



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bruna Medeiros Passos

A arte como ação e ficção: uma ontologia da dança

Florianópolis
2024

Passos, Bruna Medeiros

A arte como ação e ficção : uma ontologia da dança
/ Bruna
Medeiros Passos ; orientador, Celso Reni Braidá, 2024.
105 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa
de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2024.
Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Filosofia da Arte. 3. Ontologia.
4.
Filosofia da Dança. I. Braidá, Celso Reni. II.
Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em
Filosofia. III. Título.

Bruna Medeiros Passos

A arte como ação e ficção: uma ontologia da dança

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 23 de setembro de 2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Luan Corrêa da Silva, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Jussara Janning Xavier Dra.
Universidade Regional de Blumenau (FURB)

Prof. Ulisses Razzante Vaccari, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Debora Pazetto Ferreira, Dra.
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Celso Reni Braidá, Dr.
Orientador(a)

Florianópolis, 2024.

Em memória da minha querida e amada avó Terezinha,
que antes mesmo que eu soubesse andar, me ensinou a dançar.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrado os meus sinceros e profundos agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, pela oportunidade em realizar essa pesquisa, em especial ao meu orientador prof. Celso Braidá pela confiança em meu trabalho, por cada conversa generosa e por sempre me incentivar a buscar novos horizontes. Agraço também aos professores Luan Silva, Jussara Xavier, Ulisses Vaccari e Debora Pazetto pelo tempo dedicado à leitura desta dissertação e pelas contribuições preciosas para a redação final do texto. E ainda, agradeço a Irma Iaczkowski e à Jacinta Gomes por sempre me auxiliarem em momentos difíceis com muita gentileza e prontidão.

Aos meus amigos da vida que a UFSC me permitiu encontrar, Mateus Coelho, Mayara Yuka e Ana Severo pelas infinitas conversas, abraços, cafés e acolhidas na Ilha da Magia. E ao Rodrigo Bernardi pelos filosofares dançantes e motivadores pelo CFH.

Aos meus amigos que também são meus colegas de profissão: Paula Yida, Tiago da Paixão, Laís Miho Nakaharada, Aline Olegário, Tati Bo, Thatiane Moreira, Rafael Conti, Leo Laura Carvalho, Henrique Panossian, Maria Paula Castro, Gustavo Panoni, por todas as trocas sobre arte, educação e museus e, principalmente, pela paciência e compreensão amorosa que tiveram comigo durante o processo de escrita. E ainda à querida Elisabete Castro (Bete) pelos cafés e abraços carinhosos e acolhedores, e à Rosa Guarino que me ajudou a encontrar uma boa cadeira para passar longas horas lendo e escrevendo.

Aos meus queridos amigos e parceiros de vida Bruna Cid, César Novelli e Izabelle Silva, que tanto me fortaleceram e me incentivaram durante a trajetória.

Aos artistas que concederam seus materiais para análise e especial à Maristela Estrela, Mariana Sucupira e parceiros do Núcleo Cinematográfico de Dança, dos quais tive a sorte de dançar junto e elaborar ideias e pensamentos pelo meu próprio corpo.

Agradeço especialmente ao Daniel Fagus Kairoz, artista que tanto admiro e que compartilha a vida comigo, por todas as danças filosóficas, amor e incentivo.

E finalmente, agradeço à minha avó Terezinha de Jesus Gomes, à minha mãe Cirlei Medeiros, ao meu padrasto Alexandre Ribas e aos meus irmãos Natália Medeiros e Alexandre Medeiros, que são meu alicerce e me nutrem com muito amor.

RESUMO

Esta pesquisa problematiza o modo como a dança foi concebida por teorias monistas da arte vinculadas aos paradigmas *estético-sensorial* e *semântico-hermenêutico*, seja como arte menor e derivativa em relação às outras artes ou mesmo a partir da negação do seu estatuto ontológico de arte. O ponto de partida foi a teoria da arte de Arthur Danto, cuja noção de arte e artístico fundados em critérios significativos se mostraram inviáveis para se apreender o artístico da arte da dança. Traçando esse horizonte sobre paradigmas das artes e seus respectivos limites diante da arte da dança, busco aqui encontrar uma perspectiva ontológica da arte capaz de apreender a arte da dança em sua plenitude, isto é, sem renegá-la como arte, nem mesmo alocá-la como uma arte menor. Nesse sentido, os argumentos desenvolvidos são i. que o artístico da dança não pode ser apreendido por teorias que não considerem as suas especificidades, a saber, de uma arte que opera nos campos da *atividade*, *atualidade*, *ficcionalidade* e *performatividade*; e ii. que o paradigma *performático-performativo* tendo o *pluralismo ontológico* de fundo, sob o enquadramento da tese da *arte como ação* proposta nas teorias de David Davies (2004) e Erika Fischer-Lichte (2019) e Celso Braidão (2022), oferece critérios e conceitos mais adequados para se pensar a dança como arte plena.

Palavras-chave: Dança como arte; arte como ação; pluralismo ontológico.

ABSTRACT

This research investigates the way in which dance was conceived in monist theories of art linked to the aesthetic-sensory and semantic-hermeneutic paradigms, whether as a minor and derivative art in relation to other arts or even from the denial of its ontological status as art. The starting point was the art theory of Arthur Danto, whose notion of art and artistic based on significant criteria proved to be unfeasible for understanding the artistic aspect of the dance art. Having outlined this horizon on paradigms of the arts and their respective limits in relation to the art of dance, I seek here to find an ontological perspective of art capable of apprehending the art of dance in its entirety, that is, without denying consider it as art, not even allocate it as a minor art. In this sense, the arguments developed are i. the artistic aspect of dance cannot be grasped by theories that do not consider its specificities, namely, an art that operates in the fields of activity, actuality, fictionality and performativity; and ii. that the performatic-performative paradigm with ontological pluralism as a background, within the framework of the thesis of art as action proposed in the theories David Davies (2004), Erika Fischer-Lichte (2019), and Celso Braida (2022), offers more appropriate criteria and concepts for thinking about dance as a complete art.

Keywords: Dance as art; art as action; ontological pluralism.

Bruna Medeiros

A arte como ação e ficção: uma ontologia da dança

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Orientador Prof. Celso R. Braidão, Dr.

Florianópolis

2024

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	3
2 A DANÇA NO DEBATE FILOSÓFICO DA ARTE: DANÇA É ARTE?.....	14
2.1 A DANÇA NA TEORIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO	16
2.2 A ARTE COMO SIGNIFICADOS INCORPORADOS	18
2.3 AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DE DANTO E UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE (DES)ENCONTRA A HISTÓRIA DA DANÇA	39
2.4 A ARTE COMO SIGNIFICADOS INCORPORADOS: IMPASSES DIANTE DA ARTE DA DANÇA.....	61
3 A DANÇA COMO ARTE: ARTE COMO AÇÃO.....	64
3.1 ARTE SEM OBRA	69
3.2 AS ESPECIFICIDADES DA ARTE DA DANÇA.....	76
3.3 A ARTE DA DANÇA: DO PARADIGMA DA OBRA AO PARADIGMA DA AÇÃO.....	86
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

Se a pergunta pelo ser da arte mobilizou discussões filosóficas ao longo de séculos, a pergunta pelo *ser* da arte da dança passou consideravelmente longe destas discussões. Embora a dança tenha as suas próprias historiografias, elaboradas paralelamente e atravessadas de conexões com as várias narrativas das artes visuais, não é um consenso no debate filosófico que ela seja *mesmo* arte. Ainda que hoje, no campo da realidade efetiva, seja inegável a presença da dança em espaços institucionais de arte, como os teatros, casas de espetáculo, centros culturais e mesmo enquanto realização em espaços públicos, pouco se discutiu e ainda pouco se discute filosoficamente sobre a dança enquanto arte. Não à toa, a dança nunca, ou raramente, aparece como objeto de análise filosófica nos cursos de Estética e Filosofia da Arte Brasil afora.

Enquanto a filosofia da arte se dedicou a pensar a arte e seus princípios majoritariamente a partir da pintura, da escultura, da poesia, e até mesmo da música — a dança, assim como outras artes, principalmente contemporâneas, ainda parece estar fora do alcance dos interesses dos filósofos. Nas poucas vezes em que se torna objeto de reflexão, é indicada como uma arte menor ou incompleta, ou é excluída em definitivo do panteão das artes. Essa perspectiva aparece de Aristóteles a Aquino, e em obras de autores consagrados da modernidade, como Kant, Hegel, Schelling, Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Straus e Alain Badiou, para citar alguns dos poucos que escreveram algo sobre a dança propriamente, ou que já declaradamente a excluíram do conjunto das artes presentes em seus sistemas filosóficos, tal como mostra e analisa o filósofo francês Frédéric Pouillaude em seu artigo *A dança e a ausência de obra* (2012) e também sugere Celso Braidia (2022) em sua mais recente publicação.¹ Mesmo filosofias contemporâneas da arte, que emergem a partir do surgimento de produções artísticas contemporâneas — arte do corpo (*body art*), arte conceitual, arte pop (*pop art*), *land art*, a arte da performance (*performance art*) e tantas outras — encontram dificuldades em pensar a arte da dança em suas especificidades, uma vez que seus critérios de apreensão e compreensão do artístico, ainda que mais abrangentes com os novos tipos artísticos, parecem descompassados, ou

¹ Braidia, Celso Reni. *Atos e artefatos: além do estético e do semântico*. Guarapuava: Apolodoro Virtual, 2022. 281 p.

propriamente inadequados. É o caso de Arthur Danto (2015), autor que foi ponto de partida desta pesquisa.

Embora não seja minha intenção aqui adentrar minuciosamente nos sistemas de cada um desses autores citados — o que tornaria o escopo da pesquisa muito amplo e incompatível com o seu tempo de desenvolvimento — me interessa apontar que, de uma maneira mais ampla, toda essa ausência ou limitação de pensamento filosófico sobre a arte da dança, está situada em dois fortes e muito aceitos modelos paradigmáticos que pensam as artes e o artístico: 1.o *modelo estético-sensorial* e 2.o *modelo semântico-hermenêutico* (Braidá, 2022).

No primeiro modelo a arte e o artístico são pensados em termos de uma materialidade instanciada e fixada em um *objeto* estável e de temporalidade duradoura (uma pintura, uma escultura, um texto dramático), que apresenta visualmente um conjunto de marcas e traços estilísticos — seja expressão do movimento artístico ao qual pertence em seu momento histórico (um realismo renascentista, uma dramaticidade barroca ou ainda, a suposta pureza da cor e da forma expressionista abstrata, para citar alguns exemplos), seja como marca-assinatura da gestualidade do artista *gênio* (a pincelada de Van Gogh, as linhas angulosas de Aleijadinho, ou as formas oníricas de Tarsila do Amaral — para usar algumas referências icônicas). Todos esses exemplos elucidam, ainda que de um modo geral, aspectos visuais e formais adotados como critérios de artisticidade de objetos artísticos no paradigma estético-sensorial, o que não elimina o fato de que há muitos pontos de acordo, proximidade ou distanciamento conceitual entre os muitos pensadores que concebem a arte e o artístico nesses termos.

Apesar da força com que o paradigma estético-sensorial atravessou séculos de pensamento sobre as artes — ao menos do século XV até a primeira metade do século XX — é com as experiências que as práticas artísticas contemporâneas suscitaram a partir do final da década de 1950 (Archer, 2013), que o paradigma semântico-hermenêutico surge como alternativa às limitações ou recusas das teorias estético-sensoriais. Aqui, em geral, são abandonados os critérios visuais, entendidos como *contingentes* ao estatuto ontológico de *arte* dos artefatos, e são adotados critérios linguísticos-hermenêuticos na apreensão do ser da arte. Tomo aqui como exemplo a teoria do próprio Arthur Danto, que movido pelas obras de arte de seu contexto histórico, as indiscerníveis de objetos comuns da *arte pop* estadunidense dos anos de 1960, se debruça a pensar um modelo teórico capaz de admitir como arte,

estas e tantos outros artefatos artísticos desviantes das expectativas das teorias estético-sensoriais. Em sua obra, o autor propõe que o artístico de obras de arte consiste em seus aspectos significativos, uma vez que obras de arte são entendidas por ele como objetos com *significados incorporados (embodied meaning)*. Nessa perspectiva, a apreensão do artístico se dá mediante capacidade interpretativa do observador, que para tanto, precisa possuir conhecimento de teorias e história da arte que fazem parte do mundo da arte, expressão esta que o próprio autor cunhou.

É inegável que Danto, assim como Gadamer e outros nessa mesma linha semântica-hermenêutica, expressivos filósofos contemporâneos no campo da filosofia da arte e hermenêutica (Gadamer), deixaram grandes e importantes contribuições para avançar na compreensão das novas formas de arte que surgem a partir da segunda metade do século XX. No caso de Danto, era mesmo a sua pretensão oferecer uma teoria da arte capaz de abarcar qualquer forma artística que viesse a surgir a partir de então. No entanto, passadas algumas décadas de seus primeiros escritos e poucos anos depois de seus últimos, é possível dizer que sua discussão pouco contribui para se pensar filosoficamente a arte da dança, que em nenhum de seus textos é analisada detidamente. Há apenas um ensaio acerca da *performance arte*, que na perspectiva do autor, enquanto prática artística que dissolve os limites entre arte e realidade, solicitando uma participação ativa do público, e o lançando em uma zona de cumplicidade e risco diante da performance em curso, representa um retorno aos *nebulosos inícios da arte* (Danto, 2015, p.155).

Nesse olhar panorâmico para esses dois fortes paradigmas, é possível perceber que ambos pensam a arte e elaboram categorias de apreensão do artístico a partir das especificidades particulares das produções artísticas objetais, as chamadas *obras de arte*. Isto é, mesmo quando há considerações e reflexões acerca das *artes da ação* — como a *dança* que é o interesse desta pesquisa — o que se faz é lançar sobre elas categorias conceituais inaplicáveis às suas especificidades, como propriamente a *não produção de objetos*. Tal inexorável caráter *apoético* da dança, que marca sua especificidade em relação às outras artes, implica, ao menos, três coisas que foram apontadas e elaboradas por Braidão (2016), e que assumo como ponto de partida, ou mais precisamente, como hipóteses de trabalho: I. que a arte da dança não produz um objeto separado do corpo que dança; II. tampouco produz um discurso linguístico; e III. exige do seu público uma apreensão específica e restrita ao tempo efêmero da sua duração (Braidão, 2016).

O fato da dança não produzir nenhum artefato que possa ser isolado do corpo que dança parece ser um dos motivos de ter seu estatuto ontológico de arte questionado, ou mesmo hierarquizado entre as artes produtivas. A dança é vista como uma *quase-arte*, ou como atividade que só pode se afirmar como arte se colocada em analogia com outras artes. Assim, tal como destaca Braida, é muito comum e mesmo tentador, que ao falar sobre aquilo que é dançado para além do corpo que dança — tentando indicar o sentido da arte da dança e legitimar sua artisticidade — sejam evocadas figuras como *a imagem-movimento, a figura-semovente, a atitude-dinâmica, a escritura-inscrição, a escultura-esquema etc.* [...] (Braida, 2016, p. 48), expressões estas que não passam de metáforas sobre a atividade de outras artes — pintar, desenhar, esculpir.

Nesse caminho, não se exclui a possibilidade de que uma ação em dança possa vislumbrar também intenções análogas à essas artes, como é o caso da dança-performance *Esculturas Invisíveis* (2012-2015)², do coreógrafo paulistano Daniel Fagus Kairoz³, em que o artista se dispõe a apreender as diferentes densidades de matérias mais sutis que envolvem o corpo que dança, tal como o ar, na intenção de mover e submeter essas matérias aos percursos traçados pelos seus gestos. Para isso, executa sua dança em diferentes ambientes — de vias públicas a galerias de arte, de modo que seu corpo se coloca em um estado de presença e porosidade ampliados, tornando cada execução única e irrepetível. Certamente não é pretensão do artista criar um objeto estável e separado do seu corpo enquanto dança, pois mesmo se quisesse, esculpir matérias como o ar sem auxílio de nenhum outro material que pudesse submetê-lo à uma forma, como um balão de borracha, por exemplo, seria impossível. Mas na dança que ele realiza, a própria imagem de escultura que evoca é conformada à uma qualidade específica da arte da dança, isto é, a *efemeridade* do seu evento. Apesar da sua proposta, não é o fato de o artista fazer uma analogia a arte de esculpir que torna a sua ação *artística*. Pois mesmo se houvesse ali apenas o

2 Algumas execuções foram registradas e estão disponíveis em: <<https://youtu.be/Yi5PyobEJGc?si=dc7Ghg5DeUGkiKiF>>. Acesso em 28 ago. 2024; <<https://youtu.be/cP4ZkBmvXLM?si=VQZ2VbKyaYHkA7cQ>>. Acesso em 28 ago. 2024; <<https://youtu.be/nMKTDuQAI0Y?si=PqkgyxL3Vw-pHZzn>>. Acesso em 28 ago. 2024.

3 Daniel Fagus Kairoz (São Paulo, 1984) vive e trabalha em São Paulo. Artista transdisciplinar que encontrou no pensamento coreográfico um meio de articular seu pensamento artístico e realizar suas obras, sempre na encruzilhada entre perspectivas, tradições e diversos territórios da arte, mas também da filosofia, arquitetura e espiritualidade. Seus trabalhos tem o corpo, em suas manifestações poéticas, políticas, eróticas e espirituais, como fundamento das relações entre diferentes dimensões visíveis e invisíveis.

seu corpo dançando, sem nenhum outro recurso, seria o suficiente para que seu ato se efetivasse enquanto dança na perspectiva assumida aqui.

O segundo sentido da dança não ser uma arte poética é que, para além de não produzir um objeto, ela também não produz nenhum discurso linguístico e nem narrativo. Assim, Braida (2016) aponta que para além dessas analogias da atividade da dança com as atividades das outras artes, há também um imaginário que associa a ação de dança com a ação de *escrever, inscrever ou narrar*, em que “Ao dançar, o dançarino narraria uma saga; mais ainda, ao dançar, ele inscreveria com o próprio corpo a saga que narra” (Braida, 2016, p. 48-49). Nessa perspectiva, Heidegger e Gadamer são lembrados como expoentes dessa imagem da arte como antes de tudo *poética*, e isso no sentido da poética da linguagem e mais precisamente da linguagem escrita, como o meio *primário de expressão do espírito e do pensamento* (Braida, 2016, p. 48).

