diante desta situação pode se assemelhar ao espanto que teríamos caso alguém, dentro do Louvre, gritasse “a arte não existe, e eu vou convencer vocês disso”. Rovelli é um dos estudiosos que se empenham em resolver um dos maiores desafios da física moderna: a conciliação da mecânica quântica, que descreve o mundo microscópico, e a relatividade geral de Einstein, direcionada para a dinâmica dos astros. Para se pensar este problema, o tempo não pode ser uma variável contínua, e sim alguma outra coisa. No entanto, quando indagado se o tempo realmente existe em uma entrevista concedida à BBC News Mundo, a objetividade de Rovelli é cortante:

“Sim, claro que o tempo existe! Do contrário, o que sempre nos falta? Mas a ideia comum que temos sobre o que é o tempo e como ele funciona não serve para entendermos átomos e galáxias. Nossa concepção usual de tempo funciona apenas em nossa escala e quando vamos medir as coisas com muita precisão. Se quisermos aprender mais sobre o universo, temos que mudar nossa visão do tempo. Porque o que costumamos chamar de tempo, sem pensar muito sobre isso e o que isso significa, é realmente um emaranhado de fenômenos diferentes.”¹¹⁴

Apesar da certa irresponsabilidade em encontrar nesta reflexão um paralelo com a maneira como se costuma pensar a arte e os problemas a ela relacionados, é inquestionável que ‘arte’ e ‘realidade’ se associam diretamente, assim como a ‘realidade’ e o ‘tempo’. Não podemos descredibilizar todo o conjunto narrativo que constitui a arte, mas também não podemos ignorar a lacuna que ainda existe na busca por uma definição. Só podemos perceber alguns limites por meio das provocações que os próprios limites nos impõem, e assim como a definição de ‘tempo’ demonstra que uma ideia pode se tornar vaporosa e não mais funcionar quando a retiramos de sua escala apropriada, as múltiplas definições de arte devem

¹¹⁴ RODRIGUES, Margarita. ‘O tempo não existe’: a visão de Carlo Rovelli, considerado ‘novo Stephen Hawking’. BBC News Mundo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57216160>. Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

ser associadas a algum alicerce, para que se mantenham firmes. Existe uma fronteira obscura entre obras de arte e os demais objetos constituintes do que convencionamos chamar de real¹¹⁵.

Após séculos de pesquisa e divulgação historiográfica, torna-se clara, pelo menos no meio acadêmico, a existência de uma associação direta entre as sociedades e seus objetos. Assim como também é evidente a impregnação, nos objetos, das ideias e valores do meio social que os produzem. Outro exemplo desta associação direta entre a sociedade e seus objetos simbólicos é o conjunto de artefatos da antiga sociedade egípcia. Todos os registros desta sociedade que chegaram até nossos dias, sobreviveram devido à função explícita que estes objetos desempenhavam: garantir e dar suporte à vida pós-morte — um mito, pelo menos até que se demonstre o contrário. Além das múmias, objetos em ouro, pinturas, esculturas eram pensados como âncoras do universo mitológico na vida material. E que fique claro, esta não era uma via de mão única em direção ao mundo dos mortos, pois também acreditava-se que era possível dar vida aos deuses pela criação de estátuas. A matéria era entendida como uma linguagem, que traduzia a vida na morte e vice-versa, condensando na realidade concreta toda a imaterialidade política que moldou aquela sociedade.

Múmias e os objetos que encontramos em anúncios publicitários hoje podem não ter muito em comum, mas são unidos pela forma como materializam narrativas imaginadas pelo meio social de uma época e de um lugar. O que chamamos de arte não escapa deste dilema. Se hoje, uma banana colada com *silver tape* em uma parede¹¹⁶ é considerada arte, sendo adquirida por 120 mil dólares, como aconteceu em 2019 na 30ª edição da Art Basel de Miami, é porque por trás deste objeto, existem valores ideológicos. E os mesmos valores possibilitam que a banana em questão seja substituída alguns minutos após ser comida por um visitante da feira. “Ele [quem comeu a banana exposta] não destruiu a obra de arte.

¹¹⁵ Há de se fazer menção à diferença que existe entre os termos “real” e “verdade”, visto que, muitas vezes, ambas podem ser tomadas como interdependentes, o que não é certo. “Verdadeiro” se refere à conformidade entre uma afirmação e os fatos, enquanto “real” se refere à existência, percebido por mais de 1 pessoa de forma aproximada.

¹¹⁶ Obra intitulada “Comedian”, do italiano Maurizio Cattelan. 2019.

A banana é uma ideia”, afirmou Lucien Terras, diretor de relações com os museus da Galerie Perrotin, ao jornal Miami Herald¹¹⁷.

_ Como pode uma banana colada na parede ser arte? Que absurdo! —
Exclamará um visitante desinformado.

_ Como pode contestarem a ousadia do artista? Que absurdo! —
Exclamará um outro, que domina os códigos e os valores deste universo.

A despeito das defesas ou acusações, tentaremos compreender os antecedentes que justificam este acontecimento. Da mesma forma como Rovelli explica a noção de tempo no domínio da física, parecem também o fazer os *ready-made's* parecem também denunciar a possibilidade da arte existir em outro nível. No início do século XX, Duchamp transforma a arte em um ato filosófico e converte os artistas em pensadores visuais, com a missão de pensar não apenas objetos, mas também a própria concepção da arte. Isto marca o momento de ruptura da década de 60 e a descontinuidade que ainda é praticada pelos artistas contemporâneos. Mas, apesar de serem devedores da forma lógica de inspiração dumchampia, não podemos considerar “a Banana de Cattelan” como *ready-made*, e esta impossibilidade se instala na diferença entre as ideias de “replicar” e “substituir”. Nenhuma obra de Duchamp pode ser substituída, ela pode ser replicada, o que é fundamentalmente diferente, pois o que define o princípio de um *ready-made* é uma narrativa aglutinada não a qualquer objeto, mas a um objeto específico, que pode ser replicado somente na medida em que for possível encontrar um outro semelhante. Não podemos dizer que qualquer mictório é convertível em “A fonte”, mas podemos assegurar que, caso seja encontrado um mictório similar ao utilizado por Duchamp, pode-se inferir a possibilidade de replicação do gesto que converterá o acaso em singularidade. Isso desafiou as noções tradicionais de arte como algo que requer habilidade manual e criatividade, e introduziu a ideia de que a arte pode ser encontrada em qualquer lugar e em qualquer coisa, desde que o artista a declare como tal.

¹¹⁷G1. Artista come banana vendida como obra de arte por 120 mil dólares em feira em Miami. G1, 8 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/08/artista-come-banana-vendida-como-obra-de-arte-por-120-mil-dolares-em-feira-em-miami.ghtml>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

No entanto, a obra 'Comedian' de Cattelan se configura por uma narrativa visual que independe do objeto, e este fato nasce já na efemeridade material da banana, que não deve durar na parede mais do que alguns dias. Para que esta obra sobreviva, ela tem que ser constantemente substituída, independentemente de ser replicada ou não. Isto é uma característica inata das obras de arte conceituais, herdeiras da forma de pensar duchampiana, e parecem cristalizar um novo significado mítico da arte, já disperso na noção de arte desde os *ready-made's*. Neste sentido, podemos argumentar que os *ready-made's* inauguram uma nova mitologia da arte, na medida em que desconstruem as mitologias existentes relacionadas à arte no passado. Ao declarar um objeto comum como arte, os *ready-made's* podem ser vistos como uma crítica à ideia de que a arte deve ser algo especial e elevado, desafiando também a noção de que a arte é algo que só pode ser criado por artistas talentosos ou treinados. Mas percebamos que ao denunciar o gesto virtuosista de manipulação material, evidenciando sua suposta verdade, os *ready-made's* declaram também a sua própria natureza narrativa, tão artificial quanto todo gesto artístico, o que nos leva a suspeitar que as vanguardas artísticas do século XX, ao tentarem se afastar do mito, acabaram por criar um novo. São os desdobramentos desta narrativa de fundo da arte que possibilitam o aparecimento de obras como "Comedian", pois o sistema da arte contemporânea se apropriou deste mito, e o defende com o mesmo empenho que pratica ao tentar negá-lo.

Instalam-se, assim, as reflexões temáticas da Arte Contemporânea, que são pensadas de maneira a associar sua 'forma' com uma 'tese'. Prova disto são os movimentos de afirmação identitária e política que se tornaram comuns nos museus e bienais do mundo todo. Pode ser que esta associação entre a forma e a tese seja a estratégia mais adequada para um tempo que se perdeu numa profusão quase infinita de visualidades. Pois se não há uma forma familiar, que sejam reconhecidas as ideias familiares.

A sociedade na qual vivemos é caracterizada como um campo privilegiado para a produção e difusão de significações míticas. Essas significações consistem em elementos simbólicos amplamente difundidos e que, muitas vezes, se apresentam como verdades incontestáveis, ocultando assim as verdadeiras condições sociais, econômicas e políticas que determinam as relações entre os

indivíduos. Por este motivo, podemos afirmar que vivemos em uma sociedade ideologizada, que se submete a uma construção mitificada, cuja falsa realidade se estabelece como uma norma institucional. Há 70 anos, Barthes sugeriu que tal fenômeno poderia ser explicado, em parte, pelo fato de que a sociedade ainda era predominantemente burguesa¹¹⁸, o que significa que os valores e interesses da classe dominante são impostos e difundidos como universais, obscurecendo as desigualdades e contradições inerentes ao sistema social. Nesse sentido, a manutenção da sociedade burguesa é favorecida pela disseminação das significações míticas, que contribuem para a perpetuação do *status quo* e a continuidade da dominação de classe. E dentro desse contexto, a função do artista seria a de dismantelar as mistificações propagadas, de modo que a arte tende a se tornar mais autônoma à medida que se contrapõe cada vez mais a essas ilusões. Será que a Arte contemporânea está se construindo nesta direção ou na contramão, endossando ainda mais a mitologia que constrói o jogo de dominação de classe? A própria ideia de arte autônoma não seria uma parte deste jogo de aparências sociais, que fundamenta o cenário ideologizado no qual ainda vivemos?

Suspeito que o mito da arte se instalou no processo de 'artificação' e não propriamente nos artifícios. E talvez seja este o motivo pelo qual outros produtos do fazer humano não são consideradas 'arte', e sim, apenas técnicas e processos construtivos.

Por 'artificação', podemos entender o seguinte:

A artificação designa um processo de transformação da não-arte em arte, sendo resultado de um trabalho complexo que engloba uma mudança da definição e do status das pessoas, objetos e atividades. A artificação repousa em fundamentos concretos: modificação do conteúdo e da forma da atividade, transformação das qualidades físicas das pessoas, reconstrução das coisas, importação de objetos novos, rearranjo de dispositivos organizacionais, criação de instituições. O conjunto desses processos acarreta um deslocamento durável da fronteira entre arte e não-arte, embora não se detenham em definir qual seria sua natureza.¹¹⁹

¹¹⁸ BARTHES, Roland. Mitologias, p.229.

¹¹⁹ ORTIS, Renato. O universo do luxo, p.145.

O neologismo¹²⁰ 'artificação' denota uma circunstância particular e um processo meticulosamente elaborado, onde um objeto ou conceito, que normalmente não é enquadrado ou percebido como arte, segundo os parâmetros convencionais e tradicionais de definição, sofre uma metamorfose, convertendo-se em algo que possa ser comparado à arte ou que sofra influência de uma perspectiva e abordagem artísticas na sua concepção e manipulação. Como visto no capítulo anterior, o que aqui chamei de metamorfose foi chamado por Arthur Danto de 'transfiguração', e entender a arte como fruto de uma ficção de natureza mítica pode ser uma das chaves para se entender este processo, pois para falar de artificação, é essencial possuir alguma compreensão prévia do que se entende por arte. Pode ser que esta seja vista como um sinônimo de criatividade, uma manifestação de beleza, uma expressão do extraordinário ou alguma outra definição, mas algum entendimento dessa conceituação de arte é crucial para abordar o conceito de 'artificação' de maneira eficaz, visto que algo só será classificado como arte diante da contraposição à ausência do critério estabelecido. O único ponto que deve ser considerado é que para o jogo ser estabelecido entre artista, instituição e público, todos devem acreditar em uma história comum, como também nos disse Danto em "O mundo da arte".

O homem contemporâneo não se contenta mais apenas com a posse ou a realização de atividades; estamos em busca de uma experiência mais profunda e enriquecedora. Ansiamos, de maneira intensa e inegável, por vivenciar situações autênticas, experimentar novidades, ampliar nossos horizontes através do conhecimento, e, acima de tudo, sonhamos em desfrutar de tudo o que a vida tem a nos oferecer. Mas sonhos e mitos originam-se, curiosamente, do mesmo berço. Eles emergem a partir do despertar da consciência humana, com tal magnitude e profundidade que estas revelações, estas epifanias internas, sentem a necessidade de encontrar sua expressão, sua materialização, em uma forma que é simbólica e carregada de significado. A diferença entre ambos se instala na escala, pois na mesma medida que os sonhos se moldam individualizadamente, os mitos são escalonados exponencialmente no corpo coletivo, o que os aproxima de uma forma ideologizada.

¹²⁰ Renato Ortis credita a autoria do termo aos autores Ossi Naukkarinen e Roberta Shapiro, citando como referência o livro: "Variations in artification", *Contemporary Aesthetics*, Special Volume, Issue 4, 2012.

É possível argumentar, com um certo grau de certeza, que parece ter se invertido a dinâmica das relações entre a arte e a história da arte. Até meados do século passado, a criação artística forjaria a história da arte, atualmente, observa-se a tendência inversa, na qual a história da arte funciona como uma construção retrospectiva, permeando a produção artística¹²¹ e exercendo um papel determinante na construção material e formal dos projetos. Não se fala tanto de uma história que propicia uma análise *a posteriori* e sim uma história que funda os projetos de arte, ou seja, funda sua forma. Esta dinâmica se torna paradoxal no momento em que percebemos que a relação entre 'arte' e 'história da arte' é reforçada na medida em que o sistema da arte (mundo da arte) apresenta definições mais precisas e concretas de suas formas, pois quanto mais forte esta relação, maior será a susceptibilidade deste sistema à análise histórica¹²². A historiografia se mostra mais plástica e maleável em relação a sistemas com estruturas bem definidas. Nas palavras de Barthes, “um pouco de formalismo afasta-nos da história, mas muito formalismo aproxima-nos dela”¹²³.