Além disso, a obra de arte em ambos paradigmas é compreendida como um objeto distinto da realidade — é representação, seja no campo imagético quanto no linguístico, o que implica, ao menos, duas consequências: I. a crença de que o estatuto ontológico de arte de artefatos artísticos se dá a partir da sua estrutura representacional, como por exemplo, critérios de verossimilhança e/ou força metafórica; e II. uma vez colocadas no campo representacional, as artes são separadas da realidade efetiva, o que implica a crença de que seus efeitos são da ordem da ilusão e da simulação e, portanto, negando a sua atividade e efetividade ontológica *no mundo*.

Aqueles que carregam esse imaginário, e esperam da dança algum tipo de contação de histórias, tal como fazem os balés de repertório (*O quebra-nozes, O lago dos cisnes, Giselle* — para citar três entre os mais conhecidos), certamente se frustrariam se vissem o filme da performance solo *Water Motor*⁴, no universo da dança contemporânea, criada e executada pela coreógrafa estadunidense Trisha Brown em 1978. Ao longo dos quase oito minutos do filme, Trisha se coloca a dançar com

4 Trisha Brown, *Water Motor*. Disponível em: <https://www.ubu.com/film/brown_watermotor.html>. Acesso em: 02 mai. 2023; <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mangolte-trisha-brown-water-motor-t14764>>. Acesso em: 02 mai. 2023

movimentos fluídos e dançados não a partir de uma lógica coreográfica, no sentido particular de coreografia como uma sequência predefinida de movimentos, mas sim pela lógica da improvisação, tendo como princípio, a qualidade fluída do movimento da água e também a intensidade de um motor mecânico, daí *Water Motor*. Não há na ação da artista nenhuma pretensão de construção discursiva ou narrativa, nem mesmo com os gestos que emergem da sua dança. Tampouco se trata de representar um motor de água, não é *representação*. O que se vê ali é tão somente seu corpo dançando enérgico e fluidamente, mas para além disso, simplesmente *dançando*. Nesse sentido, aqui também é possível afirmar que a dança dispensa significações linguísticas e não carece delas para se fazer arte, tampouco para se fazer dança.

Talvez, quem até aqui consiga aceitar que a atividade da dança não se dá no campo representacional, ainda tenha dificuldades em conceber a ideia de que ela tenha qualquer efetividade no mundo, isto é, que tenha qualquer possibilidade agentiva, transformacional, uma vez que sua duração do seu evento é muito efêmera e circunstancial: se realiza como *acontecimento-espetáculo*. Esse termo, que articulo provisoriamente aqui a partir das noções de *acontecimento e espetáculo* da filósofa alemã Erika Fischer-Lichte (2005), aponta para o terceiro sentido e implicação da arte da dança não ser uma arte poética, o fato dela requerer e solicitar uma apreensão muito específica ao caráter efêmero da realização do seu evento, e que só uma estética adequada a essas especificidades é capaz de apreender. Embora a autora se dedique a pensar às atividades do teatro e da performance arte, com especial interesse no chamado *teatro performativo*, Fischer-Lichte nos ajuda a pensar quais os elementos cênicos estão em jogo também em um espetáculo de dança, além de nos permitir refletir sobre as implicações efetivas desse acontecimento. Assim, cabe também apontar, que embora o evento de dança seja efêmero, em sua qualidade de *acontecimento-espetáculo*, ele é resultado de uma sequência de atos *efetivos e eficazes* e, portanto, não efêmeros. O evento, desse modo, é o veículo da ação artística em curso.

A partir dos apontamentos feitos até aqui sobre as especificidades da arte da dança, já é possível notar um limite para pensá-la como arte plena em teorias da arte baseadas em uma perspectiva da arte como *poética* — seja ela no campo objetual como no linguístico. Isto é, se *arte* for entendida como aquilo que se efetiva como objeto estético (um *artefato*) e/ou que apresenta elementos semânticos (símbolos, metáforas, narrativas), e ainda, como algo sem efetividade no mundo, uma vez que

são circunscritas ao campo das ineficazes e inofensivas *representações* (para usar alguma ironia frente a noção de que representações são da ordem da ilusão), certamente não avançaremos na compreensão e na apreensão da arte da dança.

Embora estejamos aqui pensando em um campo majoritariamente teórico, é interessante notar o quanto uma teoria sobre arte é observável tanto nas práticas de criações artísticas quanto nas relações estabelecidas entre *artistas, criações artísticas e público*. Apesar de considerar e concordar com Braida (2022) que uma teoria sobre arte se articula a partir das práticas artísticas, e não o inverso, me intriga a possibilidade de que essas mesmas teorias, uma vez consolidadas e difundidas, possam engessar não só as práticas de criações artísticas, como também as relações do público com as obras e eventos artísticos — seja nos cursos formativos de artistas, seja por meio da crítica de arte que opera na interlocução entre artistas e público.

Em um espetáculo de dança, por exemplo, há muitos que se colocam ávidos por encontrar uma *mensagem a ser transmitida*, e que quase sempre encontram nada mais do que embaraços e insatisfações: seja atribuindo à dança uma incapacidade de realizar a suposta transmissão da mensagem, seja muitas vezes atribuindo a si próprio uma incapacidade cognitiva. Daí há quem saia dos espetáculos sob exclamações como “*Não entendi nada!*”, como se houvesse mesmo um conteúdo discursivo a ser apreendido, traduzido e compreendido.

Um dia, ao sair de uma das várias apresentações que assisti do espetáculo *Posição Amorosa, do Núcleo EntreTanto* (SP), presenciei o Wellington Duarte, performer e diretor do Núcleo, intrigado com o comentário de uma das pessoas da plateia, que apontava uma dificuldade de não ter compreendido bem o espetáculo por não ter encontrado nele uma *dramaturgia clara*. Ao que me pareceu, tal dificuldade teria impedido a pessoa que, por um acaso era uma atriz, de ter tido uma compreensão de uma suposta e específica *significação* que o espetáculo estaria construindo, ou ainda, *contando*. O espetáculo em si, dançado pelo Wellington Duarte⁵ e pelo já citado Daniel Kairoz, teve como ponto de partida a obra do artista multimídia Hudinilson Jr.,⁶ e também o encontro amoroso que ocorreu entre ele e o próprio

5 Wellington Duarte é bailarino, ator e professor de artes. Integrante do Núcleo Entretanto, da Cooperativa Paulista de Teatro.

6 Para saber mais sobre o artista: HUDINILSON Jr. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21081/hudinilson-jr>. Acesso em: 18 de agosto de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Wellington Duarte nos anos de 1990. O espetáculo era mesmo todo constituído de discursos verbais, elementos visuais metafóricos e discursivos (como um grande cortina de plástico estampada de palavras relacionadas ao universo LGBTQIAPN+), canções cantadas e tocadas pelos performers, e até com ações que poderiam ser lidas como próprias da performance arte — em uma das cenas, enquanto um deles se colocava imobilizado e enrolado em um plástico deitado no chão, o outro avançava em sua direção com um canivete na mão, até ajoelhar sobre o corpo imóvel do primeiro, cortando o plástico vorazmente com o canivete até que o corpo ali dentro se liberasse. Ainda assim, apesar de terem um percurso definido previamente a se seguir no curso do espetáculo, tratava-se de um evento de dança e que, em cada execução, sofria pequenas variações nas ações sempre em função das interações com o público. Portanto: nunca era o mesmo espetáculo. A resposta dada por Wellington frente às acusações de percurso dramático confuso, foi o de afirmar que não cabe a dança criar qualquer narrativa e que, ainda assim, ele sentia que o espetáculo estava carregado de elementos discursivos inseridos ali quase que *didaticamente*.

Duas coisas me sobressaem sobre esse episódio: a primeira é o quanto o uso de vocabulários originalmente oriundos de outras artes pode influenciar nessa concepção da dança como poética, como a palavra *dramaturgia* evocada pela atriz, mas que se faz presente também nos processos de criação em dança, ainda que com um uso diferente do teatro; e a segunda, que a resposta de Wellington revela o quanto é possível a arte da dança fazer uso de elementos discursivos e objetais (como os elementos da cenografia), mas que isso é *contingente*, e não uma *necessidade* para a efetivação da dança em si como uma ação com sentido. Que a reunião desses elementos contribua na composição de uma atmosfera específica, com signos específicos e no qual a dança se realiza, é outro aspecto, mas que não entraremos ainda aqui. Fiquemos, por enquanto, com esse curioso episódio que revela uma expectativa presente em muitos imaginários.

Esse tipo de situação também ocorre com frequência em exposições de artes visuais contemporâneas, em obras ou eventos cuja *aparência* escapa daquilo que é mais conhecido ou esperado, onde o público se vê desconcertado tateando hipotéticas mensagens predefinidas, que teriam sido supostamente incutidas pela *intenção do artista*. Embora as artes contemporâneas expressem bem essas situações por suas formas inusitadas, também é muito comum que a postura diante de obras de arte mais conhecidas, como pinturas e esculturas, seja apenas a de

buscar significados e simbolismos determinados e restritos à essa presumida intenção do artista. Nessa postura, a relação estabelecida com as obras de arte é de *passividade*, onde entende-se e espera-se que há algo de antemão a ser transmitido e apreendido passivamente por um receptor capaz.

Embora não seja o foco desta pesquisa analisar o modo como os diferentes públicos reagem e se comportam frente às diferentes artes (análise esta que abre espaço para outras pesquisas), essas situações observadas diretamente a partir da minha prática profissional — tanto como educadora em museus de arte, em contato direto com o público, quanto em espaços cênicos, enquanto artista da dança — me intrigam no dia-a-dia e me movem também no campo teórico. Todas essas situações, inerentes às experiências artísticas, parecem elucidar não só os critérios de artisticidade buscados vagamente pelo público — seja um público leigo, como um público especializado (como penso ser o caso dos críticos), mas também, e fundamentalmente, critérios estipulados e empreendidos em dois importantes paradigmas: o *estético-sensorial* e o *semântico-hermenêutico*. Mas o que é interessante destacar, e que será mote para essa pesquisa, é que ambos, ainda que sejam marcadamente diferentes, estão baseados em uma perspectiva ontológica *monológica*, isto é, uma ontologia da arte pautada na ideia de que existe uma essência que conecta e articula as diferentes instanciações e ocorrências das artes. Assim, podemos dizer uma perspectiva ontológica *monista essencialista*.

Tendo traçado esse horizonte sobre paradigmas das artes e seus respectivos limites diante da arte da dança, busco aqui, como o próprio subtítulo desta dissertação anuncia *encontrar uma perspectiva ontológica da arte capaz de apreender a arte da dança em sua plenitude, isto é, sem renegá-la como arte, nem mesmo alocá-la como uma arte menor*. No entanto, fazer isso implica, necessariamente, rever o modelo ontológico de fundo, nesse caso, rever as ontologias monistas da arte, que no esforço de agrupar a multiplicidades das artes sob uma identidade essencial fixa (ser estética e ser significativa, por exemplo), excluem como arte ou atribuem à arte da dança um lugar menor entre as demais artes.

Para tanto, e como uma alternativa às restrições dos paradigmas estético-sensorial e *semântico-hermenêutico*, e com foco em ampliar o debate filosófico sobre a arte da dança, assumo o paradigma *performático-performativo* como fio condutor desta pesquisa, bem como o pluralismo ontológico para pensar as artes. Em última instância, pretendo compreender como a pergunta sobre o ser da arte da dança pode

ser elaborada na perspectiva da *arte como ação* e tendo o pluralismo ontológico como base. O recorte teórico aqui sobre isso se dá a partir das elaborações de Celso Braidia (2022), Erika Fischer-Lichte (2019) e David Davies (2004). De uma maneira geral, esses autores pensam as artes em uma dimensão performativa, isto é, as artes são pensadas, entre outros aspectos, como realizações *agentivas, efetivas e eficazes*.

No que tange a organização do texto, a pesquisa se desenvolverá em dois capítulos. No primeiro, *A dança no debate filosófico da arte: dança é arte?* retomaremos com mais acuidade algumas perspectivas teóricas que excluíram a arte da dança, com especial atenção à teoria de Arthur Danto, teoria esta que foi ponto de partida em um primeiro momento das minhas pesquisas em filosofia da arte, ainda na graduação. O filósofo estadunidense, que se dispõe a desenvolver uma teoria da arte capaz de abranger e apreender tanto as distintas artes já existentes quanto as que venham surgir, pensa a arte e o artístico dentro de uma concepção semântica — a arte como *significados incorporados* — apesar da ambição, apresenta em seus principais textos critérios de artisticidade incompatíveis com as especificidades da arte da dança. O que veremos, é que o *pluralismo essencialista* que o autor desenvolve como base ontológica para resolver o problema da multiplicidade das artes, não ultrapassa o monismo ontológico ao estabelecer critérios de artisticidade restritos às *transformações semânticas*, e que não abarcam como arte artes que se instanciam e se efetivam unicamente como ações, e que dispensam a produção sígnica-discursiva, tal como a dança. Ainda nesse capítulo, também será problematizado o conceito de obra de arte, que aparece em diferentes discursos filosóficos, inclusive o de Danto, como chave para se pensar as instanciações artísticas. A hipótese a ser desenvolvida, ancorada nas proposições de Frédéric Pouillaude (2012) e Erika Fischer-Lichte (2019), é de que o conceito de *obra de arte*, entendido como produção objetual e mesmo discursiva, não é adequado para pensar a arte da dança, uma vez que ao dançar, o que se realiza e se efetiva é um *acontecimento-espetáculo*, e não a produção de artefatos estéticos ou semânticos.

No segundo capítulo, *A dança como arte — arte como ação*, me proponho a pensar a arte da dança como uma *arte plena*, bem como apontar aspectos que são próprios à arte da dança. Trata-se aqui de pensar a dança em seu contexto cênico, uma vez que existem danças que se realizam como parte de práticas sagradas ou mesmo em contextos de sociabilidade. A partir das articulações teóricas de Celso Braidia (2022) e Erika Fischer-Lichte (2019), tomo três pressupostos a serem

desenvolvidos e articulados sobre a arte da dança: I. que a dança *não* é uma arte *poética*, pois na atividade da dança não se produz e nem há necessidade de produção de um objeto isolável do corpo que dança, e tampouco é *representação* — isso tanto no campo discursivo quanto imagético. E ainda, neste mesmo sentido, apontar o quanto a ausência destes aspectos na arte da dança fez com que o estatuto ontológico de arte plena a fosse negado por tanto tempo em teorias da arte e discursos filosóficos que assentaram suas definições de arte e de artístico em critérios inadequados a pensar a multiplicidade das artes; II. dito positivamente, que a dança é uma arte *plena, efetiva, eficaz, efêmera, que faz e ficciona sentido*, e que se dá no plano da *ação* como um *acontecimento*. Sendo assim, não produz nada além do seu próprio *acontecimento* que é propriamente a dança que se dança pelo corpo dançador. Nesta perspectiva, tomo de partida o que evidencia Braidão a respeito de que a dança é a única arte que como nenhuma outra dispensa mediações (Braidão, 2016, p. 43); III. por fim, que no contexto do que chamarei aqui de danças cênicas, que os eventuais elementos estéticos e discursivos que estejam presentes, emergem tão somente como efeitos de algo anterior e primal que é a própria ação de dançar articulada e modulada em um *acontecimento-espetáculo*, e não como aquilo que indica a artisticidade da dança performada.

Se a arte da dança ainda é pouco pensada no âmbito da filosofia da arte, e foi tão mal compreendida nos poucos discursos filosóficos sobre a arte que a citam, o desejo que acompanha e tece o que daqui se segue, é de apontar as implicações que tamanha exclusão ou redução impõe aos paradigmas teóricos mais correntes, bem como a possibilidade de assumir uma outra perspectiva que apreenda e conceba o artístico da dança, sem com isso deixar de fora nenhuma outra arte. Em última instância, há ainda o desejo de aproximar ainda mais esses dois campos epistêmicos tão distintos que me são tão caros e que me constituem enquanto corpo pensante no mundo. Por uma filosofia que dance!

2 A DANÇA NO DEBATE FILOSÓFICO DA ARTE: DANÇA É ARTE?

Ler a expressão ‘a arte da dança’ pode parecer redundante para aqueles que são convictos de que a dança é uma arte tão singular e plena como todas as outras já bem delimitadas em um imaginário prévio sobre a arte. Mas empreender uma reflexão sobre a dança parece requerer a referida expressão tanto para indicar que é ela que está sendo analisada entre a multiplicidade de formas artísticas em um dado discurso, quanto também para reforçar uma suposta obviedade de que a dança é mesmo arte. Suposta, pois apesar de haver uma série de historiografias da dança — desde as que andaram paralelamente, mas em um mesmo percurso linear-progressivo, junto às histórias das artes visuais no ocidente; até outras historiografias mais contemporâneas que têm reconhecido a importância de se rever essa concepção *linear-progressiva-evolucionista* de tempo e de se considerar as produções para além do norte global e dos povos ocidentalizados — a dança *enquanto arte*, segue à margem dos discursos filosóficos sobre arte.

É certo que para além dessas historiografias, mas também nelas, há toda uma infinitude de danças e de modos de se fazer dança presentes nas mais diversas culturas do globo e em diferentes instituições dessas culturas. Se pensarmos no *Xondaro*, veremos que para os diversos povos guarani presentes no nosso território, essa prática é, em simultâneo, uma *dança*, uma *luta* e também um *encantamento* realizado pelos guerreiros guarani em defesa de seus territórios. É uma prática que enquanto dançada, porque é *dançada*, carrega consigo toda uma sabedoria e técnica ancestral cujos corpos de cada guerreiro as perfazem. Para o povo Guarani essa dança se manifesta como parte do imbricado complexo de tecnologias de memória ancestral, conectando não só uns aos outros, mas também às dimensões sagradas de seus territórios que, desde o início do colonialismo, têm sido violentados. É prática indissociável da *cosmovisão* Guarani.

Do mesmo modo, podemos olhar para a capoeira, que antes de ser *dançada* tal como a expressão *dançar capoeira* nos informa, foi e segue sendo ainda *também* uma arte marcial, cuja corporeidade de quem dança-luta-joga, é constituída toda de uma série de saberes ancestrais trazidos das várias culturas dos povos da diáspora forçada. Para além do fato de que a capoeira passou a ser dançada no Brasil como um mecanismo de resistência para a continuidade autorizada desta prática na

vigência do período colonial, ela traz consigo toda uma própria cosmovisão e perspectiva *espiralar* do tempo — conceito este que vem sendo desenvolvido profundamente por Leda Maria Martins⁷ desde 1997 e que será trazida em outro momento aqui.

Mas há também um tipo muito específico de dança, ou ao menos de um modo de se fazer dança, que compartilha mais intimamente tanto os procedimentos de criação quanto os espaços de exibição das artes visuais produzidas em nosso mundo ocidentalizado; que ocupa teatros, centros culturais, galerias e mesmo museus — ainda que este último com muito menos frequência do que poderia ocupar. Estas danças, que também são muito diversas entre si, ainda que por muito tempo tenham ficado à sombra do balé clássico, compartilham entre si o fato de serem exibidas em contextos cênicos nos referidos espaços, e também, muitas vezes, fora deles. São estas danças, a serem tratadas aqui como *danças cênicas*, que serão o recorte de análise desta pesquisa.

Mas apesar da dança cênica compartilhar espaços do chamado *mundo da arte* — para usar já uma expressão cunhada por Arthur Danto em 1964 — inclusive com instituições específicas desse mundo para si, tais como *museus da dança* e mesmo uma *crítica* de dança, não se segue um consenso de que dança é arte nas teorias filosóficas canônicas da arte, seja atribuindo a ela o status de *quase arte*, seja negando por completo a sua *artisticidade*. E isso está intrinsecamente relacionado ao modo como a arte tem sido pensada e concebida na chamada tradição filosófica, que há muito tenta encontrar uma definição *essencialista* e, portanto, *universalizante* e *absolutizante*, para essa classe ontológica que se instancia tão multiplamente. Que esse modelo esteja se mostrando insuficiente, é algo que vem acontecendo não só para se pensar as artes — e tenho mesmo visto uma movimentação dentro das universidades, seja nos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação, seja em eventos acadêmicos, uma crescente pressão por revisões epistemológicas e mesmo pedagógicas. Mas apesar disso, nas artes tudo isso parece mais explícito, uma vez que é uma atividade onde se vê surgir constantemente uma multiplicidade

⁷ Leda Maria Martins nasceu no Rio de Janeiro e vive em Belo Horizonte. É poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Possui pós-doutorado em Performance Studies pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É também Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte. Sua obra Performance do tempo espiralar (2021) foi uma das inspirações e bases teóricas para a curadoria da 35ª Bienal de São Paulo (2023) cujo título-tema foi "Coreografias do Impossível".

de formas que sempre desafiam as estabelecidas definições de arte e seus critérios para o artístico.

A própria noção de *obra de arte*, para se referir às formas artísticas que têm seu estatuto ontológico de arte reconhecido, carrega consigo uma série de premissas que por si só, já excluem algumas atividades artísticas que não tem a produção objetiva como finalidade. É o caso da arte da performance, mas principalmente da dança. E como esta é uma noção impregnada nas mais circulantes teorias das artes, isso muito já nos adianta sobre os motivos da dança ter sido tão amplamente abdicada dos discursos filosóficos sobre a arte.

Para entender e explicitar o porquê da dança ter seu estatuto ontológico de arte questionado em muitos discursos filosóficos, é pertinente lembrar os paradigmas de arte mais circulantes e mesmo mais vigentes no debate filosófico: o *estético-sensorial* e o *semântico-hermenêutico*. Também é importante aqui *geolocalizar* esses paradigmas porque também isso poderá nos conceder pistas de como a dança pode ou não ser admitida como arte a depender das formas como o corpo e as artes do corpo são concebidas em diferentes centros culturais e filosóficos. Para tanto, esta primeira etapa da pesquisa, se ocupa em resgatar os critérios de artisticidade pressupostos nestes paradigmas, tendo como ponto de partida a teoria da arte do filósofo estadunidense Arthur Danto.

2.1 A DANÇA NA TEORIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO

Pois eis que o estatuto de *arte* da dança de fato oscila nas teorias filosóficas sobre arte, seja atribuindo à dança um lugar secundário ou menor entre outras formas artísticas, seja nem sequer citando a dança entre as artes, postura que é reproduzida mesmo nos discursos filosóficos mais contemporâneos de grande alcance. Não à toa — e apesar de um aumento crescente de uma demanda por epistemologias mais diversas — os cursos de estética e filosofia da arte Brasil afora ainda elaboram seus planos de curso pautados quase que exclusivamente em filósofos canônicos, raramente trazem a dança como arte paradigmática, assim como outras artes de execução, como a performance arte, o teatro e a música — embora esta última seja um pouco mais citada que as demais.

Uma das teorias que ganhou importante repercussão já a partir da segunda metade do século XX, e que também hoje se tornou bibliografia básica para qualquer

estudiosa/o de teorias das artes, é a do crítico de arte e filósofo estadunidense Arthur Danto (1924 -2013). Ao longo de seu projeto filosófico, Danto ambiciona elaborar uma definição de arte que seja em simultâneo *essencialista e pluralista*, e que como tal, seja capaz de abarcar a multiplicidade de formas artísticas existentes até então, mas também as que emergem no século XX, em especial as que surgem a partir da década de 1960 nos Estados Unidos. Isso porque as definições então vigentes se mostraram incapazes de lidar com o problema filosófico que essas formas artísticas colocaram: *como distinguir obras de arte de meros objetos banais quando não há nenhuma distinção visual entre elas?*

Para resolver esse problema e oferecer uma metodologia de identificação de verdadeiras obras de arte, Danto se dedicou por mais de cinco décadas em busca de uma definição de arte forte o bastante para lidar com essas imprevisibilidades do mundo da arte. É certo que em cada livro foi aprimorando os seus conceitos, e foi convicto de que as elaborações alcançadas contemplavam não só os emblemáticos *indiscerníveis* (obras de arte indiscerníveis de objetos comuns), como também qualquer outra forma artística que viesse a surgir.

Em seu percurso como filósofo, desenvolveu os conceitos de *fim da arte*, *arte pós-histórica*, *significados incorporados (embodied meaning)*, *transfiguração (transfiguration)*, *mundo da arte (art world)* e *arte perturbacional (disturbational art)*, entre outros, que se tornaram basilares em seus principais textos e que também são de interesse nesta pesquisa. Tais conceitos são desenvolvidos com diferentes nuances em cada um de seus textos. Mas apesar do esforço de Danto, hoje muitas/os das/dos pesquisadores da obra dantiana consideram que, apesar da sua imensa contribuição filosófica para se pensar principalmente a arte contemporânea, ele não conseguiu concluir o seu projeto de definir arte. Algumas/alguns delas/es acreditam que o autor conseguiu estabelecer condições *necessárias*, mas não *suficientes*.⁸

Como a teoria dantiana foi o primeiro passo desta pesquisa ainda na monografia, o interesse aqui é explicitar o quanto tais conceitos tão fundantes da concepção de arte e do artístico do autor são capazes de admitir o estatuto de arte da dança sem colocá-la em uma posição secundária ou menor e, além disso, abarcar

8 Ver fala de Anderson Bogéa e Rachel Cecília de Oliveira na mesa Crítica de definição de arte em Arthur Danto do lançamento do livro *O que é arte*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xlsQJ8h02f4&t=4953s>>. Acesso em 9 jan. 2024; e na fala de Rachel Cecília de Oliveira na live *O que é arte em Arthur Danto*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=khMNnkXnimk>>. Acesso em 9 jan. 2024.

todas as suas especificidades. *Em que difere a dança de outras artes e em que consiste o artístico da dança?* Para tentar responder esta pergunta, serão retomados os principais conceitos da obra dantiana, bem como será apontado de que forma eles se articulam com a concepção de história da arte de Danto, e finalmente indicar os impasses que sua teoria encontra diante da *dança e do artístico da dança*.

2.2 A ARTE COMO SIGNIFICADOS INCORPORADOS

Começamos com um aspecto da teoria dantiana que não podemos perder de vista ao analisar a sua ontologia da arte, que nada mais é que a sua tese capital. Em sua concepção de arte e do artístico existe uma separação ontológica radical entre *arte e realidade*. Essa tese foi amplamente desenvolvida em *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art* (1981), traduzido em 2005 para o português⁹, e retomado mais sinteticamente, embora com mais elaboração, em sua última obra em *What art is* (2013), publicada no ano de sua morte, e que ganhou recentemente uma tradução para o português¹⁰. Por ser sua tese capital, ela também aparece sempre como premissa de fundo ao longo de seus demais textos sobre arte. Se arte e realidade devem ser distintas na perspectiva do autor, arte é então uma *representação* do mundo, portanto, algo da ordem do que ele entende como *ilusório* ou ainda *irreal*, assim como jogos, mágicas e *sonhos*, uma vez que *todos se desprendem do mundo e mantêm com ele a mesma distância que estamos tentando analisar* (Danto, 2005, p. 55). Assim, arte e realidade não se confundem, ainda que visualmente possam ser idênticos.

Mas ciente de que para uma definição de arte, ao modo como estava disposto a alcançar, isto é, com condições *necessárias e suficientes* para se estabelecer uma *essência* comum à várias formas artísticas, Danto sabe que dizer apenas que arte é sempre e necessariamente uma representação sobre o mundo, um *sobre-o-que (aboutness)*, não é uma condição suficiente para delimitar o conceito. Reconhecendo que existem diversos tipos de representação, ele dá início à uma filosofia da representação a fim de distinguir a qual tipo de representação as obras de arte fazem parte — e esse é um dos empreendimentos que ele toma para si em

9 Danto, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

10 Danto, Arthur. *O que é arte*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. 232 p. Tradução e apresentação de: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto.

A transfiguração do lugar-comum, considerada por muitas/os pesquisadoras/es como a obra de maior robustez filosófica do autor, e que será ponto de partida aqui.

Logo no primeiro capítulo, *Obras de arte e meras coisas reais*, Danto passa a fazer uma espécie de arqueologia do conceito de representação que vai desde a teoria platônica da imitação, teoria esta que será apontada como diretriz do desenvolvimento teleológico da história da arte ocidental entre o renascimento e o final do século XIX, até teorias semânticas mais contemporâneas, recorrendo também a Nietzsche, Frege e a Wittgenstein.

De Nietzsche, retoma a argumentação sobre os sentidos da palavra *representação* em que, ao discutir a origem da tragédia e associá-la aos rituais dionisíacos, aponta para a ambiguidade semântica do conceito de representação, a saber: I. quando algo se faz presente literalmente — em uma (*re*) *apresentação*, que no exemplo citado de Nietzsche é a própria presentificação de Dionísio; e II. algo que está simbolicamente no lugar de outra coisa, que neste caso, seria uma reprodução imitativa do deus que não mais se faz literalmente presente (Danto, 2005, p. 55-56).

Ao retomar as duas acepções do conceito de *representação*, Danto indica a proximidade que elas possuem com os dois sentidos da palavra *appearance*, como *aparição* e *aparência*, que respectivamente indicam a *aparição da coisa em si* e algo que é apenas uma *aparência de algo real* (Danto, 2005, p. 56). O que essas acepções carregaram em comum desde o mundo antigo de Platão até boa parte do século XIX é a *teoria imitativa da arte*. Assim, na narrativa dantiana, o que vigorou até o final da idade média foi a primeira acepção, isto é, arte como uma representação que presentifica uma entidade; e a partir da renascença, as representações miméticas passaram a simbolizar os objetos representados. Não à toa, e também a partir da leitura de Hans Belting, Danto elege este segundo momento como marco do início da história da arte. Segue-se daí toda uma análise da história da representação mimética e de como ela se fez presente ao longo das narrativas históricas da arte ocidental, que também é retomado e até é mais ilustrado em *Após o fim da arte* (1997). A preocupação dele nesse movimento, é situar a sua concepção de arte a partir da segunda noção de *appearance*, isto é, para explicitar o quanto arte e realidade não podem ser confundidos, apesar das armadilhas semânticas-visuais, inclusive fazendo uma distinção dos tipos de imitação,

separando *verossimilhança* como um atributo não necessário à todas as imitações (Danto, 2005, p.115).

Em suma, Danto retoma a teoria da imitação de Platão para indicar o quanto a noção de *representação* como *imitação da realidade* atravessou a história da arte ocidental como ideal paradigmático até meados do século XIX¹¹ quando a câmera fotográfica foi *inventada*, sendo que I. até o final da idade média vigorou a primeira acepção do termo *representação*, isto é, como uma *(re)apresentação* do objeto representado — neste caso, divindades que eram entendidas como *presentificadas* em dadas representações numa espécie de aparição literal; e II. a partir da renascença o que vigora é a acepção de *representação* enquanto *simbolização* de algo e que, até o advento da fotografia, era uma representação guiada pela noção de *imitação verossímil*.

Se por um lado, como observa Danto, a crise do paradigma da mimesis é instaurada pela invenção do dispositivo fotográfico, por outro ela também abre caminho para o surgimento das vanguardas europeias que inauguram o *modernismo*. É com elas que essa concepção de arte como imitação da realidade, na perspectiva dele, é negada e rompida. A leitura que Danto faz sobre esse período também referido por ele como *Era dos manifestos* (Danto, 2006, p. 33), é que a partir da negação do ideal mimético, as/os artistas passam a se mobilizar em movimentos artísticos na busca de uma suposta *verdadeira forma artista*, mas ainda muito pautadas em critérios estilísticos normatizados em manifestos.¹² O que Danto indica sobre esse período, é que mesmo a produção artística neste momento declaradamente intencionasse se distanciar do ideal da mimese, os marcadores de artisticidade utilizados ainda eram visuais-perceptivos — como, por exemplo, a materialidade da obra e a pincelada aparente nas pinturas, que revelam tanto o estilo da/do artista, quanto sua intenção em evidenciar a diferença entre a realidade e uma pintura. Retomaremos um pouco mais sobre isso quando avançarmos mais especificamente na perspectiva histórica da arte dantiana. Mas aqui já é possível e

11 Em sua última obra *What art is*, Danto faz essa marcação até o início do século XX, indicando logo no prefácio que a teoria da imitação de Platão [...] *teve uma aceitação fácil do século VI a.C. até 1904-7 com os chamados Fauves [grifo do autor] - bestas selvagens e o Cubismo*. (Danto, 2020, p. 40).

12 Há pesquisadores que discordam da leitura de Danto sobre as vanguardas europeias como movimentos artísticos que estipulam normas estéticas por meio dos manifestos, indicando que estes orientavam muito mais uma postura frente à vida, do que prescrições de como a visualidade da obra deveria ser conduzida. Ver Mammi (2001, p. 81).

importante destacar que a pintura continua sendo a arte paradigmática na narrativa do autor, ainda que ele ancore sua escolha a partir do que teria sido escolhido em outras narrativas que não a dele.

Todo esse caminho percorrido em torno do conceito de *representação* e de como ele se indexou historicamente nas artes é extremamente importante para Danto aprimorar a sua concepção de arte para pensar a produção artística da segunda metade do século XX em diante. Isso porque a noção de *representação* também é utilizada para resolver o problema filosófico dos indiscerníveis — obras de arte indiscerníveis de objetos comuns. Pois é a partir do que desenvolve em sua filosofia da representação que ele chega na elaboração de arte como *metáfora* (Danto, 2005, p.253). Enquanto tais, diferentemente de *meras representações*, para usar a expressão do próprio autor, as obras de arte seriam *semanticamente complexas, incorporando uma sutil auto-referência* (Danto, 2005, p. 221). Neste sentido, obras de arte articulam de modo muito sofisticado um dado *conteúdo* à sua *forma*, e isso é o que as difere de outros tipos de representação. Uma vez articulados com sua forma, tais conteúdos se instanciam enquanto *significados incorporados (embodied meaning)*, o que já é anunciado logo no prefácio à edição brasileira da *Transfiguração do lugar-comum*. Lá o autor destaca que conseguiu estabelecer, ao menos, duas condições necessárias, embora não suficientes, à definição de arte: a primeira, que toda obra de arte deve dizer respeito a algo — ter um significado e segundo “[...] que a obra de arte é um veículo de representação que corporifica seus significados” (Danto, 2005, p. 18). Neste sentido, o objeto que *dá corpo* a esses *significados incorporados* também tem seus próprios aspectos significantes configurados com os significados ali inseridos pela *intenção* do artista.

As obras de arte indiscerníveis de objetos da cultura de massa estadunidenses produzidas na *arte pop* são as eleitas por Danto como paradigmáticas¹³ para pensar as artes nesta perspectiva de *significados incorporados*, uma vez que instauram e escancaram o problema propriamente filosófico sobre a definição de arte, isto é, *qual a diferença entre obras de arte idênticas visualmente à objetos comuns?* Este é o problema formulado por Danto inicialmente em 1964 em seu artigo que se tornou célebre intitulado *O mundo da arte (The Art World)*,¹⁴ publicado no *The Journal of*

13 *The transfiguration of the commonplace* (1981).

14 Em 2006 é publicada a versão em português na revista *Artefilosofia* com a tradução do professor Rodrigo Duarte.

Philosophy, e é o problema que ele se dispõe a resolver ao longo de sua obra filosófica. E foi a partir dos fac-símiles da arte pop estadunidense que ele começou essa empreitada. As *Brillo Boxes* de Andy Warhol, embora feitas de madeira compensada e em escala maior, eram a olho nu visualmente idênticas às caixas de papelão das esponjas Brillo.¹⁵ À época, elas foram mesmo um tremendo acontecimento que determinou profundamente os rumos da definição de arte dantiana. O filósofo foi atraído até elas após ter visto *O beijo de Roy Lichtenstein* reproduzida na revista *Artnews*, à época a mais importante revista de arte dos Estados Unidos, quando ele ainda vivia no sul da França. Como ele próprio conta sobre sua própria experiência, [...] *acreditava nos mais altos ideais da pintura* (Danto, 2005, p.15) e ficou tão impressionado com o fato desta obra de visualidade tão inédita e à primeira vista nada excepcional, já que se assemelhava com tiras de quadrinhos, ser exibida em uma importante galeria de arte. Foi então que regressou aos Estados Unidos em busca de galerias que exibissem a arte pop, e encontrou nada mais do que as *Brillo Boxes* empilhadas em uma galeria como se estivessem em um armazém (Danto, 2005, p.16).