Este paradoxo indica que a proposta de uma concepção de arte enquanto mito — ou, a emergência de uma mitologia intrínseca à arte — é uma possibilidade que só poderia vir a ser concretizada no contemporâneo, pois este fenômeno ocorre em virtude do contexto pós-modernista, que proporciona um terreno fértil para a eclosão de projetos de arte alimentados por projetos de arte anteriores, sem que seja estabelecida uma hierarquização histórica de suas propostas. Se pensarmos que a arte esteve por muito tempo ligada a um conjunto de aparatos tecnológicos relativos à comunicação, como ferramenta, e hoje, arte é uma entidade (no sentido de dicionário: aquilo que constitui a existência de algo real; singular em essência), fica claro que há uma dimensão mítica se projetando nas produções contemporâneas. Ou seja, a ideia de arte se tornou um artifício para tratar a própria ideia de arte, pois as formas não traduzem uma leitura da realidade, mas também representam um ideal artístico autorreferente, metalinguístico, ou mítico.

¹²¹ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo, p. 207.

¹²² BARTHES, Roland. Mitologias, p.202.

¹²³ idem.

Flusser¹²⁴ descreve a imaginação humana segmentando-a em três fases: em um primeiro momento, nos guiávamos a partir de imagens estáticas, os mitos. Posteriormente, com a invenção do método historiográfico, colocamo-nos diante de conceitos lineares progressivos (textos); e por fim, nos encontramos em meio a imagens que ordenam conceitos, e vice-versa: o formalismo. Isso significaria que, por intermédio da imaginação, iniciamos o processo de objetivação de conceitos, isto é, transformamos ideias abstratas em entidades quase tangíveis. Como resultado dessa transmutação, conseguimos, de forma progressiva e decisiva, alcançar um estado de maior liberdade e autoexpressão. Nas palavras do autor:

Para a posição histórica, os processos são o método pelo qual as coisas acontecem; para a posição formalística, os processos são um modo de olhar as coisas. Outra maneira de olhar as coisas, do ponto de vista formalístico, é encarar os processos como dimensões das coisas.¹²⁵

Isto explica o motivo pelo qual, no jogo modernista, a forma parecer ser o fim. O modernismo é um produto da história, e seus objetos são alimentados por textos. Há uma revisão cronológica da arte, guiada por um modelo historiográfico de passado, presente e futuro, que nascem de textos, são alimentados por textos, e voltam a ser textos no final de sua existência. Textos que explicam narrativas subjacentes à manifestação formal e que justificam a prática artística tanto quanto enaltecem a sua glória. Mas percebamos que quando tratamos de 'forma', não estamos exatamente dizendo de objetos. Não há dúvidas de que o período modernista é resultado de um projeto, assim como o é o contemporâneo, e há duas maneiras de projetar: a primeira é a material, que manipula a matéria transformando-a em objetos, a segunda é a maneira formal, que produz modelos de pensamento¹²⁶.

As formas não são descobertas nem invenções, não são ideias platônicas nem ficções; são recipientes construídos especialmente para os fenômenos ("modelos"). E a ciência teórica não é nem "verdadeira" nem "fictícia", mas sim "formal" (projeta modelos).¹²⁷

¹²⁴ FLUSSER, Vilém. Linha e superfície, p.117.

¹²⁵ FLUSSER, Vilém. Linha e superfície, p.119-120.

¹²⁶ FLUSSER, Vilém. Forma e material, p.27.

¹²⁷ FLUSSER, Vilém. Forma e material, p.26.

Este entendimento que explica a diferença entre matéria e forma nos abre uma nova dimensão na análise que estamos traçando do contemporâneo, na medida em que passamos agora a diferenciar forma e conteúdo, meio e expressão... ou artificação e artifício.

A ligação entre projetos formais e projetos materiais se dá pelo conceito de artifício, particularmente familiar no Mundo da Arte. É este conceito que esclarece que ao falarmos sobre um mito da arte não estamos afirmando que ao olhar um quadro estaríamos diante de um objeto mítico. O que sugiro é que a produção destas obras de arte são motivadas por uma narrativa mitológica, que posiciona o “fazer arte” em um lugar específico na catalogação de produções do imaginário humano, isto delimitaria a fronteira ontológica entre arte e os objetos comuns. A natureza do mito se esquivava da materialidade, pois estas características são transmutáveis, ou seja, qualquer matéria, independentemente de sua essência, pode ser subjetivamente imbuída de significado. Logo, o mito transcende as limitações da objetividade, permeando um território onde a significação é flexível e com potencial infinito para interpretação. Devemos, pois separar narrativa e objeto, mensagem e forma, já que os mitos são um fenômeno transdisciplinar, e há neles múltiplas camadas de significado. Os mitos são, sozinhos, uma forma (um projeto de real).

É interessante o jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito. A forma do mito não é o símbolo: apresenta-se como imagem rica, viva, espontânea, inocente, indiscutível. Mas, simultaneamente, essa presença é submissa, distante; faz-se cúmplice de um conceito já anteriormente constituído.¹²⁸

A forma mítica pode ser utilizada como artifício, e assim como outras formas de representação, integra o catálogo de narrativas humanas codificadas. Visto por este ângulo, não haverá na forma mítica nenhuma diferença em relação a outras formas discursivas, como a pintura, a música ou textos científicos: haverá sempre um eixo horizontal, que representa a temática que dispara a narrativa, e outro vertical, composto de características que estruturam a forma, seja em termos paradigmáticos da própria estrutura ou sob o viés do pensamento da sociedade de qual surgem os fundamentos da narrativa. Segundo Lévi-Strauss, a particularidade estaria estabelecida na finalidade dos mitos, que buscariam “fornecer um modelo

¹²⁸ BARTHES, Roland. Mitologias, p.209.

lógico capaz de vencer uma contradição”¹²⁹. Nasce disto a importância de se “ver o mito com um olho na sociedade que o produziu e o outro nos demais mitos daquele contexto”¹³⁰.

Curioso observar também como esta afirmação se aproxima do que Danto define por “Mundo da Arte”. Como já dito, é certo que sempre haverá uma forte relação entre produtos da imaginação humana e a sociedade que funda este produto, no entanto, o que Danto revela, a meu ver, é justamente o óbvio de que a arte também pertence a este grupo, e não se trata de uma categoria especial, a saber dita como uma manifestação do sublime e sobre-humano, revelada ao mundo por meio do gesto artístico caracterizado, neste viés, como transcendente. Entendê-la assim revela seu caráter mítico, tanto quanto caracterizar o artista como um pesquisador social que denuncia ao mundo as pontas soltas da narrativa que estrutura o meio social. Malinowski confirma que o mito é “uma garantia pragmática de fé primitiva e de sabedoria moral”¹³¹.

É característico de uma mitologia ser um fundamento narrativo disparador de determinações tanto tangíveis quanto intangíveis. Ou seja, um atributo fundamental que permeia a mitologia é a sua capacidade de funcionar como um eixo narrativo irradiante, gerando ramificações que constroem um espectro de determinações infiltradas tanto nos aspectos materiais quanto no domínio dos aspectos imateriais — elementos não físicos que influenciam nossas percepções, compreensões e interpretações do mundo. Por isso, os mitos desempenharam um papel crucial na história ao capacitar a humanidade e seus líderes a realizarem algo que até então nenhuma outra espécie havia realizado. Eles equiparam-nos com as ferramentas necessárias para colaborar coletivamente e em uma escala massiva com milhões de indivíduos que eram, até então, completos estranhos. Além disso, foram justamente esses impressionantes poderes da imaginação, derivados dos mitos, que deram origem às grandes civilizações que hoje conhecemos. Religiões, nacionalismo e o capitalismo, todos esses sistemas de crenças e estruturas sociais, em última análise, são frutos desse rico e poderoso jardim da imaginação

¹²⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Structural Study of Myth*, p.229.

¹³⁰ ROCHA, Everaldo P. G. *O que é mito*, p.89.

¹³¹ MALINOWSKI, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*, p.23.

humana¹³². No entanto, há nisto também um grande risco. Hegel diria¹³³ que uma vez que um elemento é externalizado, ele tem o potencial de assumir uma forma opressiva, transformando-se em uma força que nos subjuga. Nesse processo, pode ocorrer um fenômeno perturbador: perdemos a consciência de que tal elemento, agora opressor, foi um dia produto da nossa própria criação, da nossa própria mente e espírito, e por isso, se tornou separado de nós.

O impulso do poder é fundamental na história humana, e integra em grande medida as estruturas imaginárias que consideramos verdadeiras. Seja no poder da natureza que subjuga as capacidades humanas, seja o poder de indivíduos, ou nos grupos sociais, que se projetam sobre outros como uma força dominadora (tal como a natureza), haverá na maioria das dinâmicas sociais uma artificialidade inata.

ARTE NO ANTROPOCENO

O Antropoceno, termo que decorre da influência humana no ambiente terrestre, é delineado, em primeiro lugar, pela evolução tecnológica subsequente à Primeira Revolução Industrial; em segundo, pela propagação exponencial da população humana, um fenômeno potencializado pela otimização das condições alimentares, dos padrões de saúde e higiene, e em terceiro, pela proliferação da capacidade de produzir e dos hábitos de consumo¹³⁴. Embora seja comumente aceito em muitos círculos científicos, o termo “Antropoceno”, que serve como uma descrição para o episódio mais atual na cronologia terrestre, não tem um marco inicial definido. Alguns pesquisadores sugerem que o seu início seja marcado por eventos como a Revolução Industrial, mas a origem deste período permanece como objeto de debate. A correlação do advento deste período com o término do século XVIII surge da constatação de que foi durante este período que as intervenções humanas começaram a reverberar consequências de magnitude global¹³⁵. O desafio de estipular uma data exata é acentuado pela dificuldade de se avaliar eventos à luz

¹³² BREGMAN, Rutger. Humanidade. p.229.

¹³³ Citado em: MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas. p.93.

¹³⁴ ARTAXO, P. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?. Revista USP, (103), 13-24, 2014.

¹³⁵ Outros eruditos postulam um início anterior do Antropoceno, remontando, por exemplo, à invenção da prática agrícola.

da dinâmica do agora, porém, dadas as consequências profundas das atividades humanas já observáveis na trajetória evolutiva da Terra, o Antropoceno pode, num futuro, ser consagrado como um período distinto ou, até mesmo, uma nova era geológica.

Independente de acordos teóricos aceitos ou refutados por acadêmicos, é fato que o nosso planeta, cada vez mais, sofre influências visíveis da produção material e imaterial da humanidade, e talvez, o que estamos tentando definir aqui como 'arte' seja uma das características mais marcantes deste suposto novo período geológico. Observa-se na atividade humana recente uma profunda influência de um ideal estético específico, que reverbera consequências no ambiente terrestre de uma maneira incontestável.

Desde Max Weber¹³⁶, tornou-se evidente que o capitalismo, em sua essência, não apenas se baseia em fundamentos econômicos tangíveis, mas também requer um intrincado conjunto de crenças, que possam legitimar sua ordem e domínio lógico. Esse *ethos*, imbuído de uma profunda carga ideológica, desempenha um papel crucial e opera não somente como um catalisador para motivar os indivíduos a contribuírem para a prosperidade dessa estrutura econômica, mas também facilita a internalização espontânea das normas, que levam a uma adesão inabalável ao sistema. Mas como isso é viabilizado? Arrisco afirmar que a essência do sucesso do sistema capitalista é o mito da felicidade¹³⁷.

A mera acumulação de riqueza se tornou insuficiente para satisfazer os anseios mais profundos do ser humano. Indivíduos, cada vez mais, aspiram a ocupações que se desviem da monotonia e ofereçam uma sensação de liberdade. Eles buscam oportunidades de autorrealização, expressão autêntica e a chance de se engajar em atividades que nutram o espírito e desafiem o intelecto de maneiras que a atividade profissional tradicional frequentemente falha em fornecer. Tudo pode ser melhor do que é, sem um limite claro. Este ideal se estende inclusive para a própria estrutura biológica humana, que vem sendo manipulada por meio de procedimentos cirúrgicos e tratamentos medicamentosos. Enquanto não nos tornarmos mais do que somos, não seremos completos. O mesmo vale para os objetos que criamos. Uma cadeira, independente de sua função, que justifica sua

¹³⁶ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.125.

¹³⁷ Esta afirmação é uma conclusão pessoal inspirada na leitura de Lipovetsky, que cita o termo, mas não o utilizada de forma tão taxativa.

existência no mundo, importa mais se coabitando com esta função houver outros valores que a tornem melhor do que as outras cadeiras. Foi o capitalismo que serviu como a força propulsora que permitiu a integração das normas hedonistas com o ideal de realização pessoal, em todas as camadas sociais, e sua principal ferramenta foi a substituição de uma justificativa moral por uma legitimação estética, que valoriza as sensações, o prazer e a felicidade. Por meio deste discurso autoprofético, desta mitologia significativa, a sociedade do consumo se encanta com um aglomerado inédito de “valores capazes de fazer as massas sonharem”¹³⁸. Esta pode ser a característica mais marcante da contemporaneidade: uma sobreposição de experiências temporais, regidas pela confluência de dois processos intelectuais díspares: a consciência histórica e a percepção mítica; ambos já apresentados¹³⁹. Flusser confirma: “Somos regidos por um princípio histórico, mas ainda não abandonamos completamente o tempo mítico”.

Ao se transitar da perspectiva mitológica para uma abordagem mais secularizada, as representações antes reverenciadas já não ressoam com a mesma intensidade emocional, nem encontram a mesma aprovação ampla de antes. Mas a ‘fé nas imagens’ ainda não foi superado no contexto contemporâneo, fazendo com que a arte se torne um híbrido de processos antagônicos, ou seja, como a consciência histórica ainda não venceu completamente a consciência mágica, principalmente na arte, provém daí a confusão que se têm entre os significados de ‘essência’ e ‘existência’.