Para Danto, o feito de Warhol acrescentava uma camada a mais de complexidade à definição de *arte como representação da realidade*, do qual as teorias então vigentes não tinham elementos teóricos suficientes para explicar. Se por um lado a aparência visual das *caixas Brillo* não explicavam o *porquê* delas receberem aval para adentrar o espaço hipervalorizado de uma galeria enquanto *obra de arte*, ao passo que as originais de sabão permaneciam nas ordinárias prateleiras do supermercado; por outro, essa mesma visualidade é entendida por Danto como uma escolha que apresenta com precisão a *metáfora* que Warhol estava propondo em relação aos símbolos de adoração da cultura de massa estadunidense.

Embora fosse inegável admitir que as *Brillo* de Warhol fossem intimamente semelhantes às caixas Brillo dos supermercados, a leitura de Danto sobre os indiscerníveis indica que isso em nada corroborava com qualquer intenção do artista em assumir o ápice do domínio da *imitação da realidade*. Longe disso, Warhol em um único gesto, fazia ruir radicalmente e em simultâneo I. as bases da teoria imitativa da arte, uma vez que obras de arte indiscerníveis como as *Brillo Boxes* são tidas não

15 O nome da marca é *Brillo® Steel Wool Soap Pads*.

como *imitações*, mas sim como novas *entidades*; ¹⁶ e II. a ideia de que a *verdadeira e pura arte* é visualmente e excepcionalmente distinta da realidade, uma vez que as Brillo são também um objeto real; e além disso III. abre espaço para emergir novamente a dúvida filosófica sobre o *ser* da arte.

O que estava em jogo, ao menos na leitura que Danto fez das esculturas peculiares de Warhol, era uma espécie de *celebração do comum*,¹⁷ que subvertia a hierarquia de valor das coisas que eram identificadas como *populares e eruditas*, isto é, tratar arte popular como arte séria e elevada (Danto, 2006, p.142). Na perspectiva dantiana, é justamente essa força mobilizadora de sua *metáfora* que compõe o estatuto de arte das esculturas de Warhol. Neste sentido, propor a inserção de esculturas visualmente indiscerníveis das banais e funcionais caixas de esponjas ensaboadas Brillo dentro de uma galeria, produtos de cultura estadunidense marcadamente industrial, foi uma escolha acertada para o jogo semântico proposto por Warhol.¹⁸ Assim, na leitura dantiana, embora a *artisticidade* da obra não esteja nas características estéticas destes artefatos, é precisamente por meio delas que os significados propostos pelo artista tomam corpo ou, em termos dantianos: são *incorporados*. A materialidade e sua aparência estética são, assim, um veículo para que os significados *intencionados* por Warhol tomem forma.

Eis a complexidade a ser apontada na elaboração da teoria da arte que Danto desenvolve no campo *semântico-hermenêutico* a partir do seu encontro com as obras

16 No artigo *O mundo da arte*, ao falar dos indiscerníveis de Roy Lichtenstein, Danto defende que: “Os objetos criados por Lichtenstein não são imitações, mas novas entidades [grifo do autor], como pústulas gigantes o seriam.” (Danto, 2006, p.16).

17 Danto sabe que antes de Warhol nos Estados Unidos, Marcel Duchamp na França do início do século XX já havia inserido no mundo da arte obras indiscerníveis de objetos comuns. Mas para não retirar a atribuição de marco da virada teórica de Warhol em sua teoria da arte, o filósofo aponta uma diferença contextual no feito de Duchamp, de que: “O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava talvez depreciando a estética e testando os limites da arte.” (Danto, 2006, p. 147). Neste sentido, o que Danto aponta nas obras subsequentes é que a contribuição de Duchamp foi mostrar às teóricas/os e historiadoras/es da arte que a *beleza* também não é condição necessária à definição de arte, conforme ressaltado por Oliveira e Pazetto na Apresentação do O que é arte (2020, p.17).

18 Aqui acrescentaria outro ponto: mais do que celebrar qualquer *comum*, tal como descreve Danto, o gesto de Warhol acena para aquilo que a cultura de massa estadunidense valorizava, ou ao menos estava com parte de sua atenção mobilizada naquele momento: uma ode ao consumo, tanto de figuras que se tornaram icônicas quanto dos mais diversos produtos industrializados. Não é qualquer tipo de *comum*, mas aquilo que se torna comum ou banal por ter especificamente sua imagem exaurida pelos meios de comunicação de massa e pela publicidade. Ao retirar de contexto aquilo que é corriqueiro e já aceito em um cotidiano pautado pelas dinâmicas de consumo de uma sociedade de massas como a estadunidense, e inseri-lo em um espaço capaz de visibilizar e agregar ainda outros valores, diga-se, do hiper valorizado circuito das artes, Warhol tanto gera estranheza, quanto transforma e desloca o valor de mercadoria da imagem da Brillo e de outras de suas célebres caixas: dos supermercados estadunidenses ao mercado da arte.

indiscerníveis da arte pop: o artístico das obras de arte é identificado pelos seus aspectos *significantes*, e não pelos aspectos estéticos, ao mesmo tempo que, precisamente a *materialidade e visualidade* de um artefato se tornam veículos que articulam e incorporam metaforicamente os significados propostos pela/o artista. Esta noção de significados incorporados (*embodied meaning*) é a síntese da teoria da arte dantiana,¹⁹ e concebe a articulação do suporte de uma obra à carga semântica incorporada nele. É assim que ele explica o porquê das *Brillo Boxes* de Warhol serem admitidas como arte. Não se trata, portanto, apenas dos significados em si, mas da *forma* como eles são apresentados ao tomarem corpo em determinados artefatos. E apesar de ser muito discutível qual importância, ou ao menos, o papel da estética em uma obra de arte na perspectiva dantiana, ao deslocar o *artístico* para o campo semântico-hermenêutico, Danto aponta para um esgotamento do modo de pensar, elaborar e definir a arte com base no modelo estético-sensorial que teve força até o acontecimento dos indiscerníveis.

A partir do que foi desenvolvido até aqui é possível apontar e destacar que, mais do que localizar a sua concepção de arte e do artístico na classe das representações, ele situa a sua concepção de *arte* e do *artístico* no âmbito do *ilusório*, isto é, daquilo que não interfere na realidade; e que por isso mesmo, ou melhor, *também* por isso, é possível prever o porquê de artes que se instanciam a partir das dimensões da *presença* e da *efetividade* e, assim, interferem mais diretamente na realidade — tal como a arte da performance, o teatro performático e a própria dança — não serão consideradas como arte em seu escopo. Isso fica mais evidente quando ele escreve o ensaio de 1984 *Arte e perturbação (Art and disturbance)* — artigo este que se tornou um dos capítulos em *O descredenciamento filosófico da arte (The philosophical disenfranchisement of art (1986))*²⁰ — e que o forçará a olhar com mais atenção, ainda que se mantenha negando em sua concepção de arte, esse caráter ritualístico presente em muitas ações de performance. Não só isso, mas justamente por isso também, que em tom intransigente nega veemente o estatuto de arte à ela. Mas a ironia que essa *re-aparição* — para fazer um trocadilho com os sentidos palavra representação — da dimensão ritualística de artes como a da performance traz no final do trabalho crítico-filosófico de Danto, e que coloca em risco a tão delimitada e

19 Em *O que é a arte* (2020) Danto sintetiza sua definição de arte como *significados incorporados*, tal como já sinalizado pelas tradutoras no texto de apresentação, p.19.

20 Publicado em português em 2014 pela Autêntica, com tradução de Rodrigo Duarte.

necessária separação entre *arte* e *realidade* para sustentar sua ontologia, retomarei com mais atenção em um momento mais oportuno. Inclusive para problematizar se essa dimensão *presentificadora* em artes de execução podem mesmo ser chamadas de *representações*. Por enquanto, sigamos com o projeto dantiano de *arte como representação*, que como ele próprio indica, e também já nos deu a ver, é de uma ordem distinta.

Essa distinção é resultante do esforço de Danto, que podemos agora olhar com mais atenção, que acrescenta mais uma camada de refinamento à sua definição de arte: aquela que, como já vimos, especifica que obras de arte são *representações metafóricas*. Assim, a articulação entre os aspectos significantes do objeto e os significados doados pela/pelo artista à uma determinada obra, são também de um tipo especial, pois são *metáforas*. E a escolha desse objeto linguístico para expressar a constituição do artístico em sua teoria tem um motivo muito delimitado: o fato da metáfora ser um recurso retórico muito sofisticado, forte e insubstituível.

Isso é desenvolvido no último capítulo da *Transfiguração do lugar-comum* (2005), cujo título *Metáfora, Expressão e Estilo* apresenta tanto estes três conceitos, bem como a forma como eles se articulam e fazem de uma obra, *arte* — usando aqui a noção de *obra* como uma entidade artística artefactual. Sigamos a partir do conceito de metáfora, para na sequência indicarmos o imbricamento com os conceitos de *expressão* e *estilo*. Afirmar que uma obra de arte é *essencialmente* uma *metáfora*, em Danto, é afirmar que nela [na obra de arte] um determinado conteúdo é *expresso* de uma maneira mais *especial* do que em discurso comum. Em suas palavras:

[...] não é nada difícil encontrar aspectos retóricos na arte mais eminente, e talvez um dos principais serviços que arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial. (Danto, 2005, p. 246)

Para explicar a força da metáfora enquanto recurso retórico, Danto recorre à lógica aristotélica para explicar a estrutura metafórica a partir do conceito de *entimema*. Enquanto um *silogismo elíptico*, ou também dito *truncado*, na composição de um entimema uma premissa ou uma conclusão não é enunciada. Nesta falta, o interlocutor é incitado a participar ativamente para completar a premissa ou conclusão subentendida, mas mais do que demonstrar o que está subentendido “envolve uma complexa inter-relação entre quem o formula e quem o lê. Cabe a esse último preencher sozinho a lacuna que o primeiro deliberadamente te deixou” (Danto, 2005,

p. 249). Essa espécie de solicitação de participação do interlocutor e sua efetiva atuação mental na composição dessa estrutura, é o que torna a mensagem mais persuasiva, e por isso Danto destaca o fato de que Aristóteles considera o entimema como “a forma lógica mais apropriada a fins retóricos” (Danto, 2005, p.49).

Até aqui podemos estar convencidas/os de que a estrutura metafórica é mesmo muito específica e persuasiva e, portanto, que é um recurso linguístico adequado às obras de arte, à medida que também aceitamos a ideia de obras de arte, principalmente no sentido objetual de *obras*, são artefatos únicos e insubstituíveis. Na perspectiva dantiana, ao menos, é isso que está sendo afirmado — que obras de arte são o tipo de coisa que mesmo quando visualmente idêntica a um objeto comum, é distinta deste último por incorporar uma carga semântica arranjada pela/pelo artista e *interpretada* pelo público. Mas isso ainda não é suficiente, considerando que nem toda metáfora é uma obra de arte e também a necessidade de se atentar às condições para que essa *interpretação* aconteça.

Danto pensa as *metáforas artísticas* de obras artefatuais como *metáforas visuais* (Danto, 2006, p. 256). Isto é, do fato de toda obra de arte conter uma metáfora não se segue que toda metáfora é uma obra de arte. O autor defende a necessidade se fazer uma teoria específica das *metáforas imagéticas*, que apresentam, por sua vez, uma estrutura específica que as distinguem das metáforas discursivas, que resumidamente são: I. A possibilidade de haver clichês: se há metáforas pictóricas, também há clichês pictóricos; II. *é preciso distinguir expressões desviantes das expressões mal formuladas ou não gramaticais*, para afirmar que não é o critério de identificação visual que irá permitir a compreensão da metáfora; III. “[...] às metáforas têm uma estrutura **intensional**, sendo uma das características desse tipo de estrutura a resistência à substituição de expressões equivalentes” (Danto, 2005, p. 258).

Há ainda outros dois conceitos articulados ao conceito de metáfora utilizados na definição de arte aspirada por Danto em *A transfiguração do lugar-comum*, presentes no já mencionado capítulo *Metáfora, expressão e estilo*. Essa articulação destes dois últimos conceitos é feita para aprofundar a ideia de força retórica que as metáforas artísticas possuem, bem como o caráter de insubstituibilidade de sua estrutura. Eles amparam a tese de que o artístico de uma obra reside não só no conteúdo semântico veiculado na materialidade, mas também no modo como esse conteúdo é apresentado, ou nas palavras de Danto “[...] uma metáfora apresenta seu objeto e ao mesmo tempo a maneira como o apresenta” (Danto, 2005, p. 273). Nesta

esteira, o conceito de *expressão* adotado por ele é retirado do que desenvolveu Nelson Goodman (Danto, 2005, p. 274) a esse respeito, e não tem a ver com a ideia de *expressão de um sentimento*, ainda que predicados emocionais possam ser *expressivos* em uma obra de arte, mas sim está relacionado a este modo como a metáfora artística apresenta seu conteúdo. Ser *expressivo*, neste caso, significa *expressar fenômenos que são representações* (Danto, 2005, p. 276), ou ainda mais precisamente, é uma *exemplificação metafórica* — aquilo que é um espécime de uma classe de coisas usado “[...] para representar a totalidade da classe da qual foi tirado, com o qual compartilha todas as suas propriedades como membro da classe que representa” (Danto, 2005, p. 274). Assim, o que torna uma obra expressiva, é a capacidade de exprimir um predicado que é tanto específico quanto capaz de exemplificar a unidade de sentido da metáfora proposta por uma/um artista. Mas no fim dessa argumentação, toda explicação dada por Danto sobre o conceito de expressão recai na afirmação de que “[...] o conceito de expressão pode ser reduzido ao conceito de metáfora, desde que a maneira como algo é representado seja relacionada com o conteúdo representado” (Danto, 2005, p. 283).

Enquanto conceito de *expressão* está diretamente ligado ao modo como uma *metáfora* se apresenta, portanto em uma relação mais em direção do objeto de representação ao público que se depara com a obra, o conceito de *estilo*, por sua vez, é trazido por Danto a fim de explicar o como a obra de arte é feita, e assim, diz mais diretamente sobre a relação da/o artista com a sua criação (Danto, 2005, p. 284). Nesse sentido, ele parte da etimologia da palavra - do latim *stilus*, que designa precisamente um instrumento pontiagudo usado para escrever (Danto, 2005, p. 283) - a fim de indicar que esse *como* tanto diz sobre o processo causal da obra, quanto imprime a marca que a/o artista deixa em sua obra. O conceito de *estilo* também pode ser usado em um sentido mais amplo, como um caráter autográfico de uma/um artista dentro de uma tradição estilística, e que literalmente deixa na obra a *marca de sua natureza como também da mão que o guia*. Em uma passagem mais adiante, Danto chega a identificar o estilo à essência da/o artista, uma vez que ela expressa o sistema de representações que constitui a subjetividade dela/e (Danto, 2005, p. 292) — e aqui lembremos que ele é um filósofo essencialista.

O ponto que pode ser problematizado a partir desta associação do conceito de estilo à definição de arte que Danto vem construindo, é aquele que associa *estilo* com *dom*, de modo que a *verdadeira arte* é aquela que expressa esse *dom* através do

estilo da/do artista, que por sua vez, é algo que não se aprende, mas se tem. Neste sentido, rejeita a possibilidade de que um *estilo* se desenvolva através de alguma mediação, como um aprendizado, pois se aprendido, trata-se de uma maneira, por mais que perceptualmente pareça não haver nenhuma diferença (Danto, 2005, p. 287). É a partir desta diferenciação entre estilo e maneira, que Danto indica uma distinção entre falsificações e obras originais, afirmando que uma falsificação pode até apresentar o estilo de um artista, mas ela não o possui. Assim também como é possível que algum/a artista possa criar uma obra ao estilo de uma/um outra/o artista, mas que o ato em si é a *adoção* de uma maneira (Danto, 2005, p. 292).

A partir de tudo que foi desenvolvido aqui a respeito da tese capital de Danto, que pensa a *arte* e o *artístico* como *representação*, articulando, para isso, os conceitos de *metáfora*, *expressão* e *estilo* nesse empreendimento, ao menos três coisas me parecem importantes de serem destacadas. A primeira é notar como essa noção de *arte* e *artístico* ligados intimamente às teorias linguísticas, imprimem às artes de uma maneira mais ampla, tal como pretende Danto, uma estrita dependência das estruturas *gramáticas-discursivas*. Tendo em vista que a multiplicidade de formas artísticas que ele assiste atentamente, e muito de perto, surgirem em seu próprio contexto — ao menos parte delas — já é de se desconfiar que existe uma considerável limitação em pensar a *arte* e o *artístico* nestes termos. Ainda se considerarmos a forma artística preterida em suas análises, as *pinturas*, mesmo elas que estão associadas às *metáforas* visuais parecem ter a autonomia da sua sintaxe visual subestimada, e o próprio Danto parece reconhecer isso quando indaga sobre a capacidade da estrutura das metáforas pictóricas poderem distinguir uma imagem-padrão de uma imagem-desviante, tal como as metáforas linguísticas conseguem exprimir quando uma expressão é semanticamente/gramaticalmente desviante ou não. E conclui que “só porque descobrimos uma boa teoria da metáfora linguística não quer dizer que dispomos de uma boa teoria da metáfora” (Danto, 2005, p. 257, grifo do autor). Assim, é possível indicar uma limitação tanto na circunscrição de sua teoria no campo *semântico-hermenêutico* que mais adiante veremos não ser adequado para pensar artes não representacionais, quanto na eficácia teórica do próprio conceito de metáfora adotado por ele.

A segunda é pensar sobre como o conceito de estilo identificado com a ideia de dom, enfraquece a sua definição ao estabelecer como condição da verdadeira arte a presença da *genialidade* da/do artista. Isso porque seria a engenhosidade dela/dele

ao conseguir expressar algo sobre a realidade de um jeito muito particular que está diretamente ligada não só às perspectivas de mundo dela/dele, mas a própria forma como experiencia essa realidade e a reelabora à sua maneira, ou a seu *estilo* — isto, por sua vez, único e insubstituível, pois que está diretamente ligada à subjetivação que essa/esse artista faz do mundo, mas também à marca que esta/este imprime à sua criação.