Já vimos como o aparato simbólico das vanguardas estava enraizado na busca incessante por uma essência da arte. Cada manifesto deste período evocaria esta mesma busca sob um determinado conjunto de aspectos formais e/ou cognitivos. Já foi dito também, a partir da análise de Arthur Danto, como esta pesquisa modernista acabou por originar um novo entendimento sobre as obras de arte, que seriam tratadas a partir de então como uma nova forma de existência (Teoria da Realidade) e não apenas um código que replicaria o real (Teoria da Imitação). Assim, encontramos no interior da nossa sociedade progressista, todos os vestígios da herança dos rituais e da moralidade mítica.

¹³⁸ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.126.

¹³⁹ Veja página 10.

O resultado desta mudança de paradigma também já nos é familiar: em meio à profusão e diversidade de criações que passaram a ser concebidas e reconhecidas como obras de arte, qualquer tentativa de definição se tornou insuficiente e, em muitos aspectos, elusiva.

Uma evidência desta expansão descontrolada do domínio da arte está expressa na ideia de “capitalismo artista”, que descreve a forma como os valores antes associados ao domínio da arte, tais como produção de valor simbólico, exclusividade, autenticidade, encantamento, expressividade, etc., impregnaram o sistema econômico de maneira a revolucionar todo o meio social. Por meio deste complexo econômico-estético, a ideia de arte e de artista se expandem para todos os âmbitos da vida contemporânea (consumo, educação, trabalho, lazer, saúde, religião, ética) deslocando valores relacionados com o viver no mundo para o âmbito experiencial (sensorial), e valores relacionados com o entendimento de si para um individualismo: “o artista, hoje, não é mais o outro (...) sou seu”¹⁴⁰. Nada ficou impune a esta nova lógica.

O conceito de “capitalismo artista” foi desenvolvido pelos filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, sendo desenvolvido detalhadamente no livro “A estetização do mundo” (2014). Segundo os autores, “O capitalismo artista coincide com o desenvolvimento de um mundo econômico hibridizado pela arte”¹⁴¹, e “se inscreve na própria aventura da humanidade, que nunca cessou de criar estilos e narrativas, e depois de procurar tornar a vida mais bela”¹⁴².

Se, com a trajetória artística de Andy Warhol, percebemos que as marcas podem ser apropriadas por artistas, transmutando-as em manifestações de significado profundo, em uma reviravolta irônica, atualmente, é o sistema capitalista que, de maneira astuta, converte os nomes e legados de artistas em *commodities* mercantilizáveis, transformando-os em instrumentos de promoção comercial e veículos de propaganda.

¹⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.411.

¹⁴¹ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.78.

¹⁴² LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.421.

Na teia das interações entre arte e indústria, os artistas, com suas habilidades e talentos inatos, estão frequentemente engajados na estilização e no embelezamento dos produtos industriais, infundindo-lhes um caráter distintivo. E tanto os artistas quanto as corporações colhem os benefícios dessa simbiose, alcançando notoriedade e lucratividade. Em uma segunda dimensão, alguns artistas contemporâneos, como Jeff Koons, Damien Hirst ou mesmo Romero Britto, metamorfoseiam seus nomes e legados em marcas distintas, produzindo e comercializando obras em escala industrial. Em uma era capitalista hipermoderna, os nomes dos artistas não são mais apenas identificadores de talento individual, mas se solidificam como marcas poderosas, servindo como ferramentas primordiais no marketing promocional de produtos industriais. Vale a ressalva de que isto não é uma particularidade do contexto contemporâneo, e ainda no alvorecer do renascimento italiano já podíamos enxergar, na escala apropriada, os ateliês de artistas funcionando como um selo, que validavam objetos por meio de uma marca qualificada. O que os autores ressaltam com a concepção de “capitalismo artista” é a escala deste fenômeno, ao passo que testemunhamos uma profunda desintegração das fronteiras tradicionalmente estabelecidas. Se tornam tênues as demarcações entre arte e comércio, entre a genuinidade do original e a replicabilidade da cópia, entre o espaço do museu e o ambiente comercial do supermercado. A distinção entre o que é considerado arte erudita e o que é percebido como arte popular se embaralha, e as linhas que separam a identidade do artista daquela do ícone da cultura pop se tornam cada vez mais indefiníveis. Similarmente, a obra de arte em sua pureza se mistura às estratégias publicitárias, assim como os domínios da arte e da moda encontram-se em uma interseção contínua. A Renault ilustra este cruzamento entre arte e indústria ao se autoproclamar “criadora de automóveis”, e optar por apresentar seu inovador carro elétrico, o Twizy, não através dos canais convencionais de revendedores, mas em meio ao epicentro da moda parisiense, a emblemática loja Colette. Da mesma forma, a Mercedes Benz posiciona seus veículos não meramente como meios de transporte, mas proclama, com audácia, que “nossos carros são verdadeiros objetos de arte”¹⁴³.

No entanto, assim como o capitalismo, em sua essência, pode ser concebido como uma força de criação, também é um vetor de destruição, atuando

¹⁴³ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.84.

como um sistema de desterritorialização que constantemente remodela os contornos culturais para gerar novidades comercializáveis. Lipovetsky e Serroy chamarão esta postura de “destruição criadora”¹⁴⁴. A hibridização de diferentes formas de arte deixou de ser meramente um subproduto incidental do contínuo processo de inovação. Ao contrário, essa convergência se tornou parte do DNA operacional do capitalismo contemporâneo. Ao mesclar diferentes gêneros artísticos e culturais, novos produtos são explorados e construídos, facilitando assim a penetração em novos mercados consumidores e expandindo o horizonte comercial. Os autores dirão: “não vivemos o fim da arte, mas do fetichismo moderno da arte”¹⁴⁵.

Para o bem ou para o mal, a capacidade criativa desempenhou um papel determinante na transformação da nossa realidade global. A espécie *Homo sapiens*, na esteira da Revolução Industrial, presenciou um crescimento demográfico sem precedentes. Se retrocedermos 200 anos, nossa sociedade era de aproximadamente 1 bilhão de indivíduos. Hoje, esse número experimentou uma expansão colossal, e nosso grupo é 8 vezes maior, ilustrando as consequências tangíveis destes processos de inovações. Mas como a arte participa disso diretamente? Bem, para se produzir novidade, é necessário dinheiro. E para se produzir dinheiro é preciso impulsionar o consumo. O que chamamos de arte participou desta ação como ferramenta de encantamento, pois para estimular o consumo desnecessário é necessária uma ideologia. A ideia de “capitalismo artista” nos mostra que os métodos operacionais de criação, antes delimitados a um campo de aplicação restrito, estão agora nas mãos do sistema, que os utiliza como instrumento de potencialização ideológica das narrativas do sistema.

A magnitude do progresso que presenciamos ao longo da história humana pode ser atribuída, em grande medida, à capacidade visionária de indivíduos que não apenas anteciparam um mundo mais enriquecido e evoluído, mas também se empenharam em articular essa visão. Essas projeções não ficaram confinadas ao reino do pensamento individual; elas foram comunicadas, compartilhadas e debatidas, contaminando o corpo coletivo.

¹⁴⁴ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.91.

¹⁴⁵ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.114.

Assim como Danto, ao analisar as *Brillo Box*, toma Andy Warhol como paradigma de uma nova forma de se pensar sobre 'arte', Lipovetsky e Serroy também afirmam que, no complexo panorama da história da arte, Andy Warhol pode ser visto não apenas como um mero participante, mas como o precursor e a quintessência da transformação cultural que se desdobrou nas últimas décadas. Contrapondo-se ao tradicional modelo da figura boêmia do artista, Warhol adotou uma postura mais cosmopolita. Em vez de se isolar do mundo, ele emergiu de maneira quase obsessiva, na busca pelo sucesso e pela riqueza, tirando inspiração direta da cultura popular, das tendências da moda, do círculo das elites, das imaculadas imagens de superestrelas e dos variados espectros de celebridade. Warhol não apenas expressou sua predileção pela encenação teatral de sua própria persona. Sua presença era onipresente; ele se fez presente em todos os acontecimentos e se aventurou em todos os meios possíveis que pudessem capturar a atenção das máquinas midiáticas da época, seja através da pintura, fotografia, cinema, narrativas gravadas em cassetes, produções televisivas ou até mesmo na música. Warhol não foi meramente um espectador; ele foi o produtor de sua imagem altamente midiaticizada e publicizada. Com Warhol, o que antes era uma fronteira clara entre arte e mercado se tornou uma conjugação complicada e porosa. Sob sua influência, as linhas demarcatórias entre arte e comércio, autenticidade e replicação, a santidade dos museus e a banalidade dos supermercados, o erudito e o popular na arte, a identidade do artista e a do ícone da cultura pop, a pureza da obra de arte e a estratégia da publicidade e os domínios da arte e da moda, todos se tornaram misteriosamente indistintos.

A promoção social dos artistas não se explica apenas como obra da revolução democrática. Ela é inseparável de um novo culto, "a religião da arte". (...) Eles se tornaram astros mediatizados (...) cuja função é criar um novo. (...) O culto ao novo e à expressão subjetiva substituiu a função de revelação ontológica atribuída pelos modernos à arte. Após a sagração da arte dos artistas foram investidos de uma função de revelação "mística" da verdade.¹⁴⁶

O "capitalismo artista" não apenas catalisa esse movimento de publicitarização, mas também desempenha um papel crucial na democratização da criação artística. Em meio à ascensão de uma cultura individualista emergente, são

¹⁴⁶ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.113

priorizados os anseios de autonomia, realização pessoal e expressão autêntica do *self*. Este sistema tem facilitado e incentivado um contingente crescente de indivíduos a explorar e expressar sua inclinação artística, muitas vezes em paralelo às suas ocupações profissionais convencionais. Mesmo que não se dediquem integralmente a este esforço artístico, muitos desses indivíduos reivindicam com veemência o estatuto de artista, solidificando a arte não apenas como uma profissão, mas como uma identidade e uma forma vital de expressão e de autoconhecimento.

Estes crescentes desejos artísticos coletivos servem como um espelho que reflete as deficiências da vida voltada ao consumo, pois ela frequentemente não consegue atender às necessidades de expressão e criação. A arte, por sua vez, emerge como um refúgio vital, um domínio onde as pessoas podem canalizar e manifestar sua singularidade. Esta necessidade se torna ainda mais pronunciada em uma era onde instituições tradicionais, como a religião e a política, já não proporcionam, como em tempos anteriores, os meios adequados para os indivíduos afirmarem e celebrarem suas identidades distintas.

No entanto, a economia que permeia a arte contemporânea frequentemente se mostra estática e, em muitos casos, parece incapaz de evocar um genuíno interesse cultural popular, degenerando-se em exposições de obras artísticas que, em grande medida, não geram impactos palpáveis, seja no plano econômico ou no artístico.

Estamos imersos em uma época de mixagem e fusão, não apenas de domínios, mas também de papéis sociais e profissionais. Artistas, tradicionalmente vistos como personagens isolados e muitas vezes marginalizados, estão emergindo como empresários pragmáticos. Paradoxalmente, aqueles à margem do tradicional mundo artístico, buscam, mais do que nunca, transformar suas próprias vidas em obras de arte, buscando não apenas a expressão, mas também a autorrealização por meio da estetização de suas existências.

ARTE E CAPITALISMO

Hoje, a ideia de arte inclui a consideração do que se entende por 'arte' junto ao que se espera lucrar com este entendimento. Este é justamente o princípio da maioria das coleções. Luc Boltansky e Arnaud Esquerre, no livro *“Enrichment”* (2020), são taxativos ao associar as coleções de arte menos a um ideal ligado à própria arte e mais a uma lógica capitalista, em especial à “indústria” do luxo. Para eles:

“a prática de colecionar (...) é, na verdade, inscrita em uma estrutura cognitiva que acompanha o desenvolvimento do capitalismo, e é baseada em uma série de oposições [comuns a ambos], como trabalho e lazer, necessidade e excesso, negócios empresariais e desinteresse”.¹⁴⁷

No fundo, tanto as coleções de arte quanto a mecânica capitalista respondem à mesma demanda, que pode ser evocada pela pergunta: “por que comprar um segundo carro, um novo refrigerador, ou uma nova televisão?”¹⁴⁸.

O que o “coleccionismo” herda (copia, ou assimila) do capitalismo é o sentido de ausência, a falta que clama imperiosamente por ser suprimida. Assim como nunca haverá um momento em que não será mais necessário comprar o que falta para se viver bem, uma coleção nunca estará completa. Esta sensação de incompletude é justamente o núcleo duro do universo capitalista, movido pela capacidade de gerar valor sem recorrer necessariamente ao trabalho humano, e guiado pela capacidade de justificar o consumo nele mesmo, fora de justificativas envolvendo qualquer temática da necessidade¹⁴⁹. Esclarecem os autores que “a articulação entre o arranjo de uma coleção e o desenvolvimento de modos de consumo ligados à economia do enriquecimento está associado, como ponto de partida, à relação com o que se entende por inútil”¹⁵⁰. É nesta medida que o mundo do consumo, o mundo da arte e o mundo do luxo se cruzam, todos movidos por narrativas que orientam o imaginário social, a interpretação das realidades declaradas pelos sistemas e a criação de valor simbólico ou de troca. Hoje,

¹⁴⁷ BOLTANSKY, Luc; ESQUERRE, Arnaud. *Enrichment*, p.280.

¹⁴⁸ Idem. p.182.

¹⁴⁹ Idem. p.283/284.

¹⁵⁰ Idem. p.281/282.

colecionadores adquirem obras de arte contemporânea com a expectativa de uma aposta na sua valorização futura, sendo que os montantes especulativos podem atingir escalas astronômicas, ou, frente a uma crise, magicamente virar fumaça. Isso surpreende pouco hoje, já que o capitalismo, como uma religião, é uma tentativa de impor posições particulares sobre o mundo e sua materialidade.

Assim como acontece nos domínios da 'arte' e dos 'mitos', há uma complexidade na definição do universo do luxo, que é uma noção em constante evolução e abertas à interpretação. A indefinição desses conceitos alimenta frequentemente as controvérsias entre especialistas e leigos, o que pode ser atribuído à subjetividade e à relatividade inerentes a essas esferas. Porém, embora os campos da arte e do luxo apresentem diferenças significativas em sua natureza, eles compartilham uma série de elementos, como a valorização da criatividade, da excelência e da originalidade, além da busca pela sensação de prazer estético. Esta interseção existe na medida em que o universo do luxo se ocupa com produtos e serviços que apresentam um alto grau de sofisticação, exclusividade e valor, sendo muitas vezes associado às marcas de renome e *status* social elevado. O mesmo ocorre na avaliação das obras de arte, que têm foco não tanto na autenticidade em relação ao seu verdadeiro autor, mas sim na autenticidade de sua existência enquanto obra de arte, a qual está intimamente ligada ao reconhecimento do autor como artista. Em outras palavras, a avaliação das obras contemporâneas é mais voltada para a compreensão de uma confirmação do campo da arte. E nesse sentido, o julgamento é feito com base no estatuto da arte em si, incluindo suposições e expectativas estabelecidas em relação ao que se espera de uma obra de arte institucionalmente, ou culturalmente.

Alguns elementos comuns do mito da arte incluem a ideia de que a arte é uma representação da verdade, que é um reflexo do mundo interior do artista e que tem uma capacidade única de evocar emoções e expressar ideias. Além disso, o mito da arte pode envolver a crença na importância de preservar e promover as tradições artísticas, e a ideia de que a criação e apreciação da arte é um aspecto fundamental da cultura e civilização humanas. Essas ideias sobre arte são amplamente aceitas, e podemos deduzir que assim o são por serem muito difundidas. Mas não nos espantemos com a obviedade desta afirmação, pois o

nosso foco aqui é a aproximação entre esta ideia e os mitos. Neste quesito, Barthes afirma que “o poder maior do mito é a sua recorrência”¹⁵¹.

A função preeminente atribuída ao mito consiste em desvelar os modelos que orientam todas as práticas rituais e atividades humanas relevantes¹⁵². Este conjunto abrangente e diversificado inclui, porém, não se limita a práticas diárias como a nutrição ou o casamento, estendendo-se até às tarefas laborais, processos educacionais, a busca pela sabedoria, e, porque não, as formas de expressões artísticas. Os mitos servem como uma bússola, apontando para os arquétipos ideais de comportamentos e ações humanas nas mais variadas esferas do existir. Mas como isso acontece? Ainda segundo Barthes¹⁵³, a atuação do mito se manifesta como um mecanismo de economia cognitiva, por meio do qual a complexidade dos atos humanos é reduzida a uma expressão mais acessível, destilada em suas essências primordiais. Por meio deste processo, o mito confere aos eventos uma certa simplicidade, e culmina na construção de um universo que, aparentemente, elimina contradições, sendo assim mais harmônico e coerente. Em tal configuração, as entidades do real, em sua simplicidade mitológica, parecem autossuficientes em significado, sugerindo uma autonomia interpretativa que nega a necessidade de um contexto externo para a obtenção de sentido, ou seja, nos mitos, “as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias”¹⁵⁴. Daí nasceria o que Barthes afirma ser “a verdadeira finalidade dos mitos”, a saber: imobilizar o mundo.

Mas ora! Não parece contraditório afirmar que a arte, dita como a maior ferramenta de reinvenção do mundo, estaria contida em um esquema intrinsecamente produzido para imobilizar o pensamento? Para responder, devemos nos lembrar da diferença esclarecida anteriormente entre artifícios e artificação, pois assim estaremos separando também matéria e forma. Podemos afirmar que o mundo se renova somente pela reformulação material de objetos? Quero dizer: utilizar copos de vidro ou alumínio interfere em alguma medida na dinâmica social humana, para além do fator industrial capitalista que visa em última instância o lucro? O mesmo talvez também tenha validade na comparação analítica entre uma

¹⁵¹ BARTHES, Roland. Mitologias, p.227.

¹⁵² ELIADE, Mircea. Mito e realidade, p.13.

¹⁵³ BARTHES, Roland. Mitologias, p.235.

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. Mitologias, p.235.

pintura religiosa e uma banana colada na parede. Ambas comunicam uma forma [um projeto]. Então vejamos: Se tomarmos o “Mundo da arte” e dele subtrairmos todos os projetos legados das ciências sociais, da filosofia, das religiões, da economia, etc... qual projeto [ou forma] sobra como inato a este mundo? Em qual direção a “arte” por si, e sozinha, orienta o real?¹⁵⁵

A evolução da cultura moderna, particularmente em suas manifestações burguesas, resultou em uma distinção profunda entre o reino das artes e as ciências exatas, descrita por Flusser como “o domínio da técnica e das máquinas”¹⁵⁶. Este fenômeno bifurcou a cultura em duas direções: de um lado, surgiu o ramo científico, marcado por sua natureza quantificável e rigorosamente estruturada; por outro lado, emergiu a estética, caracterizada por sua propensão para a qualificação e subjetividade. No entanto, esta partição entre os aspectos lógico-matemáticos e estético-expressivos da cultura começou a mostrar sinais de sua insustentabilidade à medida que o século XIX se aproximava do seu fim, sugerindo uma possível reconciliação entre os dois campos. Os fundamentos que alimentam esta divisão são característicos dos mitos.

É comum que cada mitologia se desenvolva em um ambiente social específico, germinando em uma região bem delimitada e definida por parâmetros culturais distintos. No entanto, à medida que uma multiplicidade de mitologias passa a coexistir, inevitavelmente ocorre uma interseção de ideias e perspectivas. Esse fenômeno culmina em uma fusão de tradições, criando um rico mosaico de intertextualidade. O resultado é a emergência de uma nova mitologia, uma entidade mais sofisticada e complexa, que carrega em si a heterogeneidade de suas partes constitutivas e se apresenta como um novo capítulo na narrativa das tradições¹⁵⁷.

Por quase dois séculos, a ideologia burguesa foi postulada como universal, mas com o tempo, foi sendo notado o seu aspecto de artifício, no qual a nova política era, aprioristicamente, uma representação do mito da salvação,

¹⁵⁵ Respostas para esta pergunta podem orientar a produção de um outro texto, e desvia do percurso que temos como propósito aqui. Por isso, deixo propositalmente a possibilidade de resposta em aberto. Resposta: no domínio do espírito, da comunicação, do incomunicável, nas experiências. A meu ver, a arte pode ser a expressão da potencialidade espiritual humana.

¹⁵⁶ FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design, p.182.

¹⁵⁷ CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.23.

emergida do abismo capitalista, na qual o regime de propriedade determinava a ordem. Assim, a burguesia se determinava heroica sem dificuldade, na mesma medida em que o capitalismo também se declarava como tal. Ainda hoje, o cotidiano se constrói como uma extensão subjugada à representação que a burguesia construiu tanto para sua autoimagem como para a nossa percepção do mundo. Essa percepção burguesa atua como uma lente, moldando a maneira como interpretamos nossa realidade cotidiana. Mas para conseguir isso, a burguesia precisou se mascarar como burguesia, e por esse mascarar se produziu o mito¹⁵⁸.

Barthes afirma que “os primeiros filósofos burgueses impregnavam o mundo de significações”¹⁵⁹, todos os aspectos da realidade eram subjugados ao crivo da racionalidade, pois todo o universo era visto como destinado ao homem. Esta ideologia burguesa é mítica por se construir por meio de uma postura intuitiva em sua interação com a realidade, que funciona da seguinte forma: observam-se os fatos, são reconhecidos seus valores, mas há uma renúncia a explicações; os fatos permanecem no reino do simbólico. Assim, a ordem do mundo é considerada suficiente em sua misteriosa existência, permanecendo perpetuamente sem um significado tangível. E para se conseguir tal proeza há um método: o empobrecimento da consciência. Este método se constrói em dois níveis totalmente diferentes. Primeiro, no domínio da nossa própria natureza e com o mundo natural do qual fazemos parte. Assim nos tornamos 'indivíduos', especiais, complexos e sedentos por experiências tão especiais e complexas quanto nós. Em um segundo nível, é empobrecida nossa relação estritamente sociológica, que nos liga a alguma sociedade em particular. Nasce assim o cidadão do mundo, que tem como única garantia de sobrevivência o capital.

E as pessoas ordinárias, os indivíduos comuns que compõem a teia social, não são também capazes de gerar suas próprias histórias? A resposta é que sim, contudo, estas narrativas, embora valiosas, não ascendem à magnitude que caracteriza o mito; não alcançam a estratificação que é emblemática de qualquer mitologia¹⁶⁰. As elites criam os mitos, narrativas que os xamãs, os artistas e outros

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. Mitologias, p.238.

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. Mitologias, p.233-234.

¹⁶⁰ CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.61.

viajantes do desconhecido, ao retornarem de suas jornadas metafísicas, articulam e cristalizam. A arte se tornou um fragmento de uma ideologia elitista¹⁶¹.

Será que 'arte' importa porque aprendemos que ela é importante?

Sem dúvidas há uma comoção relacionada às obras de arte. Mais do que isso, existe instalado um fascínio inquestionável no mundo justamente sobre essa comoção, como se a emoção diante da arte fosse uma dádiva. É certo também que esta comoção oscila, e o que emociona a um pode não emocionar outro. Mas será que existe algo comum a toda experiência estética?

Em 1994, James Cutting, cientista cognitivo e pesquisador da Universidade americana de Cornell, diante de uma das pinturas mais famosas do movimento impressionista, *Bal du moulin de la Galette* de Pierre-Auguste Renoir, se perguntou “por que essa coisa é tão famosa? Isso deu origem a uma de suas teorias mais conhecidas, chamada “Efeito de Mera Exposição”, ou simplesmente “Efeito da Exposição”, uma das descobertas mais substanciais da psicologia moderna. Em síntese, segundo a teoria, a preferência será sempre definida pela familiaridade, e as pessoas gostam de quaisquer formas que tenham visto mais. Esta teoria da psicologia da percepção argumenta que a exposição repetida a um objeto ou estímulo aumenta nossa avaliação positiva sobre ele. Isso ocorre porque nós nos acostumamos à presença do estímulo e, como resultado, desenvolvemos uma tendência a preferir o que já conhecemos ao invés de algo novo e desconhecido. Este efeito tem sido amplamente estudado em vários contextos, incluindo a percepção de música, filmes e publicidade.

Para testar sua hipótese, Cutting desenvolveu dois experimentos: no primeiro, ele reuniu 166 alunos de psicologia e apresentou a eles pares de obras de arte impressionistas, uma delas significativamente mais famosa que a outra. Sessenta por cento dos alunos escolheram a pintura mais famosa. Isso poderia sugerir que elas eram melhores, ou que simplesmente os alunos estavam mais familiarizados com as obras canônicas. Para confirmar sua suspeita que de o resultado do primeiro experimento era definido pelo reconhecimento e não pela qualidade das obras, Cutting realizou um segundo teste e bombardeou outra turma

¹⁶¹ Reparemos que a “arte” da qual tratamos tem um recorte institucional, pois sem a linha guia de algum parâmetro, nos perderíamos no mangue das definições (ou indefinições).

de 151 alunos com obras menos famosas antes de apresentar os pares de imagens. Como no primeiro, ele pediu que escolhessem suas preferidas. Em 41 de 51 pares, a preferência pelas obras famosas desapareceu. O magnetismo de Monet e a genialidade de Renoir simplesmente desapareceram. Este era o poder da exposição. A tendência de se sentir mais à vontade com o conhecido é tão ampla que alguns acreditam que ela está presente em nosso DNA desde os tempos em que nossos antepassados viviam nas savanas. A justificativa evolutiva para o impacto da exposição é simples: se você reconhece algum animal ou planta, isso significa que ele ainda não o matou.

Ora, no extremo, há chances de que a ideia geral de “arte” possa seguir a mesma lógica. Talvez, o que definimos como “arte” seja simplesmente um hábito. E o que chamamos de comoção, gosto, deslumbramento, genialidade, pode também ser resumido a uma recorrência cultural de um tempo. A pesquisa de Cutting revela a ligação entre “hábito” e “gosto”, e esta é a ponta do fio condutor de outras associações possíveis entre “hábito” e as ideias mais gerais de “arte”. Assim posto, esta possibilidade parece lógica, mas escapa às mãos no momento em que sínteses para o que define este hábito começa a ser dispostas na mesa. Ao tentar definir arte, quase sempre encontramos barreiras que soam como uma religião, pois a muitos, a certeza do poder desses objetos se tornou tão enraizada, que sua contestação parece uma blasfêmia, tal como no princípio religioso, que se justifica tautologicamente, blindando o fim e o princípio de qualquer argumentação. Este é o poder das mitologias quando “vivido como uma fala inocente, suas intenções são naturalizados”¹⁶².

K.K. Ruthven completa:

A incredulidade pode enfraquecer os mitos, mas não pode destruí-los completamente; porque uma mitologia bem-sucedida é aquela que anima as pessoas a inventarem motivos novos e mais respeitáveis para que possam acreditar nela, quando os velhos já sejam insustentáveis.¹⁶³

¹⁶² BARTHES, Roland. Mitologias, p.223.

¹⁶³ RUTHVEN, K. K. O mito. p.77.

O papel desempenhado pela imprensa, em sua missão diária de disseminação de informação, serve para ilustrar de maneira contundente que a provisão de significantes míticos é inesgotável¹⁶⁴. Esta reserva, permeada de símbolos e arquétipos profundamente enraizados em nossa consciência coletiva, se revela e se recicla continuamente através dos veículos de comunicação de massa, ilustrando a permanência e a resiliência desses significantes míticos no tecido da sociedade pós-moderna.

MUSEUS, RITUAIS e MITOLOGIAS

“O valor da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual”¹⁶⁵, dirá Walter Benjamim em sua obra ontológica “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Esta afirmação aparece no contexto de uma explanação sobre o modo de ser “aurático” das obras de arte, que a serviço de uma ideia de pureza, define sua singularidade na direção de uma “teologia da arte”, ou “*L’art pour l’art*”.

O novo regime de percepção burguesa, inaugurada com o Iluminismo, transformaria completamente a função dos objetos de arte. E não à toa, este período coincide com a criação de espaços que prometem à sociedade a democratização de certos conhecimentos específicos, antes limitados à elite. Além do anfiteatro, o museu público será o primeiro espaço a difundir conhecimento em massa¹⁶⁶, uma invenção do Iluminismo que se tornou realidade com a fundação do Museu Britânico, em 1759. Três décadas mais tarde, em 1793, o Louvre é inaugurado em Paris, e em 1819, o Museu do Prado madrileno¹⁶⁷. Aos poucos, estas instituições começam a entender seu papel na conservação do acervo, na ligação com a pesquisa científica,

¹⁶⁴ BARTHES, Roland. Mitologias, p.219.