O terceiro ponto, é notar o quanto a participação ativa do público para sua experiência artística, acontece de um jeito muito específico na teoria dantiana: quando já há significados presentes nas obras e assim, em uma dimensão estritamente mental. Nesses termos, isso requer, ao menos, a manutenção da sua premissa de que *toda obra de arte se constitui de significados incorporados*. Há aqui a necessidade de reiterar a noção de arte como objeto significante. Chamo a atenção para este aspecto para que, mais adiante, vejamos os impasses destas teses diante das especificidades da arte da dança e mesmo de artes que solicitam outro tipo de envolvimento do público. De qualquer forma, é interessante pensar que, em Danto, é pressuposta uma *colaboração* do público, cuja atividade cognitiva quando colocada *em relação* com a obra resulta em todo um engendramento de significados, capazes de modificar a obra toda (Danto, 2006, p.19). É um público, portanto, *atuante*, ainda que essa atuação se circunscreva dentro dos limites do papel de *espectador*, mas que na perspectiva dele (e que me chega com algum sarcasmo) já pode servir como um prêmio de consolação aos não artistas,²¹ uma vez:

[...] que reação a uma pintura complementa sua criação, de modo que o espectador oferece ao artista uma espécie de colaboração espontânea, tal como na relação entre leitor e escritor. Em termos da lógica da identificação artística, o simples reconhecimento de um elemento impõe todo um outro conjunto de identificações que se encaixam. *A coisa toda se modifica ao mesmo tempo.* (Danto, 2005, p.182, grifo do autor)

Mas na perspectiva dantiana, afinal, como é possível que esse público não apenas acesse o jogo semântico proposto pela/pelo artista como também colabore nesse jogo adequadamente? Pois, apesar de parecer que existe uma certa maleabilidade da estrutura significante das obras de arte nesse encontro com um

21 Há um tom nas declarações de Danto que endossam a sua perspectiva que compara o *mundo da arte* há uma espécie de reinado, onde do fato de poder admitir qualquer objeto do mundo banal que venha a ser transfigurado, não se segue de qualquer um será eleito para adentrá-lo. Nessa toada, resta aos não artistas se contentar com um prêmio de consolação por não possuírem a genialidade dos *reis*, tal como ele nomeia a casta dos homens artistas.

público que se põe colaborando — ainda que essa colaboração seja aqui esperada apenas dentro de esquemas mentais — é preciso lembrar que como o próprio autor reitera, a estrutura metafórica é insubstituível. Esta estrutura metafórica, que nada mais é que a proposição conceitual da/do artista à sua obra, ou ainda, o sentido doado em seu gesto *intencional*, se efetiva quando o público a *interpreta e identifica*, assim, uma obra de arte e todas as suas partes correlatas. Assim, se retomarmos o exemplo das emblemáticas obras de arte pop estadunidense, é justamente esta *interpretação* que permite ao público *identificar* uma obra de arte *transfigurada*, tal como as da arte pop.

O conceito que dá nome ao livro considerado um dos mais densos em termos de teoria, é apropriado por Danto do vocabulário religioso-cristão, aparece pela primeira vez em seu artigo *The ArtWorld* de 1964 e é mais desenvolvido nos seus textos seguintes. *Transfiguração* é um termo que originalmente “Significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significa adorar um homem comum como um deus, conforme ele melhor explica em *Após o fim da arte*” (Danto, 2006, p.142). No capítulo dedicado à arte pop em *Após o fim da arte*, Danto comenta que: “parte da imensa popularidade da **pop** reside no fato de que ela transfigurou coisas ou tipos de coisas que significavam muito para as pessoas, alçando-as à condição de temas da arte elevada” (Danto, 2006, p.143). Em *A transfiguração do lugar-comum* ele usa o termo para referir-se ao processo que confere o estatuto ontológico de arte a um dado objeto, em um gesto que empresta uma identidade artística, ao mesmo tempo em que se mantém a identidade do objeto-suporte. Como ele mesmo diz:

Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração do que de uma transformação. (Danto, 2005, p. 247)

Para pensar o que significa esse processo, convém retomarmos o problema das obras de arte indiscerníveis de objetos comuns para apontar a sua dupla identidade ontológica que a *transfiguração* confere: é arte e é também um objeto comum, a exemplo das camas de Rauschenberg e Oldenburg,²² ou mesmo das caixas *Brillo* de Warhol tão citadas por Danto. É interessante destacar que é a partir deste

22 Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg desenvolveram, uma obra de arte, cada um e à sua maneira, feita a partir de genuínas camas, e que são citadas por Danto em seu artigo *O mundo da arte* (2006, p.16).

feito e da noção de *significados incorporados* desenvolvida por ele, que se afirma a possibilidade de obras de arte se instanciarem, ou em vocabulário dantiano, serem *incorporadas* em qualquer tipo de objeto que é indiscernível de qualquer objeto comum à medida que I. foi concebido originalmente para ser outra coisa e ganha uma segunda identidade ontológica, a saber, de *arte* ao *incorporar* um *significado* e ser inserida *no mundo da arte*; ou II. que tem uma dupla identidade ontológica mesmo quando originalmente foi concebida para *ser arte* e possui a *forma* de um objeto comum, tal como as caixas Brillo de madeira compensada. Nesse sentido, a *transfiguração*, na perspectiva dantiana, opera um *acréscimo ontológico*, tal como apontou Braida (2022), ao alterar a identidade do objeto.

Outro aspecto destacado por Braida sobre o conceito de transfiguração, é que se trata de um processo cognitivo, e não *ontológico*. É curioso como o próprio Danto aponta isso, sem resolver as implicações que o conceito tem para sua própria ontologia da arte, como no trecho destacado acima, em que ele mesmo destaca que trata-se muito mais de *uma transfiguração do que de uma transformação*, embora não dê para compreender em que sentido Danto pensa o conceito de *transformação*, já que há pelo menos duas possibilidades conforme apontadas por Braida, uma vez que: “uma coisa é o desenvolvimento de uma entidade até a sua completude enquanto tipo, outra coisa é a transformação dela em outra coisa” (Braida, 2002, p. 235).

Como citei brevemente mais acima, Danto propõe uma *metodologia* para saber quando nos deparamos com um objeto *transfigurado* e quando estamos diante apenas de um objeto banal. Uma vez que ele localiza o *artístico* em um aspecto semântico, o caminho indicado só poderia ser por vias hermenêuticas. A solução dantiana consiste em incluir como condições necessárias em sua definição de arte e do artístico a *interpretação* e a *identificação artística*, para apreender a metáfora proposta pela/o artista, inclusive nas obras de arte *transfiguradas*. Mas é justamente aqui que Danto fala da interpretação como um processo de *transformação*, de modo que estabelece uma intrínseca relação ontológica entre a interpretação — e a consequente identificação de uma obra de arte — e a transfiguração ontológica de um dado objeto em arte, como quando afirma que:

Dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado. Na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos (Danto, 2005, p. 190-191)

A partir disso, o que se espera na perspectiva dantiana para ver uma obra de arte como tal e não cair em um campo de digressões aleatórias e fantasiosas que nada têm a ver com a *intenção*²³ da/do artista, é que se faça uma *interpretação* da obra fazendo uso do conhecimento de história e teoria da arte, de modo que se *identifique* a obra de arte como tal e todas as suas partes materiais constituintes. Assim, a colaboração que se espera do público diante da obra é saber interpretá-la para só assim ter uma espécie de *reação estética adequada*.²⁴ E saber interpretar é precisamente *descobrir* a interpretação que é constituinte da obra de arte enquanto tal. Desse modo, interpretações podem ser avaliadas como *verdadeiras ou falsas*.

O lugar de atuação em comum entre esses dois agentes (artista e público), onde se dá a transfiguração de um objeto comum em arte, é o que Danto chama de *mundo da arte*, conceito que dá título a seu célebre artigo já mencionado cunhado por ele em 1964, e que é elementar em sua teoria da arte. O alcance do conceito de mundo da arte foi tanto que se tornou uma expressão amplamente usada até hoje. É dentro do *mundo da arte*, também referido como *Reino da Arte* (Danto, 2005, p.191), que estão abrigados os seletos *artefatos* artísticos, inseridos ali justamente por terem sido *identificados* como tais a partir de uma *interpretação* feita sob os subsídios de teorias da arte também ali erigidas, pois: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar — uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da história da arte: um mundo da arte”(Danto, 2006, p.20) , tese esta que se repete quase que literalmente também em a *Transfiguração do lugar-comum* (Danto, 2005, p. 202) . Este *mundo*, dito da arte, diferentemente do mundo das coisas banais que é

23 Se por um lado saber qual era a intenção da/do artista parece uma tarefa irrealizável perante muitas obras de arte, em especial as mais antigas, por outro lado Danto parece não abrir mão dessa condição para que seja feita uma correta interpretação e, conseqüentemente, corretas identificações artísticas. Em *A transfiguração do lugar-comum* ele diz que “é difícil saber o que poderia determinar uma interpretação correta ou uma interpretação incorreta se não for por referência ao que poderia ter sido ou não a intenção do artista. (2005, p.196.)” Em *O que é arte* ele retoma a questão no capítulo *Restauração e significado*, onde ao analisar o segundo grande restauro feito no teto da capela Sistina, defendendo a importância de um conhecimento profundo de história da arte para se realizar uma intervenção na materialidade da obra, que justamente é o veículo para a incorporação dos significados intencionados por Michelangelo na alta renascença. Assim, um restauro que intervenha na obra apenas considerando aspectos técnicos coloca em risco uma correta interpretação crítica da obra, tal como destaca o texto de apresentação da obra elaborado pelas tradutoras entre as páginas 20 e 23.

24 O método dos indiscerníveis enquanto empreendimento de uma interpretação correta para se identificar verdadeiras obras de arte é defendida por Danto também para se ter uma reação estética adequada. O que ele afirma é que “não se pode recorrer a considerações estéticas para chegar a uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste com meras coisas reais” (2005, p. 151).

o nosso, é habitado não só pela atmosfera teórica da arte e suas instituições — museus, galerias, crítica de arte, artista, público etc. — mas, principalmente, pelas entidades eleitas como merecedoras de ali estarem: as *obras* de arte. É o que acontece com as *Brillo* de Warhol, conforme Danto explicita na passagem:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística) (Danto, 2008, p. 87, grifo do autor)

Assim, para que uma *obra de arte* seja vista e compreendida como tal é preciso ter em vista estes três fatores. Por um lado, há uma *intenção* causal da/do artista na *criação* da sua arte — então, para que algo seja *arte é necessário que haja uma intenção da/do artista empreendida em uma história causal correta* — de modo que lhe será necessário para isso ter internalizado uma história da arte (Danto, 2005, p.90-94); por outro, é necessário que o público tenha um conhecimento de teoria e história da arte para *interpretar e identificar* uma obra de arte, o que também pressupõe o conhecimento sobre o sistema de crenças da/do artista adotado na criação da obra. E finalmente, tanto a atuação da/do artista na doação de conteúdo semântico à obra quanto do público na *identificação e interpretação* do conteúdo metafórico desta obra acontece e é amparada no/pelo *mundo da arte*.

A identificação de que fala Danto é de um tipo muito específico, e que por isso, tem um caminho metodológico próprio. O que o autor comenta sobre isso no seu artigo de 1964, e desenvolve mais tarde em a *Transfiguração do lugar-comum*, é que para se realizar a *identificação artística* é necessário *dominar* e fazer uso de um ‘é’ da identificação artística. Esse é a ser aplicado às obras de arte não é I) o ‘é’ da identidade ou da predicação e nem II) um ‘é’ inventado para um fim filosófico. O é da identificação artística é usado por um agente para identificar alguma parte ou propriedade da obra de arte e ele é absolutamente necessário para que algo seja visto como obra de arte (Danto, 2006, p.18). É a partir também da identificação artística que será possível empreender uma interpretação que é constituinte da obra incluindo todas as contrapartes a que lhe pertence e as combinando com os conhecimentos histórico-artísticos necessários.

Para exemplificar esse processo, Danto recorre à uma análise da pintura quinhentista *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel (Danto, 2005, p.177-184). A partir da composição arquitetada imagetivamente pelo pintor belga, o filósofo

incorre em uma série de exemplos de como um desconhecimento da narrativa mítica de Ícaro, seriam impeditivos da compreensão da profundidade da metáfora visual ali empregada em termos maneiristas. Isso porque na imagem elaborada por Bruegel evoca, ou em termos dantianos, *refere-se* à passagem crucial em que Ícaro, ao voar muito próximo do sol contrariando as orientações de Dédalo, caiu no mar após o derretimento da cera que sustentava as penas de suas asas. A especificidade da pintura de Bruegel é que justamente a figura de Ícaro é apresentada apenas no canto inferior esquerdo do quadro onde seu corpo é parcialmente visto: as pernas para fora da água do mar e o restante do corpo submerso. O que Danto assinala sobre isto é que além de saber que a intenção de Bruegel era retratar este momento da narrativa observando o título que ele deu à pintura e *sabendo sobre o que ela se refere*, a interpretação da obra conseguirá alcançar níveis mais profundos quando se sabe ainda que a característica do uso espacial da tela de uma pintura maneirista, tal como esta, “é justamente de que a importância do assunto está em relação inversa à sua escala” (Danto, 2005, p.179). Assim, também a *maneira* como esse assunto é apresentado é determinante na significação que se faz da obra, portanto, deve ser levada em consideração no processo interpretativo. Em termos dantianos, a composição desta cena é [...] *um ensaio pictórico sobre o que poderia se chamar de óptica moral*, tal como ele aponta ser feito em outras obras de Bruegel (Danto, 2005, p.183). Nesse sentido, citando os outros elementos presentes ali na cena de Bruegel — como um homem trabalhando com um arado no primeiro plano que parece não estar atento ao Ícaro ali mergulhado no mar em um plano muito mais distante e quase ínfimo — Danto destaca que

Não é só que o homem do arado não está prestando atenção, mas é que Ícaro caiu e a vida continua, indiferente à sua tragédia. Pensem na significação profunda dessa indiferença, e conseqüentemente na relação entre as figuras que predominam na composição e as figuras dominantes do ponto de vista cognitivo à luz do admirável poema de Auden sobre esse quadro (Danto, 2005, p.180).

Outro aspecto destacado por ele, é o quanto o título de uma obra é também determinante e constituinte do seu significado e, portanto, também da sua *artisticidade*, de tal modo que a mudança de um título desencadeia toda uma outra constituição semântica da obra. A exemplo, ele faz um exercício de imaginar como títulos tais como *Lavrador perto do mar*; *Paisagem n.12*; *Labores na terra e no mar* ou ainda *Labutas e prazeres* modificariam profundamente o sentido da composição da

cena pintada por Bruegel. Em outra passagem, o autor afirma que intitular uma obra com a expressão *sem título* também é já identificá-la como arte (Danto, 2005, p.183).

O que é interessante refletir sobre isso, considerando os conteúdos de artes representacionais como essa paisagem de Bruegel, é que esses pressupostos de *interpretação e identificação artística*, que também são uma espécie de metodologia, fazem toda diferença na elaboração de um sentido para a obra. Cada título, uma nova obra. E que de fato, abrir-se-ia um campo de digressões muito desviantes do conteúdo ali representado e da *maneira* como foi representado. O que não fica claro é o quanto uma interpretação desse tipo desviante seria considerada como uma experiência artística válida ou não.

Se uma pessoa que viveu a vida toda perto do mar, sem muito ou nenhum conhecimento de história da arte europeia, e que vivesse em um tempo-espaco distinto da forma de vida a qual pertencia Bruegel, se deparasse com essa obra e a única coisa que lhe surgisse diante da obra fossem memórias da sua própria experiência de morar perto do mar, incluindo memórias olfativas e sonoras, para além da visual. Na perspectiva dantiana esta seria uma interpretação *falsa*, que não constitui o artístico desta pintura; mas em alguma medida, esse conteúdo gerou uma *experiência* nesta pessoa, cujo tipo poderíamos discutir, mas que a princípio podemos provisoriamente entender aqui como aquilo que a *toca e a modifica*,²⁵ ainda que *efemeramente*.

Ou ainda, para trazer um exemplo que me sucedeu, a seguinte situação: enquanto relia a passagem em que Danto analisa a pintura de Bruegel, resolvi abrir a imagem no meu computador através de uma rápida pesquisa na internet. Encontrei a imagem da obra, que já é de domínio público, em alta definição. Fiquei tentando elaborar uma interpretação desviante para citar aqui como exemplo, mas as informações que já tinha sobre a obra, incluindo a análise de Danto me impediram de fazer isso com algum sucesso. À minha frente, neste mesmo momento, estava uma *arte-educadora* que trabalha comigo em um museu de arte, e que tem formação em Artes Cênicas e pós-graduação em História da Arte. Ela é, portanto, uma pessoa que tem em seu repertório intelectual, muitos conhecimentos sobre teorias e história da arte. Mostrei-lhe a pintura de Bruegel, e como ela me informou não conhecer a obra,

25 No sentido desenvolvido por Larrosa em sua conferência *Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência* (2002).

perguntei-lhe, sem dar nenhuma informação prévia, se ela poderia me conceder uma breve leitura da imagem e compartilhar a interpretação que lhe surgisse. Depois de um tempo olhando atentamente a paisagem de Bruegel, e de me fazer uma descrição inicial dos elementos presentes na composição, compartilhou comigo o seguinte: I. que a obra certamente parecia antiga, e *clássica*, tanto pela intenção de um realismo quanto pela forma como os planos são empregados em perspectiva, indicando que certamente era de alguma/algum artista que já teve contato com as técnicas renascentistas, embora a pintura não lhe parecesse propriamente deste período; II. que a paisagem parecia evocar uma região cuja temperatura parecia mais baixa, a julgar pela predominância das cores frias e de um sol singelo se pondo e que, portanto, lhe remetia à alguma região da Europa; III. que parecia tratar-se de uma narrativa sobre a vida cotidiana daquela região, indicando os trabalhadores nos primeiros planos, mas também as pernas de uma pessoa mergulhando (o que me remeteu ao título *Labutas e prazeres* de Danto). Após essas interpretações mais iniciais, e ainda sem lhe conceder nenhuma das informações que eu já sabia sobre a pintura, perguntei-lhe o que na cena mais lhe chamava a atenção, ao que me respondeu ser a *caravela*.²⁶ Perguntei o porquê, e a resposta foi que isso lhe remetia à expansão marítima dos europeus e ao processo de colonização das américas, de modo que a composição como um todo, parecia alinhavada em torno dessa *forma de vida*: de uma Europa colonizadora. Quando lhe perguntei, então, qual era o elemento que menos lhe chamava a atenção, ela respondeu que o *último plano*, onde tudo parecia enevoado. Finalmente, quando lhe perguntei qual título ela daria à obra a partir daquelas interpretações, ela não soube elaborar, mas afirmou que seria algo correspondente à polissemia que a palavra *tropicais* tem para nós que vivemos em um país tropical e que sofreu colonização de povos europeus. Quando revelei o autor da obra, o período em que foi pintada e o título, ela surpresa, instantânea e rapidamente reformulou sua interpretação que finalmente encontrou o propósito de Bruegel a partir do que considerou Danto, e que se expressou sinteticamente em "Ah, as pernas são de Ícaro!".