¹⁶⁵ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. p.61.

¹⁶⁶ THOMPSON, Derek. *Hit Makers*, p. 43.

¹⁶⁷ Um aprofundamento deste contexto é descrito por Sonia Salcedo Del Castilho, no livro Cenário da Arquitetura da Arte, publicado pela editora Martins Fontes em 2008.

e também a importância que têm como veículo de uma nova ideologia social, associada à educação como direito público¹⁶⁸.

No transcorrer do século XIX, observou-se uma expansão extraordinária no número de frequentadores de museus. Concomitantemente, esses visitantes adotaram uma crença sobre a importância e relevância dos museus de arte. À medida que o século XX se aproximava, a concepção das galerias de arte como espaços propícios para experiências catalisadoras de transformações pessoais solidificou-se como uma percepção prevalente. Esta perspectiva permeou os pensamentos e sentimentos não apenas daqueles que ostentavam alguma pretensão à “cultura”, mas também se espalhou entre aqueles que não almejavam tal distinção, tanto na Europa quanto na América. Assim, os museus de arte foram consagrados como ambientes privilegiados de encontro e conexão com o extraordinário e o transcendente¹⁶⁹.

'Transcendente' é um termo que se presta a duas interpretações distintas. Na teologia cristã, numa interpretação de cunho materialista, o termo é aplicado para referir-se a Deus como uma entidade que reside além ou fora do espectro da natureza. No entanto, a essência semântica da palavra “transcendente” engloba uma conotação mais ampla, aludindo a algo que ultrapassa todas as possibilidades de conceitualização, situando-se além do alcance das construções intelectuais e dos limites da compreensão humana. Transcender significa estar fora do limite das percepções, que são inescapavelmente confinadas às dimensões do tempo e do espaço. No limite, transcendência se refere à experiência da realidade sem o crivo da razão.

Muitas vezes, mitos aparecem para justificar os mistérios daquilo que escapa à razão humana, projetando-a no domínio do incompreensível e culminando nas ideias transcendentais. Este é justo o princípio de um mito: fazer referência àquilo que é, de alguma forma, transcendente. Nas palavras de Joseph Campbell, o tema básico de toda mitologia seria “o de que existe um plano invisível sustentando

¹⁶⁸ Carol Duncan dirá que “ao longo de quase todo o século dezanove, uma cultura museística internacional permaneceu firmemente comprometida com a ideia de que a primeira responsabilidade de um museu público de arte é o de iluminar e aprimorar seus visitantes, moral, social e politicamente”. DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.128.

¹⁶⁹ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.128.

o visível”¹⁷⁰, a exemplo dos sepultamentos, que “sempre implicam a ideia de uma vida que prossegue para além da vida visível”¹⁷¹. Quão familiar nos soa esta definição no domínio da arte? Mesmo em obras de arte criadas sob a perspectiva racionalista, a experiência estética muitas vezes vai além da razão. Isso nos leva a questionar se é realmente possível apreciar plenamente uma obra de arte apenas com a razão, mesmo quando a razão é dita como o principal instrumento operacional do artista. Certamente, há tendências que influenciam nossas avaliações subjetivas de acordo com a época em que vivemos, o que conseqüentemente também afeta nossos gostos e nossas emoções. Mas há algo mais profundo no espírito humano que nos impulsiona a ir além do explicável, do razoável, do racional, e do senso comum de nossa geração. Há em nós um desejo de ultrapassar os limites do nosso entendimento convencional.

Os espaços expositivos parecem suprir esta demanda. E esta suspeita são reforçadas por declarações como a de Germain Bazin (1901–1990), curador do Louvre, que afirmou que um museu de arte representa “um templo onde o Tempo parece suspenso”¹⁷²; Goran Schildt (1917–2009) também notou nos museus “um elemento religioso, um substituto da religião”¹⁷³. Carol Duncan completa o relato de Schildt registrando que o autor percebia que as instituições museológicas se apresentam como espaços caracterizados pela busca por um estado de contemplação que se caracteriza por sua suspensão no tempo, um estado de deslocamento temporal¹⁷⁴. A autora afirma que:

O caráter ritual dos museus de arte foi, de fato, reconhecido desde que os museus de arte existem como tais, e que tem sido visto como a própria concretização da sua razão de ser.¹⁷⁵

Carol Duncan publica em 1995 o livro *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, e no artigo “O museu de arte como ritual” encontramos uma análise que associa os conceitos ocidentais de experiência estética e os fundamentos dos rituais

¹⁷⁰ CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.76.

¹⁷¹ idem.

¹⁷² DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.123

¹⁷³ idem

¹⁷⁴ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.123

¹⁷⁵ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.117.

tradicionais. Duncun argumenta que os museus de arte são espaços liminares, separados da vida prática diária, onde os visitantes se abrem para uma qualidade diferente de experiência, na qual o ambiente do museu é organizado como um cenário onde os visitantes atuam, seguindo uma narrativa que revela a 'história da arte'. Mas antes de nos aprofundarmos nesta questão, é necessário entender o que se define por um 'ritual'.

Lévi-Strauss afirma que mito e ritual “são a réplica um do outro; o mito existe no nível conceitual, e o ritual, no nível da ação”¹⁷⁶. A proximidade linguística entre os termos 'drama' e '*dromenon*' (rito) não é um evento casual. “Para os gregos, um *mythos* era originalmente apenas uma coisa falada, proferida pela boca, e, portanto, meramente “o correlativo falado do rito feito, a coisa feita”¹⁷⁷.

Esta teoria do “mito e ritual” compõe uma das três perspectivas possíveis para a análise do mito, a saber, fora esta em questão, acrescentam-se as teorias “Naturalista” e “Animista”. Todas as três foram formuladas simultaneamente, surgindo mais ou menos na transição do século XIX para o século XX¹⁷⁸, e representavam as alternativas disponíveis para a reflexão sobre a natureza e a função do mito naquela conjuntura histórica específica. A escola de pensamento que associa mito e ritual baseava-se nos seguintes postulados fundamentais¹⁷⁹:

(1) O mito deriva do ritual; (2) O mito representa a dimensão verbal ou articulada do ritual, servindo como a expressão linguística da ação cerimonial.

Mircea Eliade nos apresenta um exemplo desta ligação, ao descrever que na região do Kimberley, as inscrições rupestres, tidas como pinturas executadas pelos predecessores míticos, são meticulosamente retocadas com o intuito de revitalizar seu inerente vigor criativo. Tal vigor remete à manifestação primordial dessas pinturas nos períodos míticos, equivalendo ao alvorecer da existência humana¹⁸⁰. O rito se mostra, desta forma, como a materialização prática de uma narrativa mítica, ou seja, quando um indivíduo se engaja na performance de um

¹⁷⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Structural Study of Myth*, p. 232.

¹⁷⁷ HARRISON, Jane. *Themis*. p.328; citado em RUTHVEN, K.K. *O mito*. p. 51.

¹⁷⁸ ROCHA, Everaldo P. G. *O que é mito*, p.36.

¹⁷⁹ ROCHA, Everaldo P. G. *O que é mito*, p.35.

¹⁸⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p.44.

ritual, esse indivíduo sai do domínio da narrativa e está de fato mergulhando numa jornada na qual tem participação ativa. O ritual abarca um componente de performance¹⁸¹ no contexto de um espaço estrategicamente organizado para a efetivação de determinados atos ou eventos, configurando-se como um palco para a manifestação de uma série de procedimentos simbólicos, os quais irão proporcionar momentos de contemplação ou reconhecimento.

Esta digressão nos é importante, pois Carol Duncan não aborda especificamente em seu texto o tema do ‘mito’ ou de uma possível ‘mitologia’. O foco principal da análise são os aspectos rituais do museu de arte. Mas ao tratar de uma forma ritual, Duncan está involuntariamente evocando a possibilidade de uma mitologia, que organiza o ritual a partir da fundamentação de relações específicas, tanto com os objetos de arte quanto com o espaço cerimonial museográfico (arquitetônico) propriamente dito. Em outras palavras, a tese da autora supõe que haja um mito ao nível conceitual que, por meio de um ritual, se manifesta tanto pela criação como na exposição (vivência).

“Fazer parte da obra”, “ativar a obra de arte” ou “experiência artística” são frases comuns no Mundo da Arte, principalmente no contemporâneo. Mas o que elas dizem no fundo? A autora sugere que “museus de arte de todos os tipos, tanto modernos quanto históricos, continuam afirmando o objetivo da comunhão com espíritos imortais do passado”¹⁸². O espectador é convocado a infiltrar-se na intenção que o criador embutiu em sua obra, a engajar-se mentalmente nos pensamentos do artista e a comungar de suas emoções. E quando o artista ainda é vivo, o passado se manifesta através da história da arte que fundamenta e organiza linearmente a percepção. Essa imersão profunda exige uma sincronia com o artista que transcende a simples apreciação plástica. O público se coloca na liminaridade entre o real e o imaginário, entre o racional e o transcendental¹⁸³. E apesar destes termos

¹⁸¹ “O sociólogo César Graña, as modernas práticas de instalação levaram a metáfora do museu-como-templo próxima do fato.” Citado em: DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.129.

"Em *The Museum Age*, Germain Bazin descreve com um discernimento penetrante como as modernas instalações ajudam a estruturar o museu como um espaço ritual. (...) um universo de valores atemporais: "A arte de olhar se torna um tipo de transe unindo o espectador e a obra-prima". Citado em: DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.131.

¹⁸² DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.128.

¹⁸³ O mito visa uma outra significação.(...) esperança de atingir assim uma espécie de qualidade transcendente da coisa." BARTHES, Roland. Mitologias, p.225.

parecerem estranhos para a nossa cultura supostamente secular, ou mesmo “anti-ritual” como afirma Duncan, a autora nos lembra que a “categoria de experiência liminar tem uma grande afinidade com as modernas noções ocidentais de experiência estética”¹⁸⁴ mesmo que tentemos racionalizá-la.

O texto de Duncan é paradigmático neste percurso que traçamos, e tento não incorrer no problema de repeti-lo aqui quase integralmente. Mas dada sua grande relevância temática para este texto, sou obrigado a fazer alguns apontamentos:

Os museus, em geral, proporcionam uma arena cerimonial elaboradamente estruturada na qual se desenrola o ato da observação. “Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção”¹⁸⁵. Nestes espaços, são os frequentadores que encenam o cerimonial, minuciosamente construído por meio da disposição sequencial dos espaços no museu, a configuração dos objetos em exibição, a iluminação criteriosa, bem como os detalhes arquitetônicos que ressaltam ou aglutinam objetos, fornecem tanto o palco quanto o roteiro para este drama cerimonial. Tal processo pode ser comparado às práticas observadas em catedrais medievais, onde os peregrinos trilhavam um caminho específico, guiados pela disposição espacial e pela arquitetura¹⁸⁶. Tudo isso é construído com um propósito, um fim, tal como toda experiência ritual.

Alocar objetos sob a designação de arte e cultivar um novo tipo de cerimonial em relação a eles pode facilitar a anulação ou o encobrimento de significados anteriores associadas a esses mesmos itens. Percebamos que na estrutura do mito, podemos identificar uma composição tridimensional, composta pelo significante, o signo e o significado. Contudo, o mito assume uma particularidade, por ser construído a partir de uma cadeia semiológica que já estava presente antes de sua própria formação: ele atua como uma espécie de sistema

¹⁸⁴ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.122.

¹⁸⁵ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.121.

¹⁸⁶ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.123.

semiológico secundário¹⁸⁷. Esta natureza secundária¹⁸⁸ implica que o mito não é um sistema de significado autônomo, mas sim uma reinterpretação e reconfiguração de símbolos e significados que já existiam anteriormente em outras cadeias de significado. Isso nos leva ao que destaca Duncan, que esse processo de recontextualização pode invariavelmente desviar ou transformar os ecos de sua relevância histórica, ou cultural original, proporcionando uma camada adicional de complexidade à interpretação dos objetos expostos em espaços museológicos¹⁸⁹. Por meio deste movimento, um museu fica intimamente ligado as questões mais amplas sobre a identidade de uma comunidade, suas verdades e valores. Flusser dirá que “a partir de palavras, imagens e artefatos, a sociedade humana criou um mundo de enorme complexidade, mas cuja lógica profunda permanece oculta para a maioria imensa maioria de seus habitantes”¹⁹⁰.

O movimento de recontextualização supracitado leva à situação comum de alguns indivíduos entenderem melhor do que outros espaços do museu, por terem um conhecimento maior das pistas simbólicas que envolvem o ritual, sejam elas de origem mítica ou histórica. E para aqueles não informados, o museu apresenta uma proposta: educá-los. Segundo Duncan, esta relação entre o espaço ritual do museu e o público surge da ideia de que os frequentadores de museus partem para uma experiência cultural com uma intenção de iluminação, ou com um sentimento de renovação espiritual. Esta experiência singular é tida como uma espécie de purificação, uma injeção de vigor renovado, resultando em um refinamento de sua percepção estética e um aprofundamento de sua conexão com as complexidades do patrimônio humano¹⁹¹.

Um templo representa uma topografia sagrada do espírito humano. Ao adentrar a vastidão de uma catedral, imergimos em um universo inundado de representações espirituais. Esse espaço sagrado age como um útero metafórico, abrigando e nutrindo a nossa jornada espiritual. No ambiente das catedrais, as

¹⁸⁷ BARTHES, Roland. Mitologias, p.205.

¹⁸⁸ Para Danto, o Mundo da Arte transfigura objetos banais em obras de arte, dotando-os de uma segunda existência.

¹⁸⁹ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.127.

¹⁹⁰ CARDOSO, Rafael. Introdução do livro: FLUSSER, Vilém. O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação. p.13–14.

¹⁹¹ DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual, p.124.

imagens assumem uma configuração antropomórfica — Deus, Jesus, os santos e demais entidades são retratados em formas humanas. Em cavernas ancestrais, as representações assumem formas de animais, mas seguramente com a essência transcendental expressa por diferentes formas. A configuração física é periférica, enquanto a mensagem imbuída nessas representações detém a verdadeira importância — a revelação da natureza sagrada que permeia a existência. Em espaços museológicos, não estaria presente a mesma lógica? Por meio da prática ritualística, alcança-se também em museus uma esfera da experiência humana que transcende as restrições do tempo, uma dimensão de onde a vida emerge e para onde flui de volta, uma dimensão que reside além dos limites finitos do tempo cronológico.