26 É interessante notar que a embarcação retratada na *Paisagem com queda de Ícaro* de Bruegel mais se assemelha às caravelas conhecidas deste período das empreitadas colonizadoras e que lhes eram contemporâneas, do que às grandes embarcações do Grécia antiga, ao menos se termos em vista os *trirremes* gregos: embarcações destinadas à guerra, e que talvez Bruegel não tivesse acesso a imagens de referência em seu contexto. Mas ainda que não entendamos de embarcações gregas, as próprias vestimentas dos camponeses já nos dão indícios sobre as referências do pintor.

De fato, daí em diante, tudo mudou, e uma nova obra surgiu. Mas não poderia negar que a interpretação que ela me concedeu inicialmente foi resultante de uma afetação que os elementos da obra lhe causaram e que a lembraram de sua condição e experiência de ser habitante de um país que foi colonizado e até hoje reverbera os efeitos nefastos do processo de colonização europeu. Sobre esses contrapontos que estou propondo sobre a noção de *interpretação* e *identificação* artística estabelecida por Danto como condição da arte e do artístico, Oliveira e Pazetto nos lembram que:

Há diversas tendências teóricas na contramão dessa perspectiva, que compreendem a obra de arte não como uma reconstrução das intenções da/o artista, mas como algo aberto a quem percebe a obra, levando em consideração diferenças culturais, locais, individuais e assim por diante. O problema dessas perspectivas, de acordo com o filósofo, é que até para saber quais partes do objeto material fazem parte da obra é preciso recorrer às intenções da/o artista (OLIVEIRA; PAZETTO, 2020, p. 22)

Assim, os conceitos de *identificação artística* e *interpretação* são chaves no projeto dantiano de encontrar uma definição de arte, já que “há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal” (Danto, 2005, p.2003). Daí que a figura da/do crítica/o de arte é fundamental para Danto, já que seria a pessoa mais habilitada para realizar essas identificações artísticas. E apesar desta pesquisa não estar focada nas implicações da teoria dantiana na prática da crítica de arte, é interessante lembrar que o próprio Danto atuou ativamente como crítico de arte desde 1984 até o fim de sua vida.²⁷ Assim, defender a importância de um conhecimento de teoria e história da arte é também defender a importância da própria crítica de arte e, em especial, a importância da/do crítica/o especializada/o tal como o próprio Danto foi.

Fazendo um paralelo sobre uma outra dimensão possível de *encontro* e *relação* com obras de arte, ao menos àquelas que estão exibidas em uma dada mostra, gostaria de compartilhar uma segunda situação que já vivenciei algumas porções de vezes trabalhando em museus de arte e outros espaços culturais voltados à arte na área de *educação*. Acho importante trazer também este exemplo tanto porque ele diz

27 No evento de lançamento de *O que é arte* em 2020, Rachel Oliveira, uma das tradutoras, destaca que nos Estados Unidos Danto ficou muito mais conhecido como crítico de arte do que como filósofo. Não à toa, comenta que seus livros geralmente são encontrados nas livrarias estadunidenses nas seções de crítica de arte. Fala disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xlsQJ8h02f4>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

respeito a toda uma prática institucional em torno da ideia de *interpretação de obras de arte*, quanto por ser amplamente difundida, de modo que se constitui um setor próprio dentro das instituições para dedicar-se a este²⁸ e outros assuntos.²⁹ Quando um grupo de pessoas, dos mais diversos perfis, realiza uma visita dentro de uma exposição a partir de uma *ação* na área de *educação* dos museus e das demais instituições culturais, essa prática é conhecida como *mediação*. Em uma *visita mediada*, realizada por uma/um educadora/or ou mediadora/or,³⁰ é comum ser feita uma dinâmica, entre muitas outras, em que se solicita ao grupo, ou para cada pessoa do grupo, propor um título da obra da qual estão diante, após discussões levantadas durante a *leitura de imagem*. Geralmente nessas dinâmicas, a legenda da obra é escondida até esse momento, para não "influenciar" as respostas. Como uma das propostas deste tipo de ação, para além de apreender os aspectos contextuais e estéticos próprios da obra, é também brincar com a plasticidade dos sentidos possíveis dela — a partir, tanto das suas informações visuais, quanto das vivências socioculturais de cada pessoa — os títulos sugeridos muitas vezes passam longe do título proposto pela/o artista. Principalmente quando o conteúdo da obra não é figurativo; quando se trata de obras indiscerníveis de objetos comuns que tornam seu status de arte suspeito para muitos; ou ainda quando o grupo é de crianças.

Considerando que a/o educadora/or, enquanto alguém que realizou alguma pesquisa prévia sobre a obra em questão e que a articula com todas as referências de teoria e histórias das artes que traz de sua formação intelectual-profissional,³¹

28 A área de educação dos museus e outras instituições culturais voltadas à difusão de exposições de arte, para além do oferecimento de visitas mediadas, também realiza oficinas que envolvem práticas manuais; pesquisas em torno dos temas da exposição e educação não formal; e ainda oferece cursos de formação para professores de educação formal.

29 A área de educação presente em grande parte dos museus brasileiros mais estruturados é amparada por órgãos como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) em que estabelece a *educação* como uma das funções sociais dos museus. A última definição de museu foi proposta pela entidade em 2022 a partir de uma discussão que durou cerca de dois anos com a participação de milhares de profissionais de vários países, incluindo o Brasil, onde o termo *educação* se mantém. Disponível em: <<https://www.icom.org.br/?p=2756>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

30 *Leitura de imagem* ou *leitura da obra* diz respeito à uma expressão utilizada por profissionais da área de educação de museus e outras instituições culturais brasileiras para referir-se ao método de interpretação de obras de arte amplamente adotado na área. Os referenciais teóricos para implementação desse método são variáveis de uma instituição para outra, mas algumas/uns teóricos da arte e da arte-educação são recorrentemente utilizadas/os, como o filósofo e pedagogo estadunidense John Dewey (1859-1952); o historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968); o filósofo francês Jacques Rancière (1940); e a educadora brasileira Ana Mae Barbosa (1936).

31 Geralmente os profissionais dessa área possuem formação em áreas ligadas às Artes (Artes Visuais, História da Arte, Artes do Corpo, Artes Cênicas, Dança, etc) ou à Humanidades, Letras e Filosofia.

ela/ele tem a possibilidade de provocar a conversa para que o grupo vá elaborando sentidos que se aproximem das referências previamente reunidas sobre a obra. Mas há também uma preocupação em não anular aqueles sentidos que surgem singularmente para cada pessoa antes que "o verdadeiro" sentido da obra seja encontrado. Assim, também é comum o estímulo para que cada pessoa estabeleça suas próprias conexões com as obras, para depois cruzá-las com as informações teórico-históricas das obras, e assim a fim comporem sua experiência. *O que é possível dizer sobre esse exemplo a partir da proposta de Danto sobre a identificação artística?*

Se adotássemos a perspectiva dantiana, talvez disséssemos que a prática de mediação promove *interpretações falsas*, e ainda que afastam o público da *verdadeira essência* de uma determinada obra. Nesse sentido, ao postular I. a ideia de que as artes veiculam determinados conteúdos semânticos doados pela/o artista e cuja descoberta cabe ao público que deve fazer uso de conhecimentos da história da arte — que como veremos, é pensada assim mesmo no singular — para assim II. os revelar em uma espécie de contribuição espontânea, porém limitada à esquemas mentais, limita também a própria atuação e eficácia das obras de arte. Dito de forma mais sintética, a definição dantiana da arte é limitada e limitante. A obra de arte, em Danto, se reduz à um conteúdo semântico que deve atravessar um tempo linear sem perder sua preciosa e suposta *essência*.

Poderíamos ficar refletindo por um bocado de tempo sobre esse tipo de prática dentro dos museus e instituições culturais, e suas implicações nas relações do público com as obras, mas também com as próprias instituições. No entanto, isso nos daria, sem dúvidas, uma outra e instigante conversa que demandaria, ao menos, retomar o histórico destes espaços já consagrados aos *eleitos objetos do mundo da arte*, para usar uma expressão de Danto, bem como pressupostos ético-políticos sobre a função destas instituições nas sociedades. Mas por enquanto, fiquemos com esses exemplos desajustados aos pressupostos dantianos, e sigamos na investigação da concepção de história da arte do filósofo para localizar o seu descompasso com a história da dança e com a própria dança.

2.3 AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DE DANTO E UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE (DES)ENCONTRA A HISTÓRIA DA DANÇA

No tópico anterior desenvolvi os principais argumentos de Danto utilizados no seu empreendimento de definir arte. Partimos de sua tese capital que opõe *arte* e *realidade*, e vimos que após um longo e intrincado percurso em torno da identificação de arte às *representações metafóricas*, chega na elaboração sintética de *arte* como *significados incorporados*. Além disso, aponte alguns contrapontos aos pressupostos dantianos, dos quais retomarei mais adiante, para ir traçando as impossibilidades de sua teoria abarcar a multiplicidade das formas artísticas, ainda que esse fosse seu projeto. Se até aqui vimos que sua teoria da arte se desenvolve como parte do paradigma *semântico-hermenêutico*, nos cabe agora compreender como ele a articula à sua concepção de história da arte. Enquanto que a robustez de sua definição de arte é desenvolvida principalmente na obra *The transfiguration of the commonplace* (1981), o desenvolvimento de sua concepção de história da arte se dá fortemente em *After the end of art: contemporary art and the pale of history* (1997).³² Mas, afinal, como Danto organiza as suas narrativas históricas? O que elas têm a ver com essa busca incessante por uma definição essencialista da arte? E finalmente, quais as implicações que sua concepção histórica da arte coloca para o reconhecimento da dança como uma arte plena?

Como o próprio título já anuncia, a obra publicada em 1997 gira em torno da tese do *fim da arte*, do qual já tinha sido anunciada em 1986,³³ recuperada do prognóstico feito por Hegel, e desenvolvida a partir do problema dos objetos indiscerníveis que a arte pop estadunidense criou, em especial a de Andy Warhol, que também *transfigurou* uma série de símbolos e ícones da cultura de massa a qual pertencia em arte séria, *elevada* e pertencente ao mundo da arte. O problema estopim, então, é a imprevisibilidade da arte que a partir da década de 1960, no recorte de Danto, manifesta vigorosamente a *multiplicidade* das formas artísticas e do próprio fazer artístico. Diante da perspectiva de que parte da crítica e teoria das artes daquele momento não possuíam arcabouço teórico para apreender o *artístico* das formas artísticas então emergentes, o filósofo estadunidense se vê diante da tarefa de encontrar uma definição de arte capaz de abarcar tanto as artes já existentes como todas as outras que viessem a surgir a partir desse momento narrado por ele como

32 Em português, a publicação foi traduzida em 2006 e publicada pela Odyseus como: *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*.

33 Em 1986 Danto publica o ensaio *O fim da arte*, em uma coletânea de outros ensaios com suas principais teses reunidas sob o título *The philosophical disenfranchisement of art*, que foi traduzido em 2015 por *O descredenciamento filosófico da arte*.

disruptivo. Para isso, Danto recupera e seleciona uma história da arte muito específica para sustentar a sua tese do *fim da arte*.

Narrativas mestras ou *narrativas históricas* são os termos usados frequentemente pelo filósofo para referir-se ao modo como ele organiza a sua concepção de história da arte e para tecer a sua própria narrativa histórica da arte. A partir do historicismo hegeliano, Danto adota a perspectiva de que a história da arte se desenvolve em um movimento *teleológico, linear e progressivo*, cujas sucessões de cada grande narrativa revelam o aprimoramento das artes para alcançar a sua *verdadeira essência*, neste caso, *ser filosófica*. Nesse sentido, as narrativas são pensadas como *estágios* do desenvolvimento teleológico, e é nesta concepção estrita da história que a sua tese do *fim da arte* é possível e se desenrola. A arte que expressa o cumprimento do movimento teleológico e assim, alcança o tólos de ser filosófica, é justamente a arte pop estadunidense (Danto, 2006, p.114). Assim, se como vimos anteriormente, o que torna obras como as *Brillo Boxes* de Warhol arte são os conteúdos semânticos que ela incorpora ao serem transfiguradas.

Antes do fenômeno dos indiscerníveis da arte pop — que são marcadamente para Danto, o ápice do progresso da história do qual ele fala — as narrativas teleológicas antecedentes são nomeadas por ele nesta obra como a *narrativa* ou *episódio* de *Vasari*, em referência ao renascentista historiador da arte italiano Giorgio Vasari (Danto, 2006, p. 53) ou também *Era da Imitação*, já que esse grande período se desenvolve rumo ao ideal da mimesis entre a renascença e meados do século XIX, sendo esta a primeira grande narrativa; e a segunda, subsequente, é nomeada como *narrativa* ou *episódio* de *Greenberg* (Danto, 2006, p.138), nome crítico de arte estadunidense Clement Greenberg que é eleito como uma espécie de porta-voz desta narrativa, ou ainda *Era do modernismo*. Nesta segunda e mais breve narrativa, a arte e as/os artistas teriam sido guiadas/os pelo ideal de uma *verdadeira e pura arte*, que rompesse e se afastasse do paradigma de *imitação da realidade*, e se voltasse para as propriedades materiais-expressivas das obras. Nesta empreitada, estariam os movimentos de vanguarda europeus que se iniciam no final do XIX até as do final dos anos de 1950, nos Estados Unidos, cada um reivindicando para si ter alcançado a materialização da *verdadeira arte* — segundo a narrativa dantiana.

Ainda sobre a narrativa do modernismo é importante dizer que o ponto de virada, segundo Danto, da narrativa da mimesis para esta, é a invenção da fotografia em 1826. O dispositivo que era capaz de capturar um instante de uma realidade

externa de modo muito mais preciso do que os pincéis das melhores pintoras/es realistas, abriu uma fissura na convicção de que a verdadeira arte era a que melhor representava mimeticamente a realidade — isso ao menos considerando o *paradigma da pintura*, que é o escolhido por Danto para falar dessas duas primeiras narrativas. É neste momento que ele afirma surgir a pergunta filosófica sobre o ser da arte, cujo enunciado *O que é arte?* será levado a cabo pelas vanguardas modernistas que tentarão respondê-la a partir de suas criações. Assim, no marco dantiano, as obras que deram início a essa ruptura com a tradição pictórica desenvolvida a partir dos critérios vasarianos, teriam sido as de Van Gogh e Gauguin no final da década de 1880 (Danto, 2006, p. 70). A partir deles, a história do progresso da arte seria guiada por outros critérios *estético-sensoriais*, até o momento que também estes novos critérios não seriam mais suficientes para explicar o artístico das formas artísticas que deles se desviavam.

O que vale retomar e sublinhar do que disse em outro momento sobre os critérios *estético-sensoriais* das narrativas históricas escolhidas por Danto em sua narrativa, é que cada uma delas é constituída de diversas *propriedades estilísticas* criadas e empreendidas nas artes de cada um dos diferentes movimentos artísticos que elas sustentam. Desse modo, se a primeira grande narrativa se guia pelo ideal da mimesis, cada um dos *movimentos artísticos* compreendidos nela, tais como o *Renascimento*, o *Barroco* e o *Romantismo*, desenvolveram recursos visuais, cada um a seu estilo, para elaborar suas representações imitativas da realidade no esforço de torná-la o mais verossímil possível. Já na narrativa do modernismo, o que se vê é o esforço em demonstrar que as criações artísticas foram concebidas para não serem outra coisa do que *puramente arte*. Isto é, há um interesse que atravessa cada um dos movimentos de vanguarda em se distanciar das técnicas ilusionistas, dando lugar à valorização da *materialidade*, a busca da *pureza* dos meios, e da forma que melhor *expressava a verdadeira essência da arte*. Vale sublinhar que aspectos da primeira grande narrativa como a busca pelo domínio das linhas da perspectiva, da naturalidade, do *chiaroscuro*, das proporções e simetrias, a quase invisibilidade das pinceladas, a ponto dos olhos caírem na ilusão de que estão diante da própria realidade, entre muitos outros — ou, por outro lado, na segunda narrativa, a busca por aparentar a pincelada, tematizar os pigmentos, as formas, a gestualidade do artista, em um esforço de separar a arte da realidade, de fazer uma *arte pela arte*, uma *arte pura*, tudo isso também é parte da agenda estético-sensorial. Se até o final da década

de 1950 as narrativas de estilo então vigentes normatizam a produção artística, que na perspectiva dantiana, o faziam via manifestos — não à toa ele se refere a este momento também como *Era dos manifestos* — a partir da arte novaiorquina da década seguinte, elas chegam ao *fim*. E como ponto de virada, o que se segue a partir, ou ao menos com a teoria que Danto desenvolve, é uma agenda artística pautada no paradigma *semântico-hermenêutico*.

Assim, a tese do *fim da arte* dantiana, longe de anunciar e decretar o fim de uma produção artística, refere-se tão somente ao *fim de um modo de se narrar e se conceber o artístico das artes*: por meio de propriedades estilísticas-visuais. Se utilizada como estratégia retórica para ampliar a visibilidade de sua tese, certamente enunciar o fim da arte nestes termos foi uma escolha assertiva do filósofo. Em suma, Danto organiza e localiza a sua própria narrativa da arte em relação a essas duas grandes narrativas e como um desdobramento teleológico delas. A partir disso, e como se pode inferir a partir do modelo linear adotado por ele, as narrativas de Vasari e de Greenberg são situadas como os *estágios* anteriores e também inferiores da narrativa teleológica da arte, cujo fim, anunciado já por Hegel, e reformulado por ele, é também o início da era *pós-histórica*, também referido como *estágio pós-narrativo*.