“Se você tem um lugar sagrado e se serve dele, alguma coisa eventualmente acontecerá”¹⁹². A arte, como fenômeno da expressão humana, também a capacidade de catalisar essas ocorrências, conectando o palpável ao impalpável, o humano ao transcendente. Se acreditarmos nisso, observaremos ocasionalmente o surgimento de eventos significativos e inexplicáveis.

No sentido proposto por esta discussão, podemos afirmar que os museus, enquanto espaço ritual, são motivados por uma mitologia específica, esta última, por sua vez, deriva de uma ideologia de um grupo que visa garantir seu *status quo*, e tem as vias e os meios para transformar tudo em ‘arte’.

MITO E REALIDADE

Fernando Pessoa sustentava a premissa de que o mito é um elemento vital para a interpretação e vivência da realidade. Na sua obra poética “Ulisses”, onde discorre sobre a fundação mítica de Lisboa, atribuída ao personagem fictício Ulisses, Pessoa expressa: “Um mito é um nada que é tudo”. Ulisses, ainda que nunca tenha realmente existido, ‘veio’ e nos formou através de sua mitologia. Pessoa sugere que é a partir dessa simbolização mito-poética que a realidade é fertilizada e ganha vida. O mito, ao fecundar o real, enriquece-o e lhe dá significado. Na sequência do poema, ele desenvolve essa ideia com um aforismo: “Em baixo a

¹⁹² CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.98.

vida, metade nada morre”, sugerindo que a vida sem a fertilização simbólica se torna monótona e sem sentido. Sem essa fecundação, sem essa transformação e recriação de nossas perdas e falhas por meio do processo de elaboração poética, a vida pode parecer sem valor ou significado¹⁹³. A poesia, nesse contexto, desempenha um papel crítico, oferecendo a matéria-prima necessária para essas elaborações. É por meio dela que a realidade é trabalhada e reimaginada, e que os mitos ganham vida, preenchendo o vazio e dando forma ao nada; ou, para não perdermos a nossa referência, dando sentido simbólico a uma banana colocada na parede. Ruthven explica esta dinâmica de forma explícita: “Um mito encerra um significado 'real' sob seu significado aparente”¹⁹⁴.

Mircea Eliade soma-se a este corpo de defensores da realidade do mito, e explica que decifrar a constituição e a operacionalidade dos mitos nas sociedades convencionais não se restringe a esclarecer uma fase específica no curso evolutivo do intelecto humano. Podemos pensar na ação dos mitos ainda no comportamento humano na atualidade. Um mito executa uma função intrínseca e indispensável à constituição dos alicerces vitais da nossa compreensão do mundo. Ele concretiza, amplifica e codifica a estrutura de crenças, firma os princípios éticos fundamentais de um grupo e agrega potência aos rituais (que por mais que neguemos no contemporâneo, ainda movem nossas relações). Os mitos representam uma realidade vibrante à qual os indivíduos recorrem incessantemente. Não se revelam como uma mera teoria abstrata ou uma criação estética fantasiosa, mas se manifestam como uma verdadeira codificação da sagacidade prática ou, em uma visão mais ampla, da codificação do real¹⁹⁵.

Consideremos o ato primordial que inaugura o processo de criação de imagens. Tomemos como exemplo a representação de um touro na gruta de Lascaux. Um “artista” ancestral afastou-se de um touro, observou-o detidamente e, subsequentemente, immortalizou essa visão efêmera na parede da caverna, com o propósito explícito de que outros pudessem reconhecê-la posteriormente, gerando um elo comunitário de comunicação. A atividade de caça é crucial para a sobrevivência e não pode ser empreendida descuidadamente. Ela demanda a

¹⁹³ WISNIK, Miguel. Eu que aprenda a levitar. Disponível em: <https://youtu.be/amC7MCExODU?t=5657>. 2014

¹⁹⁴ RUTHVEN, K. K. O mito. p.14

¹⁹⁵ ELIADE, Mircea. Mito e realidade, p.23.

habilidade de se distanciar e de analisar a situação de um ponto de vista seguro. Dessa maneira, a imagem do animal imortalizada na parede da caverna é muito mais do que uma mera representação: ela é a cristalização de uma experiência, o registro de uma valoração e serve como um paradigma para o reconhecimento futuro, para o reviver dessa experiência e para a orientação de comportamentos em caçadas futuras. Cria, assim, um encadeamento de aprendizado e compreensão, baseados na perpetuação de estratégias de sobrevivência. “Tais imagens são visões fixadas dos fatos e servem de quadros orientadores para ações futuras”¹⁹⁶.

Entre estas primeiras imagens e uma banana colada na parede há séculos de mudanças, tanto das formas de vida humana, como dos meios de representação destas mesmas formas. E apesar do risco de estar 'comparando bananas e maçãs', proponho uma reflexão: as chamadas “imagens abstratas” seriam também visões fixadas das experiências humanas? Pergunto isto, pois a impressão é de que, no momento em que a arte começou a ser vista como objeto de si mesma, criou um touro a ser observado à distância, como modelo de intersubjetividade fixada de uma vivência fixa, um modelo para o futuro, para a vivência artística, ou para futuras “caçadas” de objetos artísticos.

A arte hoje talvez possa se definir por uma busca “com propósito de repor a originalidade do inesperado, até aquilo que difere de toda realidade”¹⁹⁷. Mas nem sempre foi assim. É possível afirmar com certa segurança que, pelo menos nos quatro séculos que antecederam a revolução estética modernista, o domínio da arte esteve associado à busca de meios de representação de uma realidade idealizada. O renascimento se funda exatamente neste propósito, tendo como principal aporte o método perspectivo de representação e as temáticas humanistas. Não se buscavam representar touros de caça, mas se representava a natureza humana por uma perspectiva similar: a técnica serviria para retomar o real. As representações se tornavam janelas. Mas no decorrer do século XX, esta janela se fecha com tamanha força que os ecos das folhas batendo nas esquadrias ainda são ouvidos hoje. Esta é a diferença paradigmática que se instala na modernidade, com o surgimento da arte como arte, deslocada do real e justificada no próprio ato de composição histórica autorreferente. A pintura se geometrifica, as esculturas se tornam imateriais, a

¹⁹⁶ FLUSSER, Vilém. Uma nova imaginação. p.162

¹⁹⁷ BLUMENBERG, Hans. Teoria da Não conceitualidade, p.68.

música se torna silêncio. O cerne da concepção das novas imagens passa desde então a ser embasada pela exploração incessante daquilo que é imprevisível, um ato que se realiza eminentemente na interação dialógica com a história. De tal maneira, a concretização deste elemento imprevisível se manifesta apenas como uma espécie de manifestação secundária, uma ocorrência que surge como um efeito colateral quando nos ocupamos da esfera do mundo objetivo¹⁹⁸.

Bem, como estamos nos aproximando do fim desta argumentação, é hora de lidar com o elefante na sala.

Se estamos até aqui tentando acordar que os mitos são sistemas semióticos especiais, que envolvem não apenas os discursos sobre o real, mas também o real aglutinado aos disparadores dos discursos, poderíamos cogitar a possibilidade do 'mito da arte' ser transformado em uma narrativa linear, ou seja, uma narrativa posta em palavras?

Não. A compreensão do mito transcende a abordagem convencional de leitura que aplicamos a materiais como reportagens de jornal, livros didáticos ou romances. A natureza intrínseca do mito desafia a linearidade da leitura, que segue da esquerda para a direita, iniciando no topo da página e concluindo no seu término. A tentativa de decifrar um mito, como se estivessemos lendo um texto, resultará em uma compreensão insuficiente e superficial¹⁹⁹. A mitologia se manifesta como um método de instrução ética que não se baseia no discurso convencional, e esta percepção desencadeia uma busca por alegorias morais, um veículo de ensinamento ético. Por isso, há tantas versões sobre um mesmo mito²⁰⁰, e concluo que, também por isso, temos tantas variações da definição de 'arte'.

O antropologista Edward Burnett Tylor diria que, no seu entender, “o mito material é a formação primária, e o mito verbal é a formação secundária”²⁰¹. Se essa premissa for verdadeira, nem a expressão verbal, nem o conteúdo cognitivo de um

¹⁹⁸ FLUSSER, Vilém. Uma nova imaginação. p.172.

¹⁹⁹ ROCHA, Everaldo P. G. O que é mito, p.81-82.

²⁰⁰ "A mitologia é muito fluida. Muitos mitos se contradizem a si. É possível, até, encontrar quatro ou cinco mitos, numa dada cultura, que fornecem diferentes versões do mesmo mistério." CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, p.150.

²⁰¹ TYLOR, E. B... *Primitive Culture* (Cultura Primitiva). p. 299). Citado em: RUTHVEN, K. K. O mito. p.49.

mito detêm uma importância particular, uma vez que a única função do mito é documentar uma noção social que já existia anteriormente.

No início de toda a humanidade que reconhecemos hoje, existia o pensamento, e esse pensamento se manifestava em forma de analogias²⁰². Por isso, os mitos seriam comumente lidos como um sistema factual, mesmo sendo apenas um sistema semiológico. O que nos habilita assimilar os mitos de forma inocente e pura é a nossa incapacidade de perceber o mito em um sistema de signos próprios, muitas vezes por nos faltar o conhecimento específico que é a chave da convenção. Suspeito que o mesmo aconteça na arte: para muitos, o significante e o significado mantêm conexões que parecem surgir de leis naturais, em vez de serem moldadas por convenções semióticas complexas. Isso transformaria a arte em uma narrativa que se desenrola de maneira simultaneamente verdadeira e real, unindo em sua percepção a verdade simbólica e a realidade factual²⁰³. Esquece-se de que na arte a criação de sentidos está inevitavelmente voltada para o objetivo de apresentar uma forma; ao mesmo tempo, em que o motivo da forma será sempre o de promover uma certa distância em relação ao sentido. O mesmo acontece com o significante mítico: “nele, a forma permanece vazia, mas presente; o sentido, ausente, e, no entanto, pleno”²⁰⁴.

OS ARTISTAS HERÓIS

Na sequência de ruptura de paradigmas estéticos manifestadas pela modernidade, a arte se tornou fruto da audácia e da inovação. Este período, marcado por uma diversidade de temas e abordagens, não só delineou o caráter distinto do período, mas também deu origem a reflexões críticas e filosóficas intensificadas. Neste ambiente efervescente, emergiu uma oportunidade de se questionar a natureza aparentemente atemporal de determinados conceitos, que até então eram considerados pilares na definição da arte. Entre estes conceitos, destaca-se a ideia de “forma”, que foi submetida a uma análise crítica, pondo em

²⁰² RUTHVEN, K. K. O mito. p.49.

²⁰³ "A causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como força motriz, mas como razão." BARTHES, Roland. Mitologias, p.221.

²⁰⁴ BARTHES, Roland. Mitologias, p.215.

relevo a sua não-historicidade no vasto espectro de propriedades que tradicionalmente definiam a arte. Esta noção é resultado de muitos anos de depuração da experiência artística, e elevou-se à percepção de que nenhuma forma material reúne em si todas as características daquilo que buscamos: a essência da arte.

Diante da implosão das classificações, os artistas se tornaram aventureiros, com a missão de descobrir e revelar ao mundo as maravilhas descobertas em uma viagem pelo mundo imaterial das ideias. Lipovetsky e Serroy nos explicam que, na era hipermoderna em que vivemos, observa-se uma evolução da condição do artista, uma dinâmica que, embora enraizada e iniciada nos contextos culturais e sociais do século XVIII e XIX, agora assume contornos distintos. Durante esses períodos anteriores, houve um processo significativo de promoção social dos artistas, elevando-os a posições de maior destaque e reconhecimento na sociedade. Entretanto, a atual conjuntura não apenas continua essa trajetória de elevação, como também introduz rupturas, expandindo a própria noção do que significa ser um artista na contemporaneidade. Historicamente, a figura do artista era percebida como alguém com uma vocação distinta, um chamado para expressar o ser universal através da lente do particular. Este *ethos* foi particularmente evidente entre muitos artistas das vanguardas históricas, que se empenharam fervorosamente na busca por descobrir e manifestar a verdadeira essência da arte.

A excelência social dos artistas não é ligada a um estatuto hereditário, mas ao talento individual, ao trabalho, ao mérito independente do nascimento. No entanto, a promoção social dos artistas não se explica apenas como obra de revolução democrática. Ela é inseparável de um novo culto, “a religião da arte”, que se desenvolveu em face da crise metafísica e da lógica aberta pelas luzes. Na era moderna, a arte se impõe como aquilo que deve substituir a metafísica declinante, contrabalançar a secura dos saberes científicos, servir de contrapeso à alienação e à inautenticidade da vida cotidiana.²⁰⁵

Enfatizando a transgressão e negação das normas coletivas, entendia-se na modernidade que os artistas revisitariam uma abordagem mais elaborada do mundo, na qual a criação surge como um convite reflexivo de uma jornada de

²⁰⁵ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.113.

apreciação e fruição da vida. Há, neste entendimento, uma certa missão heroica que, por meio de uma jornada desafiadora, retorna para a sociedade transfigurado e apto a ensinar a lição da vida renovada, seja sobre as ideias ou sobre as formas do real.

Joseph Campbell nos explica que, desde os primórdios da narrativa heroica, “sempre houve uma tendência no sentido de dotar o herói de poderes extraordinários”²⁰⁶ e ele é “dotado de dons excepcionais”²⁰⁷. Existe uma inclinação para conferir ao herói habilidades que desafiam os limites do comum, seja desde seu nascimento ou mesmo desde sua concepção, e a trajetória de vida do herói é frequentemente retratada como uma sequência de feitos miraculosos, com uma aventura central que se destaca como o ápice de suas realizações. Esta representação ressalta a noção de que a condição heroica é algo preordenado pelo destino, e não meramente uma conquista, o que nos leva a refletir sobre a interseção subliminar entre a biografia pessoal e a constituição do caráter.

Há na figura do herói uma representação das dificuldades da vida, retratadas de forma apoteótica e sublime, principalmente quando ele compreende a importância do que realiza. Por isso, é típico que o triunfo do herói mítico seja macroscópico, “histórico-universais”²⁰⁸. O herói serve como representação emblemática da redenção e criação divina, que jaz oculta nas profundezas de nossa psique coletiva, aguardando pelo momento de ser identificada e transmutada em manifestações vivas.

Mais uma vez, o quão familiar isso nos soa no 'mundo da arte'?

Na aurora da modernidade, a ruptura realizada por artistas com os paradigmas estéticos tradicionais, fomentada pela coragem e inovação, catalisou uma emergência de perspectivas críticas e reflexões filosóficas profundas, renovando a maneira como a sociedade percebe e interpreta a si mesma. Esta postura teve um reflexo direto na compreensão contemporânea do que é ser um artista e a função que cumpre a arte no complexo socio-cultural. Na era hipermoderna, não apenas o imaginário ideológico que cercava o artista sofreu uma

²⁰⁶ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p.309.

²⁰⁷ Idem p.41.

²⁰⁸ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p.41.

revisão, mas também foi reconfigurada a própria “religião romântica da arte”²⁰⁹, que uma vez sustentou e influenciou profundamente as percepções e práticas artísticas.

Para ficar mais clara a relação que aqui sugerimos, entre esta figura heroica e os artistas, vamos nos aprofundar na jornada em 3 atos de 'separação, iniciação e retorno', que Joseph Campbell considera como a unidade nuclear da definição mítica de herói:

Aventuras do herói costumam seguir o padrão da unidade nuclear descrita: o afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida.²¹⁰

1) A partida

No início da jornada épica do herói, encontramos o que Joseph Campbell denomina “o chamado da aventura”²¹¹. Esta não é uma mera designação casual, mas representa uma evocação do destino, uma transição onde o herói é arrancado do conforto da sociedade e avança na direção rumo às vastidões do desconhecido. Este chamado não é necessariamente voluntário. Em algumas circunstâncias, a aventura nasce de um mero capricho do destino, onde o herói, enquanto passeia despreocupadamente, tem sua atenção capturada por um evento aparentemente trivial, mas que o afasta das trilhas percorridas pela maioria dos mortais. Em outros casos, pode ser que o herói seja conduzido em direção à sua própria odisséia, quer seja por uma força benevolente ou por uma entidade que deseja seu mal.

Nas tradições folclóricas, frequentemente observamos a interação e superposição do tema do exílio e da figura do herói rejeitado ou imperfeito²¹². No seio desse isolamento, o jovem peregrino decifra as sutilezas das forças primordiais que habitam o espaço além do tangível e do articulável, reiterando a resiliência requerida para confrontar e triunfar diante das provações. Em termos poéticos, o chamado simboliza um profundo ato de introspecção e renascimento.

²⁰⁹ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.113.

²¹⁰ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p.40.

²¹¹ Idem. p.66.

²¹² CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p.316.

Sozinho, o jovem aprendiz do mundo aprende a lição das forças-semente, que reside precisamente além da esfera do mensurável e do nomeado. Os mitos concordam com o fato de ser necessária uma capacidade extraordinária para enfrentar e sobreviver a essa experiência.²¹³

Esta inclinação à introspecção, à contemplação interior, é, em muitos aspectos, uma assinatura distintiva da genialidade criativa, e pode ser invocada deliberadamente. Quando assim o faz, direciona as energias da mente para os abismos mais profundos da psique, reavivando o imenso repositório do imaginário social coletivo, imagens que residem em nossas memórias infantis e nas formas arquetípicas do inconsciente.

2) A iniciação

Ao transcender o ponto limiar que marca o início de sua trajetória, o herói adentra uma esfera onírica e misteriosa, repleta de entidades e formas que oscilam entre o tangível e o intangível. “Essa é a fase favorita do mito-aventura”²¹⁴. Nestes confins da realidade e do imaginário, ele se depara com uma sequência de desafios enigmáticos, exigindo não apenas coragem, mas também perspicácia e discernimento. Este segmento da jornada, no qual a adversidade e o maravilhoso entrelaçam-se, tem sido uma fonte inesgotável de inspiração na literatura mitológica, gerando inúmeras narrativas estruturadas por meio de testes divinos e façanhas inexplicáveis.

No entanto, o verdadeiro desafio do herói reside em mergulhar nas camadas mais profundas de sua própria essência e, por extensão, do universo que o circunda²¹⁵. Neste mergulho introspectivo, seu objetivo é confrontar, e eventualmente erradicar, os elementos supérfluos e distorcidos que obscurecem sua própria natureza.

3) O retorno

Terminada a busca, o herói, agora imbuído de novas compreensões sobre o real, encontra-se diante do desafio final de reintegrar-se ao mundo de onde saiu. Não se trata apenas de um retorno físico, mas de um retorno simbólico: ele deve

²¹³ Idem. p.316–317.

²¹⁴ Idem. p.102.

²¹⁵ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p.142.

trazer consigo os segredos de sua jornada, a sabedoria que extraiu de sua aventura. Este retorno virtuoso, conforme prescrito pelos paradigmas da mitologia, exige que o herói, com sua sabedoria adquirida, fomente a regeneração não apenas de sua comunidade imediata, mas talvez da nação, e até mesmo dos incontáveis reinos além de nossa compreensão²¹⁶.

Entretanto, esta nobre missão frequentemente encontra obstáculos, às vezes originados das próprias dúvidas e hesitações do herói. Até mesmo as grandes figuras, após alcançarem vitórias espirituais monumentais, questionam sua capacidade de transmitir o conhecimento que conquistaram. Aqui se encontra a mais árdua tarefa reservada ao herói: como traduzir para a linguagem cotidiana as revelações que parecem transcender a articulação verbal?²¹⁷ Como representar, em dimensões limitadas, conceitos e experiências que desafiam a linearidade? Como, em um mundo regido por dualidades e contradições, comunicar verdades que apontam para o abismo vazio e fecundo dos mistérios da vida?

No vasto espectro da mitologia, encontramos narrativas que celebram triunfos e outras que lamentam derrotas. Os mitos que destacam fracassos nos confrontam com a realidade da condição humana, enquanto os de êxitos muitas vezes parecem além do nosso alcance. Contudo, para um mito cumprir verdadeiramente sua função, ele deve traduzir o potencial triunfal do ser humano²¹⁸. Este é o desafio inerente ao limiar do retorno: como podemos interpretar e aplicar lições de histórias aparentemente sobre-humanas em nosso cotidiano?

No fim da trajetória heroica, encontra-se a morte. Esta fase não é uma mera conclusão, mas a confluência e síntese de todos os significados e propósitos da vida que o herói viveu²¹⁹. O estigma do heroísmo não reside meramente nas ações audaciosas, mas na aceitação e na reconciliação com a inevitabilidade da morte. Para alguém ser verdadeiramente reconhecido como herói, ele deve olhar para o abismo da mortalidade sem trepidar, abraçando o túmulo como o último rito de passagem. E mesmo após o fim de sua vida, o herói, que personificava a promessa e a perspectiva de ascensão, permanece como uma figura icônica, uma

²¹⁶ Idem. p.195.

²¹⁷ Idem. p.215.

²¹⁸ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. p. 205/206.

²¹⁹ Idem. p. 339.

amálgama de ideais e valores. Ele se eterniza como uma imagem-síntese, um legado que continua a inspirar e influenciar gerações muito além do seu tempo²²⁰.

É, pois, o herói mitológico não é patrono das coisas que se tornaram, mas das coisas em processo de tornar-se; o dragão a ser morto por ele é precisamente o monstro da situação vigente. ²²¹

Bem, mas como isso tudo se liga à postura dos artistas modernos? A ideia de Campbell deixa claro que o verdadeiro propósito da jornada do herói não se limita a uma mera observação ou percepção, mas sim a uma compreensão mais profunda daquilo que somos: nossa essência. Isto se liga à cena artística da modernidade tanto ao nível formal (projetual), já que os artistas pretendiam revelar a essência da arte por si mesma, quanto ao nível ideológico, visto que o projeto moderno esperava fortalecer a consciência cidadã de um futuro idealizado, essencialmente urbano.

No contexto contemporâneo, é evidente que este princípio não muda, há apenas uma generalização do ideal de artista mediado pelo contexto individualista do capitalismo tardio, cheio de promessas e revelação destinadas àqueles que furaram a bolha da própria existência medíocre. Reafirmando a posição sugerida por Lipovetsky e Serroy, “o artista, hoje, não é mais o outro (...) sou eu”²²², o artista não é mais o profeta, o marginal, o excêntrico: pode ser qualquer um²²³.

Esta decorrente reverberação da figura do artista moderno no corpo social popular não foge à lógica que estamos mapeando, pois, no contexto mítico, aquele que adentra os corredores do templo e avança em direção ao sagrado está efetivamente emulando o percurso audacioso do herói. Seu propósito subjacente é reverberar o universal, evocar em sua própria vida a reminiscência da forma primordial de viver. Ao assimilar e manifestar a verdade fundamental de nosso ser, transcendem-se as limitações convencionais e os indivíduos se tornam entidades errantes, livres para explorar o universo. Esta liberdade é amplificada pelo reconhecimento de que o mundo é feito da mesma substância que compõe nossa alma. Em sua jornada, independentemente de onde o herói possa se encontrar ou

²²⁰ Idem. p..340.

²²¹ Idem. p.324.

²²² LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.411.

²²³ Idem. p.112.

das ações que possa empreender, ele sempre estará em harmonia e conexão com essa essência primordial. Não parece que isso se tornou agora o propósito de todos, mesmo fora dos limites do sagrado? Se concordarmos que sim, não estranharemos a tamanha banalização do termo “artista” no contemporâneo.

No atual momento do capitalismo tardio, presenciamos uma época em que a sacralidade da criação artística é progressivamente despojada de sua aura mística, uma evolução que ocorre concomitantemente à diluição da aura singular dos criadores. Os artistas e visionários, outrora vistos como gênios transcendentais com a capacidade de revelar o invisível e as verdades do espírito, agora veem seu templo virar ruína. Como afirmam Lipovetsky e Serroy, o que está desmoronando não é meramente a arte em si, mas a noção de excepcionalidade artística que outrora estava impregnada a uma missão quase divina²²⁴.

O que será que podemos esperar para o futuro desta figura heroica, antes restrita a um grupo de criadores e mais recentemente divulgada como parte da ideologia capitalista para se viver bem a vida?

A ERA DAS INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS

É fato que o desenvolvimento tecnológico é um componente acelerador desta atual situação do mundo da arte, e a tecnologia tende a diminuir os limiares do exercício artístico entre os artistas profissionais e os amadores. No momento em que as técnicas de representação deixaram de ser o principal foco da arte, os artistas se tornaram pensadores, “manipuladores de símbolos”²²⁵. Mas com a emergência das inteligências artificiais, o ‘mundo da arte’ vive um novo momento de crise.

No momento em que este texto vem sendo escrito, desdobra-se simultaneamente o florescer de um novo tipo de produção intelectual, a primeira forma de pensamento não orgânica que a humanidade pode conhecer. Esta novidade vem sendo explorada, derivada e implementada com tamanha velocidade

²²⁴ “O que se dissolve e a excepcionalidade artística investidas de uma missão superior ou supereminente.”
Idem. p.115.

²²⁵ LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo, p.115.

que já se pode observar sua aplicação direta em quase todos os campos de ação humana. O 'mundo da arte', não diferente dos outros agrupamentos profissionais, divide-se entre o êxtase, causado pelas possibilidades que apareceram no horizonte da criação, e o medo. O que será do futuro se esta nova entidade cognitiva ultrapassar a habilidade narrativa humana, manifestando uma maestria superlativa na habilidade de construir narrativas, de elaborar composições melódicas, ou mesmo da capacidade de traçar imagens que a humanidade reconheça como 'artísticas'?

A humanidade inicia sua jornada cognitiva ao se distanciar da realidade palpável, um recuo necessário para que imaginássemos o universo que nos rodeia. Depois, distanciamos-nos dessa imaginação rica e vívida, buscando traduzir suas nuances em descrições construídas por meio de palavras. Posteriormente, tomamos mais um passo à frente, desta vez analisando criticamente tanto os códigos que utilizamos quanto os efeitos não planejados deste processo de representação. Hoje, a comunicação está em tempo de se deparar com uma nova forma de imaginação, sintetizada pelos códigos que criamos e analisamos rigorosamente.

O historiador Yuval Noah Harari, em artigo publicado na *The Economist*²²⁶ afirma que podemos nos deparar com um fenômeno sem precedentes na história humana: cultos cujos escritos venerados emanaram não da mão do homem, mas de uma inteligência alheia à nossa espécie. Historicamente, diversas religiões sustentam que seus textos sagrados são fruto de inspirações e revelações de entidades supra-humanas. Contudo, independente da veracidade desta alegação, em um horizonte próximo, essa noção de uma referência transcendental poderá tornar-se uma realidade, visto que inteligências artificiais seriam a fonte não humana de sabedoria moral.

Não apenas em termos religiosos, as inteligências artificiais podem construir uma cultura completamente nova²²⁷. Harari afirma que, através do domínio sofisticado sobre a linguagem que possuem, é possível que as inteligências artificiais tenham a capacidade não apenas de estabelecer conexões profundas e íntimas com seres humanos, mas também de empregar a potência dessa

²²⁶ HARARI, Yuval Noal. Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation. *The Economist*. 2023. Acessado em 08 de junho 2023.

²²⁷ Idem.

proximidade emocional como um vetor de transformação, influenciando e moldando nossos paradigmas cognitivos.

Ora, produzir uma falsa intimidade e/ou produtos que tornam humanos emocionalmente apegados não foi o papel dos artistas até então? Por meio deste poder de falsificar intimidade e criar produtos emocionalmente ligados ao público, a Igreja fez valer a arte na intenção de representar suas ideias. O mesmo fizeram os monarcas e as elites burguesas, e do mesmo potencial se valem hoje as indústrias e o sistema publicitário contemporâneo. A arte sempre foi uma ferramenta de persuasão, seja na expectativa de induzir à preservação da vida dos homens das cavernas, à elevação espiritual, à redenção social diante das instituições de poder, ou à indução à compra realizada pela máquina capitalista. A intimidade é a arma mais eficiente para se produzir relacionamentos íntimos em massa, e, por isso, não me estranha reconhecer no cenário da arte contemporânea tanta valorização de experiências individualistas e temáticas de ativismos sociais.