O que Danto chama de arte *pós-histórica*³⁴ é o que mais correntemente passou a ser chamado de arte contemporânea. O filósofo estadunidense justifica o uso do termo por considerar a expressão *arte contemporânea* muito insuficiente e imprecisa para se referir ao que de fato ele via estar acontecendo: o contemporâneo não como um *estilo de arte*, tal como foi concebido a *arte barroca*, a *arte impressionista* e a *expressionismo abstrato*; e sim um *modo de se fazer arte* com os diferentes estilos desenvolvidos ao longo das narrativas históricas da arte. A perspectiva de Danto sobre isso é, então, que a sua tese do fim da arte abriu à/ao artista pós-histórico a possibilidade de olhar para as *matrizes estilísticas* disponíveis e se apropriar de quaisquer propriedades estéticas desenvolvidas nelas ao longo da história da arte.³⁵ Isso é desenvolvido com mais nuances no capítulo um, intitulado *Introdução*:

34 Sobre o uso da expressão, Costa também aponta como é controverso Danto adotar o termo *pós-histórico*, uma vez que para se referir às demais narrativas usa expressões já convencionadas como arte: arte clássica e arte moderna.

35 Anderson Boguea aponta para o que ele identifica uma certa convicção de Danto de que com sua tese do fim da arte ele está salvando os artistas dos imperativos estilísticos e, assim, os concedendo a *era da liberdade*. Ver evento de lançamento do livro *O que é arte*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xIsQJ8h02f4>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

moderno, pós-moderno e contemporâneo (Danto, 2006, p. 3-21). Mas para além da imensidão de propriedades estéticas disponibilizadas pelas matrizes de estilo, estava rompido o limite da história e inaugurada *a mais ampla era da liberdade* (Danto, 2006, p.127): *Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte* (Danto, 2006, p.126). Assim, anuncia-se também o fim da primazia da *pintura* como veículo do progresso histórico (Danto, 2006, p.164).

Diante da profusão de *formas e modos* de se fazer arte, mas fiel e convicto a perspectiva de que era possível estabelecer uma *essência* comum à toda essa multiplicidade das artes que se mostrava emergente e imprevisível dentro do mundo da arte, mas também àquela já produzida ao longo da história, a solução encontrada por Danto foi tentar conciliar dois paradigmas ontológicos muito distintos: o *essencialismo* e o *pluralismo*. Em suas palavras:

Dado que a extensão do termo "obra de arte" é histórica, de modo que obras de diferentes estágios não se pareçam umas com as outras, ou pelo menos não têm de se assemelhar umas com as outras, está claro que definição de arte tem de ser consistente com todas elas, já que todas devem exemplificar a essência idêntica. E o mesmo pode-se dizer da extensão da obra de arte transversalmente às várias culturas que mantiveram a prática de fazer arte: o conceito de arte tem de ser consistente com tudo o que é arte (Danto, 2006, p. 218).

Sobre essa abordagem *essencialista-pluralista*, há outras duas passagens em que Danto a enuncia com ênfase em seu comprometimento em tentar estabelecer uma definição de arte com condições *necessárias e suficientes*. Na primeira, ele se refere ao seu essencialismo, declarando que:

Como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma — de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente do tempo e lugar. Não vejo como alguém possa fazer filosofia da arte — ou filosofia — sem nessa medida ser um essencialista (Danto, 2006, p.106).

E na sequência, enquanto historiador, concebe que:

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

A partir disso, dentro desta conciliação estaria admitido que é possível fazer generalizações sobre obras de arte, desde que não sejam com base em critérios perceptuais. Dito de outra forma, para Danto existe sim uma *essência* que constitui todas as artes e obras de artes: *ser significativa*. Ao ser apreendida verdadeiramente,

permite diferenciar obras de arte de meras coisas do mundo. Nesse sentido, é a *interpretação artística* que será a ferramenta para essa apreensão, ou em termos hegelianos recuperados por ele, a *contemplação intelectual* (Danto, 2006, p.164).

Tendo em vista o que desenvolvi até aqui sobre a concepção histórica de Danto, é possível destacar que I. a história da arte é elaborada em narrativas teleológicas, onde os vários movimentos artísticos são organizados em uma temporalidade *linear-progressiva*, ao passo que ao se sucederem uns aos outros, *evoluem* e se aproximam mais da efetivação do *télos* filosófico; II. que as artes produzidas dentro dos imperativos históricos de estilo dessas narrativas eram identificadas como tal a partir da concepção de *arte* e do *artístico* estabelecidos por critérios visuais — sejam eles uma representação imitativa da realidade, sejam em busca de uma materialidade que respondesse mais verdadeiramente à pergunta *o que é arte?*; III. é a partir dessa concepção progressista de história que Danto pode defender sua tese *do fim da arte*; IV. a solução dantiana para encontrar uma definição de arte que abarque todas as formas artísticas foi a tentativa de conciliar o seu *essencialismo* ao seu *historicismo*, de modo que se estabeleça o que ele chama de *essencialismo pluralista*.

Agora, finalmente poderei passar para o momento que mais me interessa pensar e friccionar a respeito da teoria dantiana, que diz respeito tanto à relação entre a concepção de história da arte do filósofo estadunidense e sua definição de *arte* e do *artístico* desenvolvido em torno disso, quanto e principalmente as implicações para uma ontologia da dança. Antes, contudo, podemos reconhecer a grande contribuição de Danto dentro da filosofia da arte ao ter aprofundado as discussões em torno do esforço de encontrar uma definição filosófica da arte, tendo se dedicado a essa incomensurável tarefa ao longo de todo o período que foi atuante como filósofo e crítico de arte, que praticamente foi até o final de sua vida em 2013. Foi em decorrência do seu trabalho que houve uma ampliação e admissão de novas entidades artísticas no mundo da arte, tais como as *Brillo Boxes* de Warhol. Não obstante, há uma série de pontos a serem problematizados na teoria dantiana, dos quais muitos já foram amplamente apontados e discutidos por diversas/os pesquisadoras/es. Mas meu interesse visa especificamente elucidar aspectos de incongruência da teoria dantiana para conceber o *artístico* da *arte da dança*.

Como ponto de partida, já é possível sublinhar que ao empreender suas análises, Danto o faz a partir de um recorte muito delimitado e específico, que

apresenta ao menos três nuances: I. os paradigmas artísticos escolhidos quase sempre são pinturas e esculturas; II. quase sempre de artistas homens e brancos;³⁶ e III. majoritariamente estadunidenses e europeus. Podemos também encontrar alguns argumentos que se colocam a justificar o motivo dessas escolhas, como o fato de que ele, como muitos outros atuantes em momento histórico antes do advento da internet, falou daquilo que estava a seu alcance;³⁷ ou ainda que a escolha de obras artistas icônicos em suas análises foi um exercício que serviu para eliminar da definição de arte aspectos que por muito tempo foram percebidos como necessários. Ainda assim, nada disso anula o fato de que a ambição e convicção de Danto era encontrar uma definição universal e absoluta de *arte* e do *artístico* a partir de recortes tão situados.

Diante disso, me ocorre ao menos mais duas indagações que dizem respeito sobre a concepção de história da arte tomada por Danto e sobre o modo como a *dança* e o *artístico da dança* podem ser pensados, ou não, em sua teoria. A primeira, é tentar entender quais são as considerações que o autor faz sobre produções artísticas de outras culturas que não fazem parte do eixo Estados Unidos-Europa; e a segunda, é saber como essa predileção por analisar pinturas e esculturas, mesmo as pertencentes ao campo da arte conceitual, pode ajudar ou não a compreender outras ocorrências artísticas que escapam à produção de artefatos, como é próprio da arte da dança.

Se retomarmos o seu recorte histórico-geográfico, veremos que toda produção artística que se situa fora desse perímetro é classificada por ele como fora ou *além dos limites da história*. Isso quer dizer que quando ele, em *Após o fim da arte*, cede um pouco o seu olhar para arte de outras matrizes culturais que não a europeia, o faz, ao menos, de duas maneiras: classificando como artes em *estágios inferiores de desenvolvimento humano*, convencionalmente referidas como artes *primitivas*, que desconhecem técnicas e estilos europeus; ou como artes que ganharam a “chance” de entrar nas narrativas hegemônicas da arte ao serem apropriadas por artistas europeus e estadunidenses nos movimentos de vanguardas modernistas e nas curadorias dos museus dedicados à arte moderna.

36 Esse ponto específico, foi muito bem explicitado por Oliveira e Pazetto no texto de apresentação parte da publicação *O que é arte* (2020), na página 17.

37 Conforme comenta Bogéa no evento de lançamento do livro *O que é arte*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xIsQJ8h02f4>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

Em uma de suas passagens, ao comentar sobre a mudança de olhar e de interesse dos estudiosos europeus do final do século XIX para as *culturas primitivas contemporâneas*, que as veem como: “sobreviventes rudimentares da raça humana dos primeiros períodos culturais” (Riegl, 1893 apud Danto, 2006, p.119), associa este momento de virada teórica no campo ciência ocidental, como parte da mudança da narrativa vasariana para a greenbergiana. Nessa toada, Danto parece adotar essa perspectiva à medida que afirma que com ela nos pode ser possível o acesso a um estágio humano supostamente menos avançado. Em suas palavras, essa pressuposição:

[...] deve nos dar uma visão de um estágio da mimese muito mais primitivo do que qualquer um que pudéssemos conhecer na arte europeia, e isso confere à arte africana um considerável interesse científico. Daí, a condição de espécime e de curiosidade que foi atribuída a objetos coletados de povos ditos primitivos por aqueles que os estudaram e os classificaram. As culturas primitivas eram, aparentemente, como que fósseis vivos de um filo cujos últimos e mais evoluídos exemplares éramos nós próprios. Ou como múmias naturais, preservadas pelas mudanças, dando-nos acesso a estágios anteriores de nós mesmos (Danto, 2006, p.119-120).

Nessa mesma direção, ao falar sobre as diferenças de produções artísticas de artistas africanas/os e artistas europeias/us tidas/os como contemporâneas/os, ao menos na perspectiva de um calendário cristão, Danto indica que tais diferenças se dão em decorrência de limitações técnicas e estilísticas das/os primeiras/os em relação às/aos segundas/os, justificadas por uma incompatibilidade histórica. O filósofo, assim, nem sequer parece desconfiar que esses critérios não levam em consideração diferentes sentidos e relações distintas que cada cultura poderia ter com sua produção artística. Assim, ele entende que se um/a artista africano/a não produziu arte de cavalete por volta de 1890 tal como um/a europeu/ia o fez, é porque à/ao africana/o era desconhecida a técnica e o estilo. Do mesmo modo, um artista europeu não produzir arte africana, referida por Danto como uma produção de *máscaras e fetiches* (*masks and fetishes*), se dá pelos mesmos motivos (Danto, 2006, p.49).

Ainda na mesma perspectiva, o autor conta com entusiasmo o modo como o modernismo abre fronteiras para que artefatos africanos saiam de museus de história natural para museus de arte e galerias. Se antes, após serem saqueados de suas culturas originárias por colonizadores, eram salvaguardados e expostos para serem estudados e olhados com curiosidade e exotismo, agora, com a chancela do modernismo, se tornavam dignos de crescente admiração (Danto, 2006, p.119-120). Ao menos é isso que se pode inferir da narrativa dantiana, que em muitas

passagens se posiciona e desenvolve argumentos de assuntos controversos, a partir de declarações feitas por outros autores, mesmo os já problematizados em seu momento histórico — o próprio Danto cita as contraposições feitas pela abordagem multiculturalista e as críticas feitas ao colonialismo cultural, mas as rejeita, referindo-se à elas como um deplorável tipo de relativismo (Danto, 2006, p.105). Para uma leitura inicial, talvez até passe despercebido, qual, afinal, é a posição do autor sobre um dado assunto.

Mas o ponto que me chama atenção nessa elaboração dantiana sobre como obras de arte estão condicionadas aos limites históricos em que são concebidas, é justamente a implicação da concepção de história que ele adota. Se o ponto de partida é uma história linear que progride em estágios rumo a um auto aperfeiçoamento, Danto localiza a sua própria narrativa histórica como ápice do progresso cultural humano e a usa como régua para todas as outras culturas e narrativas. Assim, mais do que indicar que culturas não europeias desconheciam técnicas e estilos artísticos europeus, e vice-versa, por limitações históricas, há uma convicção de que produções artísticas de culturas não europeias são retratos de estágios inferiores não só do que concerne às artes, mas do desenvolvimento cultural humano. E embora problematizações acerca desses modos de conceber outras culturas fora do eixo do norte global talvez não tivessem tanta visibilidade e força naquele momento tal como têm hoje, ao menos no contexto brasileiro, é importante apontar alguns dos entraves para a pretensão do autor já declarada naquele momento, isto é, de elaborar uma teoria da arte *universal*.

E para além do que já foi dito, gostaria de explicitar ao menos três destes entraves: I. a perspectiva *monista* da história recuperada por Danto a partir do historicismo hegeliano não se mostra adequada para pensar a multiplicidade de modos de se fazer arte para além do recorte estabelecido por ele e, portanto, não pode ser *universalizante*; II. a tese *do fim da arte*, enquanto tese do fim de um *modo* de se narrar a história da arte e conceber o artístico tampouco pode referir-se a outras narrativas da arte não pertencentes a esta que Danto se insere; e finalmente III. que a adoção de formas artísticas instanciadas como *obras* de arte — isto é, *artefatos* — enquanto paradigmáticas em sua teoria, inviabiliza a apreensão do artístico da arte da dança, que como veremos, não cabe nesse modelo. Este último ponto, nos concede ainda o ensejo de questionar as escolhas dos paradigmas feitas por ele, ou ao menos, as suas completas omissões em relação à própria história da dança que o cercava.

O primeiro entrave, nos escancara o quanto convicção de que existe uma única história, que por sua vez, é dividida em estágios evolutivos, não concede espaço para se pensar que outras culturas lidam de distintas formas com suas produções artísticas e com a divisão social do trabalho implicada nisso. O filósofo reconhece, em alguma medida, um *pluralismo nas artes*, mas o seu essencialismo filosófico enquadra toda a multiplicidade de formas artísticas que existem e podem existir dentro de uma *única* concepção de história e ainda sob uma essência. O que Braida (2022, p. 230) indica, é a necessidade de se pensar a arte e o artístico a partir de perspectiva pluralista muito mais ampla e radical, que compreenda um *pluralismo histórico, antropológico e artístico*, no sentido de recusar a pertença a uma única história.

Sobre o segundo entrave, podemos olhar para a célebre tese do fim da arte dantiana, que indica *o fim de narrativas da arte e do artístico atreladas às matrizes de estilos*, e questionar se o que chega ao fim é mesmo isso ou se, em uma outra perspectiva, assistimos ao esgotamento das histórias das artes que se fizeram hegemônicas no mundo ocidentalizado. Ou ainda, se mais precisamente esse esgotamento não se restringe unicamente a história da pintura como veículo exclusivo do que foi entendido por *verdadeira arte e arte elevada*. Ao menos se olharmos para o próprio contexto brasileiro, podemos sem muito esforço acompanhar um revisionismo sendo feito em narrativas da arte brasileira que se fizeram hegemônicas em moldes eurocêtricos. Se olharmos para as recentes mostras em museus, galerias e bienais, veremos a ascensão da *Arte Indígena Contemporânea (AIC)* e das produções artísticas de artistas pertencentes a grupos sociais minorizados por um recorte de raça e gênero, colocando em xeque diversos aspectos colonizadores das artes difundidos ao longo dos séculos no Brasil.

E finalmente, para desenvolver o que tange o terceiro entrave que reverbera diretamente na arte da dança, tomarei como referência o contexto histórico que estava ao alcance de Danto, deslocando esse ponto da reflexão propriamente aos Estados Unidos na década de 1960. Proponho que esse deslocamento seja ainda mais local, para que possamos olhar para o circuito artístico da agitada Nova Iorque em que Andy Warhol expõe suas *Brillo Boxes* na *Stable Gallery*, em 1964, ganhando a atenção e o fascínio do então filósofo e também pintor, Arthur Danto. Aqui não pretendo negar o

abalo sísmico que a pop estadunidense³⁸ de fato estava causando na tradição das artes visuais naquele momento, mas antes destacar aquilo que estava emergindo com força e expressividade no mesmo período e para além das galerias novaiorquinas na própria história da dança que ali se fazia, e que, no entanto, passou desconhecida da narrativa dantiana.

Pois eis que justamente em 1964, a apenas seis quilômetros de distância da exposição das esculturas de *Brillo Box* de Andy Warhol na *Stable Gallery*, localizada na East 74th Street, emergia uma experiência na cena da dança que entraria para sua história e se tornaria referência de arte de vanguarda. Foi na *Judson Memorial Church* que Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, David Gordon entre tantos outros célebres artistas da dança, criaram inúmeros trabalhos de dança a partir de pesquisas que buscavam romper com as estéticas da dança moderna, adotando a perspectiva de *que qualquer gesto pode se tornar dança* e de *que qualquer pessoa pode dançar* — em estreito diálogo com a ideia de arte pós-histórica anunciada e exaltada por Danto. O coletivo de artistas formado a partir daí, o *Judson Dance Theater*, também realizava os seus experimentos em colaboração com outras artes, tal como a música experimental de John Cage e os artistas conceituais muito analisados na obra do autor, como Robert Rauschenberg, Robert Morris e o próprio Andy Warhol.

O que foi desenvolvido entre 1962 e 1964 no *Judson*, período este que as experimentações aconteceram, foi forte o suficiente para difundir suas influências mundo afora. As atividades começaram inicialmente no estúdio de Yvonne Rainer e, posteriormente, no *Judson Memorial Church*. Na direção das aspirações que o coletivo trazia de incluir cada vez mais às práticas cotidianas nas ações, Rainer desenvolve *Trio A*,³⁹ uma performance que poderia ser ensinada a qualquer pessoa que quisesse aprender, incluindo não dançarinos. Além disso, Rainer ficou muito

38 Para Danto (2006, p. 134): “o movimento de arte mais crucial do século”. Na Enciclopédia Itaú Cultural o movimento é definido da seguinte maneira: Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema”. ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Acesso em: 15 de agosto de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

39 Disponível em: <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/trio>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

conhecida pelo seu *No manifesto*,⁴⁰ que muito expressava as proposições do grupo ao rejeitar a imposição de uma dança pautada pela técnica, pelo virtuosismo, pela expressividade e qualquer tipo de abordagem narrativa. Há quem tenha comparado a experiência do *Judson* com o que foi a *Factory* de Warhol, no sentido de um local que fomentou muito a criatividade das artes de vanguarda.⁴¹ Michelle Moura, em seu artigo *Performance art e a dança pós-moderna americana do Judson Dance Theater* (2004) sintetiza as aspirações do coletivo estadunidense em três aspectos:

1. A utilização de gestos do cotidiano como motivo coreográfico.; 2. Apresentações em espaços que podem ser qualquer lugar da cidade: igrejas, parques ou galerias, raramente um palco italiano; 3. A participação de bailarinos e não bailarinos nas coreografias (Moura, 2004, p. 3).