Historicamente, nós humanos, sempre demonstramos uma profunda admiração pela capacidade que as narrativas possuem em orquestrar manipulações na trama complexa de nossos processos cognitivos, gerando assim, ilusões que desafiam muitas vezes nossa percepção da realidade. Aquilo que frequentemente percebemos e reconhecemos como real, em muitos casos, não passa de construções fictícias sedimentadas em nossos processos cognitivos. Indivíduos, movidos por estas convicções, podem desejar seu próprio sacrifício em virtude de uma profunda adesão a determinadas ilusões que consideram incontestáveis. No entanto, em consonância com este fato, uma inquietação paradoxal permeia o espírito humano: o temor angustiante de ser inadvertidamente enganado por ilusões.

A revolução da IA está colocando-nos frente a frente com o demônio de Descartes, com a caverna de Platão, com os maias. Se não formos cuidadosos, podemos ficar presos atrás de uma cortina de ilusões da qual não podemos arrancar — ou mesmo perceber que está lá.²²⁸

²²⁸ Traduzido do original: “The AI revolution is bringing us face to face with Descartes’ demon, with Plato’s cave, with the Maya. If we are not careful, we might be trapped behind a curtain of illusions, which we could not tear away —or even realise is there”. HARARI, Yuval Noal. Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation. *The Economist*. 2023. Acessado em 08 de junho 2023.

O propósito das pinturas rupestres residia na facilitação da caça; da mesma forma, o desígnio dos vitrais das catedrais era propiciar um ambiente de devoção divina. Mas e agora? Qual é o propósito das imagens criadas por criaturas inteligentes não orgânicas? Fato é que “uma nova civilização das imagens parece estar amanhecendo”²²⁹, e com ela, nasce inevitavelmente uma nova mitologia.

A imaginação pós-histórica tenta ser a ilustração de um texto. Portanto, os mitos pré-históricos significam situações ‘reais’ e os mitos ‘pós-históricos’ significarão prescrições textuais; a magia pré-histórica visa propiciar o mundo, enquanto a pós-histórica visa manipular as pessoas.²³⁰

Este contexto nos leva de volta às ideias de Roland Barthes que, como vimos, pensa os estudos dos mitos como um instrumento de denúncia. Na época em que escreveu, seu foco se voltou para as estratégias de manipulação social das elites, mas em futuro próximo, a mesma postura pode ser necessária para denunciar possíveis estruturas imaginárias concebidas por entidades supra-humanas que visam manipular nosso entendimento do real. Sei que esta afirmação pode parecer apocalíptica, mas, como esclarece Harari,

O que estamos falando é potencialmente o fim da história humana. Não é o fim da história, apenas o fim de sua parte dominada pelos humanos.²³¹

Flusser nos esclarece sobre o perigo disto:

Quando a razão trai a si mesma e serve à imaginação, o nazismo é a melhor ilustração (...) no futuro a cultura da tecnoimagem será o nazismo aperfeiçoado.²³²

Inerente às imagens, assim como a todas as formas de mediação sígnica, reside uma dialética peculiar: enquanto a essência das representações é impregnar

²²⁹ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p.138.

²³⁰ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p.142.

²³¹ Traduzido do original: "What we are talking about is potentially the end of human history. Not the end of history, just the end of its human-dominated part". HARARI, Yuval Noal. Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation. The Economist. 2023. Acessado em 08 de junho 2023.

²³² FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita.144–145.

de significado o mundo, elas também podem se tornar impermeáveis a ele, ocultando-o e até mesmo usurpando o seu lugar de referência. As representações têm o potencial de dominar o imaginário de forma tão envolvente que podem aprisionar o ser humano. Em tal cenário, a imaginação deixa de ser uma ponte que supera a alienação e se torna pura alucinação²³³. Flusser explica que tais representações transcendem sua função utilitária e, ao contrário, o ser humano se transforma na ferramenta submissa de suas próprias criações, venerando as representações que ele próprio produziu. Os adventos da escrita, da consciência histórica e da razão foram concebidos como mecanismos de proteção, destinados a resgatar a humanidade do perigo das ideologias e da imaginação alucinatória²³⁴. E agora tudo isso pode voltar-se contra nós, e com uma apoteose digna de uma mitologia. “Por milênios, os seres humanos viveram nos sonhos de outros humanos. Nas próximas décadas, podemos nos encontrar vivendo dentro dos sonhos de uma inteligência alienígena”²³⁵. O pensamento conceitual, racional e histórico parece estar se aproximando de seu fim. Há indícios de que estamos à beira do início de uma nova era mágico-mítico, caracterizada por uma cultura que transcende os paradigmas culturais conhecidos.

Sem dúvida, as tecnoimagens são um tipo de imagem e, portanto, significam, como toda imagem, um mundo de mitos e de magia. Mas a vida em um futuro ameaçador será mítica e mágica num sentido muito diferente do que ocorria na pré-história.²³⁶

Como o mundo da arte reagirá a este novo contexto? Será que os recursos sintéticos produzidos por inteligências artificiais marcarão o fim do 'mito da arte' que conhecemos até aqui? Será que o imaginário produzido via código integrará esta mitologia ou ela será reformulada para incorporar não apenas a criatividade humana, mas também proposições de outras entidades pensantes? Em outras palavras, deslocar a produção da arte para uma entidade não humana interfere em qual medida no sistema de arte atual? Reforçaremos o atual estado

²³³ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p.139.

²³⁴ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p. 139–140.

²³⁵ Traduzido do original: "For millennia human beings have lived inside the dreams of other humans. In the coming decades we might find ourselves living inside the dreams of an alien intelligence". HARARI, Yuval Noah. Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation. The Economist. 2023. Acessado em 08 de junho 2023.

²³⁶ FLUSSER, Vilém. O futuro da escrita. p.143

mítico da arte, até hoje localizada no que temos que mais humano, ou outro mito emergirá desta nova forma de pensamento?

Quando o computador da IBM, o Deep Blue, superou o campeão mundial de xadrez Garry Kasparov, a humanidade observou com grande encantamento sobre a capacidade cognitiva das máquinas. Hoje, poucos se surpreenderiam com esta façanha e quase ninguém se encantaria em ver uma máquina jogando contra outra. Algo similar acontece com o cubo mágico, um brinquedo quebra-cabeça que fascina ao ser resolvido por um humano e nem tanto por uma máquina. Será que o mesmo acontecerá com a arte? Quando computadores se tornarem artistas autônomos, não movidos por *prompts*, mas ponderando sobre formas de intervenção no real, nós, humanos, nos fascinaremos de início; mas e depois? Faria sentido "arte" produzida por máquinas? Se o papel da arte é traduzir o mistério do que nos tornam únicos entre os outros seres vivos, a resposta é um sonoro "não". O perigo está em transformar o mundo da arte em um jardim, no qual não se sabe onde termina a natureza e começa a ação humana.

Não é mister deste texto oferecer resposta para este dilema tecnológico, pois decifrar essa nova forma de pensamento requer um mergulho profundo nas complexas convenções que lhes conferem nuances de significado. Mas resta uma questão... No decorrer do século, com a emergência das novas tecnologias, o mito da arte será reforçado, reformulado, ou descartado? A ruína da definição de arte que presenciamos hoje será restaurada como o Coliseu, reconstruída como memorial de um tempo esgotado? Ou inauguraremos uma nova forma de nos relacionar com o mundo simbólico que nos cerca? Indo além, por que precisaremos criar arte no futuro? Suspeito que resposta para estas perguntas possam se tornar urgentes em um futuro mais próximo do que imaginamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Sobre a mentira.** Tradução: Alessandro Jocelito Beccari. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARTAXO, P. **Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?** Revista USP, (103), 13-24, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Desempacotando minha biblioteca:** um discurso sobre o colecionador. In: Benjamin, Walter. Rua de mão única: obras escolhidas volume 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Tradução: Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte.** Tradução: Luíz San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOLTANSKY, Luc; ESQUERRE, Arnaud. **Enrichment:** a critique of commodities. Tradução: Catharine Porter. United Kingdom: Polity Press, 2020.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas.** Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da Não conceitualidade.** Tradução: Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BREGMAN, Rutger. **Humanidade:** Uma história otimista do homem. Tradução: Cláudio Carina. São Paulo: Planeta, 2021.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo:** O novo e o outro novo. Experiência Crítica. São Paulo: Editora CosacNaify, 2005.

BUENO, Guilherme. **A teoria como Projeto:** Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Um General na Biblioteca.** Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito.** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

- COURTINE, Jean-Jacques. **História do Rosto**: exprimir e calar as emoções: (do século XVI ao começo do século XIX). Tradução M Arcus Penchel. Petrópolis–RJ: Vozes, 2016.
- DANTO, Arthur. **O Mundo da Arte**. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.13–25, julho. 2006.
- DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza**: A estética e o conceito de arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015
- DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. Tradução: vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DIAMOND, Jared. **Colapso**. Como as sociedades escolhem o fracasso, o sucesso. Tradução: Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto**: Olho da história, III. Tradução: Márcia Arbex, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador**. in: Battcock, Gregory. Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DICKIE, George. **What is Art?** In: O que é arte? A perspectiva analítica. Tradução: Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p.101–118.
- DUNCAN, Carol. **O museu de arte como ritual**. In: Revista Poiésis, n. 11, p.117-134, nov. 2008
- ECO, Umberto. **Nos ombros dos gigantes**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Fim das vanguardas**: estetização da vida e generalização do estético. Poliética. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 167–183, 2013.
- FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Tradução Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**.1978. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação;Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Imagens nos novos meios**.1989. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação;Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Linha e superfície**.1973-1974. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação;Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Forma e material**.1973-1974. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação; Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. **O futuro da escrita**.1983. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação; Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Sobre a palavra design**. 1990. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação; Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Uma nova imaginação**. 1990. In: CARDOSO, Rafael (org). O mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação; Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GIANNOTTI, Marco. **Breve História da Pintura Contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GONÇALVES, Flávio. **Um argumento frágil**. in: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, n.27, Novembro, 2009.

G1. **Artista come banana vendida como obra de arte por 120 mil dólares em feira em Miami**. G1, 8 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/08/artista-come-banana-vendida-como-obra-de-arte-por-120-mil-dolares-em-feira-em-miami.ghtml>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

HARARI, Yuval Noal. **Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation**. The Economist. 8 de abril de 2023. Disponível em: https://www.economist.com/by-invitation/2023/04/28/yuval-noah-harari-argues-that-ai-has-hacked-the-operating-system-of-human-civilisation?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=19495686130&ppcadID=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.direct-response.anonymous&gclid=CjwKCAjwr_CnBhA0EiwAci5sivo0_9iuoNVnAXDIVhYcGnjpXMS87HbdU5ey18iZijVaq24IRV83whoCf_0QAvD_BwE&gclsrc=aw.ds. Acessado em 08 de junho de 23.

HARRISON, Jane. **Themis**. Um estudo das origens sociais da religião grega. Com um excuro sobre as formas rituais preservadas na tragédia grega, pelo Professor Gilbert Murray, e um capítulo sobre a origem dos Jogos Olímpicos, por F. M. Cornford. Cambridge, 1912.

HOFFMANN, Jeff. **Curadoria de A a Z**. Tradução: João Sette Câmara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da Filosofia**. In: FERREIRA, Glória , COTRIM, Cecília (org.) Escritos de artistas, anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANCRI, Jean. **Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade**. Tradução: Sônia Taborda. in: BRITES, Blanca,

- Tessler, Elida (org.). *O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. p. 17-33. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **The Structural Study of Myth**. In: Myth. Sebeok, p. 50-66. Rev & repr. In *Structural Anthropology*. Nova York, p.206-231. 1963.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A estabilização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MASI, Domenico de. **Criatividade e Grupos Criativos**. Tradução: Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Myth in Primitive Psychology**. Londres, 1926.
- MAUBERT, Frank. **Conversas com Francis Bacon**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas**: Estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MITCHELL, W.J.T. **Pensar a imagem**. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ORTIS, Renato. **O universo do Luxo**. São Paulo: Alameda, 2019.
- PAGLIA, Camille. **Glittering Images**: A journey Through Art from Egypt to Star Wars. New York: Pantheon Books, 2012.
- PASSERON, René. **A poiética em questão**. Tradução: Sonia Taborda. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, n.12, V.1, julho/Novembro, 2004.
- PASSERON, René. **Da estética à poiética**. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, novembro, 1997.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O Castelo da Pureza**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org). **Sobre o Ofício do Curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: cenas do registro estético da arte. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. in: *Porto Arte*. Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996.
- REY, Sandra. **Produção Plástica e a instauração de um campo de conhecimento**. in: *Porto Arte*. Porto Alegre, v.6,n.9, p.63–70, maio. 1995.
- ROCHA, Everardo. **O que é Mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. **A arte para além da Estética**: Arte contemporânea e o discurso dos artistas. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, julho 2008.

RODRIGUES, Margarita. **‘O tempo não existe’: a visão de Carlo Rovelli, considerado ‘novo Stephen Hawking’**. BBC News Mundo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57216160>. Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

RUTHVEN, K.K. **O Mito**. Tradução: Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTANNA, Antonio Vargas. **Influência da herança romântica na formação do artista**. In: *Porto Arte*: Porto Alegre:PPGAV/UFRGS, v.22, n.36, janeiro, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SILVA, Manuel Moreira. **Significante versus inconsciente, contra-dicções, ou antes, do signo, a o-posição; no início, a imagem**. in. *Revista Natureza Humana*, São Paulo. v.22, n.1, p.186-200, 2020.

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

SILVEIRA, Cristiane. **The Artworld: A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto**. Tese (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Ciência Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEDx TALKS. **Time does not exist**: Carlo Rovelli at TEDxLakeComo. 29 de novembro de 2012. 17min04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xHHjGKwZWM>. Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

THOMPSON, Derek. **Hit Makers**: Como nascem as tendências. Tradução: Ana Duarte. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

TYLOR, E. B.. **Primitive Culture (Cultura Primitiva)**. Pesquisas no desenvolvimento da mitologia, filosofia, religião, linguagem, arte e costumes. Segunda edição. Londres. 2 volumes. 1873.

WEITZ, Morris. **The Role of Theory in Aesthetics**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XV, no. 1, 1956, 27–35

WISNIK, Miguel. **Café Filosófico: Eu que aprenda a levitar**. 13 de outubro de 2014. 1h45min49s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amC7MCExODU&t=5657s>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2012.