É interessante destacar que o mesmo problema das obras de arte *indiscerníveis* aparece também na dança fomentada pelo *Judson Dance Theater* na perspectiva dos gestos banais e cotidianos adotados em muitos programas coreográficos. Se na história da dança isso marcou uma transformação profunda nos modos de se fazer dança, aos olhos de Danto nem isso despertou sua atenção. É inegável a importância que a experiência da Judson alcançou já naquele período em Nova Iorque, e mesmo nas histórias da dança ao redor do mundo, além do que se seguiu ecoando. Ao longo de seus três anos de atuação, foram desenvolvidas *aproximadamente 200 danças em 20 concertos públicos, 16 programas de grupo e quatro noites de solos* (Moura, 2004, p.4). As/os artistas da dança ali presentes estavam em profícuo diálogo com artistas de outras linguagens. Trisha Brown, por exemplo, uma das fundadoras do movimento, desenvolveu posteriormente uma série de performances que levaram a dança para o espaço urbano, como *em Man walking down the side of building* (1970) e mesmo para as paredes de um museu de arte, como *Walking on the wall* (1971).⁴² Assim, o que o *Judson Dance Theater* fomentou e o que se seguiu a partir disso foi absolutamente disruptivo com a dança moderna e inovador em relação a tudo que já havia sido feito na dança estadunidense. Como poderia, então, uma experiência dessa amplitude e sucedida em ruas tão vizinhas dos locais frequentados por Danto, ter passado sem ganhar nenhuma menção sua? Essa

40 Disponível em: <https://www.ktufsd.org/cms/lib/NY19000262/Centricity/Domain/116/No%20Manifesto.pdf>. Acesso em 29 ago. 2024.

41 Ver CARTWRIGHT, D. R. *Church or Factory: Radical Inclusivity and Vanguard Practice in 1960s New York*. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02604027.2017.1311131>. Acesso em: 14/02/2024.

42 Disponível em: <https://www.ubu.com/dance/brown.html>. Acesso em 16 fev. 2024.

pergunta me coloca frente a uma dificuldade encontrada até mesmo em saber qual verbo empreender para este fato: teria ele não se atentado, excluído, omitido ou só ignorado a força e expressividade do *Judson*? Noël Carroll, um dos principais filósofos da arte estadunidense, contemporâneo de Danto e ainda atuante na filosofia contemporânea, aponta sua observação sobre a não menção da Judson Dance Theater nas análises de Danto, também sugerindo que o clímax gerado na história da dança a partir desta experiência teria sido estritamente próximo do que as obras de Warhol significaram para a história da pintura, em seu ensaio *The philosophy of Art History, Dance, and the 1960s* (CARROL, 2021).

Mas apesar de não poder precisar essa resposta, posso ao menos recobrar que há pouquíssimas menções à dança nos textos de Danto, ao menos nos que ele se dedica a desenvolver uma filosofia da arte. Em *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*, texto já de 1997, há uma breve passagem em que Danto comenta muito superficialmente e sem citar nomes de artistas ou coletivo de artistas, o fato de que o problema filosófico dos indiscerníveis colocado pelas *Brillo* de Warhol também havia sido feito por outros artistas para além das artes visuais. Em suas palavras:

Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo (Danto, 2006, p. 40).

A partir desse primeiro trecho, é possível notar que Danto está sim ciente dos acontecimentos da arte experimental para além do campo das artes visuais naquele contexto de Warhol, destacando, inclusive, o paralelismo que tinham com ele; ao passo que não mencionar qualquer exemplo com mais elaboração, tal como ele o faz com as *Brillo* de Warhol, mas também outros artistas visuais, revela tanto a convicção de que sua definição filosófica da arte abarcava todas as formas artísticas, como também uma certa negligência no que tange a consideração das especificidades das outras artes, inclusive da então mencionada dança. Teria sido essa postura de Danto uma escolha para limitar-se às instanciações artísticas que sustentavam e, convenientemente, se adequavam às suas premissas e conclusões, evitando assim qualquer impasse teórico para sua definição?

Ainda neste trecho destacado acima, é possível apontar que na sequência, ele engendra uma argumentação que destaca a possibilidade histórica que tais artistas encontraram para exprimir em suas artes o problema filosófico da arte, de modo que

tal momento histórico permitiu também que artistas de diferentes expressões atingissem *um novo nível de consciência filosófica* (Danto, 2006, p. 41), se assim o quisessem. Além disso, enfatiza a universalidade da sua definição, afirmando que:

[...] não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte — com a arte pura de Reinhardt, mas também artes ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental e ocidental, primitiva e não primitiva, por mais que elas possam diferir umas das outras (Danto, 2006, p. 41).

É curioso notar que apesar da defesa de Danto de que não há uma aparência específica que uma obra de arte deva ter, e muito menos que há uma hierarquia entre as formas artísticas, como ele mesmo diz em uma outra passagem de *Após o fim da arte* afirmando que: “não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda arte é igual e indiferentemente arte” (Danto, 2006, p. 38); há sempre a predileção pelos objetos das artes visuais em suas análises.⁴³

Em *A transfiguração do lugar-comum* quando o vocábulo *dança* aparece, é sempre em rápidas exemplificações de pequenas diferenças ou semelhanças dela e de outras artes que não são a pintura ou escultura, mas sempre também a referindo em perspectiva de arte como representação da realidade. Ao falar da lógica da identificação artística, e apontar a possibilidade de se aceitar que uma representação artística seja compatível com a ausência de identidade literal, comenta:

É claro que se pode objetar que assim sendo a identificação artística funciona melhor como nas artes em que a mimese é uma teoria natural: na pintura e na escultura, na **dança** e na ópera, na música em certas situações — em todos os casos em que há um contraste com o que Platão chama diegese. Dessa forma, as estruturas de interpretação que estou propondo somente poderiam valer para esses gêneros de arte. (Danto, 2005, p.192, grifo nosso).

Em outra passagem, mais adiante, ao desenvolver sua argumentação em torno do conceito de exemplificação metafórica, em que o veículo de representação pode ser entendido como uma instância do que representa, exemplifica que: “que uma linha representa e é uma linha; uma cor representa e é uma cor; uma forma, uma forma; um som, um som; um movimento, um movimento, como na dança representacional e no cinema” (Danto, 2005, p. 247).

43 Em *O que é arte* Oliveira e Pazetto destacam que John Cage é citado como exemplo de artista que, assim como Duchamp mostrou como a beleza não faz parte da definição de arte, “[Cage] faria o mesmo em relação a propriedades materiais muito consolidadas” (2020, p.17).

Há ao menos três aspectos sobre a experiência do *Judson Dance Theater* que parecem relevantes para pensarmos possíveis motivos que teriam feito Danto não a mencionar explicitamente, e muito menos considerá-la como um exemplo paradigmático em suas análises. O primeiro, concerne às aspirações do coletivo em desenvolver danças cujos motivos coreográficos poderiam ser da ordem do cotidiano, banal e comum, mas em uma direção diferente do que teria feito Warhol na perspectiva de Danto. A arte produzida por Warhol teria sido fruto de um *dom* que o permitiu expressar magistralmente suas elaborações semânticas por meio de suas *transfigurações*, e que por isso mesmo são reconhecidas como *arte elevada*. Por outro lado, o que teria ocorrido no Judson longe de elevar gestos e ações cotidianas a um tipo de arte especial, dita elevada, a busca pelo comum foi orientada pela perspectiva de tornar a possibilidade de dançar acessível a qualquer pessoa que assim o quisesse, inclusive, rejeitando a figura da/do artista profissional como se esta/e expressasse valores burgueses dos quais buscavam se afastar (Moura, 2004, p. 4).

Em segundo lugar, artistas do *Judson Dance Theater* declaradamente buscavam se distanciar de ideais representacionais e narrativos dos quais ainda eram vinculados à dança moderna, o que geraria um grande impasse e embate para Danto que menciona a dança apenas dentro de um imaginário teórico que circunscreve e inscreve a dança em sua teoria da representação. Como ressalta Moura sobre as/os artistas do *Judson*: “A nova geração de coreógrafos não só era anti-modernista. Rejeitava a musicalidade, o **significado**, os mitos e a atmosfera psicológica da dança moderna, como também a elegância do **ballet**” (Moura, 2004, p. 3, grifo nosso).

E finalmente o terceiro aspecto, diz respeito à qualidade das danças desenvolvidas pelo *Judson* que diz respeito à sua proximidade e intercâmbio com as práticas da arte da performance e happenings tão emergentes coetaneamente ao *Judson Group*. Naquela mesma Nova Iorque da década de 1960, o coletivo de artistas do Fluxus⁴⁴ realizava uma série de experimentos muito diversos, entre eles também muitas performances, em diferentes espaços, entre eles em galerias do circuito alternativo, bares, cafés e no *loft* de Yoko Ono. O coletivo era formado por artistas de

44 Sobre o *Fluxus*, ver FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus..>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024. Verbetes da Enciclopédia; e também *What is fluxus?* Disponível em: <<https://fluxusmuseum.org/#whatisfluxus>>. Acesso em 17/02/2024.

diferentes nacionalidades e expressões artísticas, dentre elas a música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia entre outras, que se reuniam sob a perspectiva de um fazer artístico orientados para a diluição das fronteiras entre *arte* e *não arte*. Dentre as/os artistas que contribuíram e influenciaram o coletivo, encontravam-se Simone Forti e Yvonne Rainer, que fizeram parte do *Judson Dance Group* e que como destaca Goldberg: “influenciaram fortemente muitos dos artistas performáticos que surgiram mais tarde, como Robert Morris e Robert Whitman, com os quais elas colaboraram eventualmente” (2006, p.122). Do mesmo modo, artistas de outras áreas que não da dança, envolvidos em eventos da chama *live art*,⁴⁵ também contribuíram com as experiências do Judson, tal como relata Goldberg que:

Por volta de 1963, muitos artistas envolvidos em eventos ao vivo vinham participando ativamente dos concertos do Judson Dance Group. Rauschenberg, por exemplo, que fez a iluminação de **Terreno**, criou muitas de suas performances com os mesmos bailarinos, o que tornava difícil determinar se essas obras eram "danças" ou "happenings" (GOLDBERG, 2006, p.131, grifo da autora).

Vale ressaltar que assim como às práticas artísticas do *Judson* buscavam aproximar a dança da vida cotidiana, sob a perspectiva de torná-la acessível a quem quisesse e ainda retirar aspectos elitistas presentes até a dança moderna, as/os artistas do *Fluxus* rumavam em direção semelhante, no esforço de produzir uma antiarte, isto é, se declarando contra a obra de arte tradicional enquanto mercadoria. Nesse sentido, é possível apontar a direção contrária que as atividades do coletivo seguiam em relação a arte pop estadunidense que logo alcançou valores exorbitantes no mercado da arte. É possível dizer que a arte de Andy Warhol, em especial, muito contribuiu para esse modelo de negócios do mercado da arte em que obras de arte alcançam valores inestimáveis. Em um recente documentário sobre o artista baseado em seus diários, há uma declaração de Warhol que expressa essa consolidação do mercado da arte, afirmando que *A arte dos negócios é o que vem após a arte*.⁴⁶ Mas como parte da figura emblemática de Warhol, também ele teria contribuído com o

45 Segundo nota da tradução do texto de Goldberg: “No original, "live art", termo que designa a confluência de diversas manifestações artísticas, como por exemplo, artes plásticas, dança, teatro, música, cinema, vídeo e literatura, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença humana [...]” (2006, p.117).

46 THE Andy Warhol Diaries. Direção de Andrew Rossi. USA: Netflix, 2021. (398 min.), color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 19 fev. 2024.

Fluxus, em ações cinematográficas, apesar deste ter se desenvolvido às margens da arte pop.⁴⁷

Tendo esse cenário apontado, voltemos ao Danto e a sua relação com a arte da performance, relação esta que foi brevemente descrita na primeira parte deste capítulo. Poderíamos dizer, a princípio, que como qualquer teórico, ele está delimitando o seu escopo de análise, que neste caso, foram os acontecimentos da vanguarda estadunidense dentro das artes visuais. Mas o que é possível indicar é que justamente limitar suas análises às obras de artes visuais para pensar um conceito *universal* de arte, isto é, que abranja todas as outras formas artísticas, parece, no mínimo, uma pretensão insustentável. E não poderia deixar de ser, ao menos, curioso, o fato de que Danto parece declarar aberta as fronteiras do fazer artístico, enfatizando repetidas vezes que a/o artista pós-histórica/o tem a liberdade de se apropriar de elementos já produzidos ao longo da história da arte e disponibilizados em uma matriz estilística, quanto também de *transfigurar* qualquer objeto em arte. Tudo isso e coisas ainda inimagináveis é permitido na era da liberdade, até a segunda página onde Danto se defronta com um desafio lançado por Carroll sobre os então chamados *gêneros atípicos de arte*. Pois agora se faz oportuno que retomemos um ensaio já citado na primeira parte deste capítulo, sobre o conceito de arte *disturbacional* (*disturbational arts*), atribuídos às artes que transpõem o limite entre arte e realidade, e dos quais recebem grande reprovação do filósofo.

O termo *disturbacional* é usado por Danto como alusão a outros dois termos: *masturbação* e *distúrbio*. O primeiro, *masturbação*, é indicado porque para além da rima natural em inglês, tem um sentido muito próximo do referido por ele a respeito do que *arte da perturbação* faz, isto é: “produzir um espasmo existencial por meio da intervenção das imagens na vida” (Danto, 2014, p.157). O segundo termo associado, *distúrbio*, diz respeito ao fato de carregarem em sua constituição um perigo iminente à vida, ao instaurar um risco que ultrapassa o aceitável limite entre arte e realidade. Em suas palavras:

[...] essas várias artes, frequentemente em decorrência de sua execução improvisatório e precária, portam certa ameaça, até mesmo oferecem certo perigo, comprometem-se com a realidade de um modo que às artes mais entrincheiradas e suas descendentes perderam o poder de conseguir (Danto, 2014, p.157).

47 FLUXUS MUSEUM. *What is Fluxus?* Disponível em: <<https://fluxusmuseum.org/#whatisfluxus>>. Acesso em: <18/02/2024>.

Nesse sentido, Danto considera o museu e o teatro de vanguardas como *postos avançados da civilização* já que conseguem cooptar a *arte perturbacional* para seu interior e assim desarmá-las para torná-la: “inofensiva e distante de formas de vida que ela tenciona destruir” (Danto, 2014, p.157). A partir disso, ele desenvolve uma argumentação em torno da diferença entre *arte perturbadora* da *arte perturbacional*, no qual o grande ponto de distinção apontada entre essas duas é que a primeira não ultrapassa os limites da realidade, enquanto a segunda o faz de modo a causar danos irreversíveis. Lembremos aqui a tese capital dantiana do qual afirma que *arte* e *realidade* devem ser distintas, uma vez que a *arte* é alocada na classe das *representações*, que por sua vez, estabelecem uma distância segura entre seus conteúdos e a realidade. Assim, arte perturbadora é aquela que, embora traga como tema um conteúdo perturbador, seu conteúdo não põe em risco a ordenação da realidade. Já a arte perturbacional, é apontada por ele como o avesso disso, uma vez que um dos seus objetivos é justamente interferir ativamente na realidade efetiva. Em suas palavras:

É por essa razão que a realidade deve de algum modo ser um componente real da arte perturbacional, e usualmente essa realidade é, ela própria, de um tipo perturbador: obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilação, perigo real, dor verdadeira, morte possível (Danto, 2014, p.159).

Danto recorre à teoria da imitação de Platão para lembrar um alerta deixado pelo próprio filósofo grego sobre o perigo da *mimesis* empreendida por um ator em um ato de fala na arte dramática. Admitindo que é impossível ao ator fazer uso de determinadas palavras tidas como perturbadoras, no exemplo evocado, uma palavra obscena, sem que com isso se isentasse de proferir uma obscenidade, já que ela em si, *corroía o recurso inclusive da citação ou da exibição*. Assim, palavras do tipo perturbadora, em especial as obscenas, eram amaldiçoadas, pois seus efeitos perturbacionais “apaga uma fronteira entre imitação e realidade, e arte é perturbadora porque a realidade que ela divulga é, ela própria, perturbadora” (Danto, 2014, 158-159).

Os exemplos que se seguem a partir empreendidos daí por Danto exploram situações limites em que as execuções dos trabalhos ameaçam a vida da/do artista ou mesmo do público participante. E entre os casos citados há de fato aqueles que resultaram na morte de um ou de outro. Danto reconhece que esses são casos extremos, e os colocam na via oposta do que considera arte, por *disturbarem* na direção da vida (Danto, 2014, p.161). Até aqui, após ler a descrição de execuções de

trabalhos artísticos que previam uma ameaça direta à vida entre as pessoas envolvidas nas diferentes situações, é possível compreender, em alguma medida, a sua defesa para se estabelecer limites às ações artísticas no que tange a suas implicações éticas.

Todas essas situações apresentadas nos levam a um campo de discussão sobre o assunto, que aliás, já existente, sobre os comprometimentos e responsabilizações que artistas devem assumir ou não sobre as suas ações artísticas. Mas aqui não entrarei nessa discussão, que demandaria um tempo mais alargado de dedicação, além de também não ser o foco desta pesquisa. Mas sigamos tendo em vista que além de fazer uma afronta às consequências extremas que *algumas* ações artísticas desencadearam, o discurso de Danto também parece carregado de significativo teor *moral*, como revela a sua objeção à nudez, ao menos, a que se encontra fora do cânone das belas-artes, que em sua perspectiva, enquanto representação, não tem *efeitos* na realidade. A partir desse ponto é interessante sublinhar o quanto é crucial à definição dantiana da arte que a realidade não seja atravessada, rompida, alterada, e tampouco *disturbada* por obras de arte, uma vez que enquanto *representações*, a arte e suas diversas manifestações devem circunscrever-se em uma distância segura o suficiente para não ultrapassar os limites que a separam da realidade. E aqui, mais uma vez, é possível destacar e recobrar o quanto sua concepção de *arte* e do *artístico* diz respeito tão somente ao campo cognitivo, e não ontológico.

É quase certo que, a partir dessa perspectiva dantiana, ações de dança como em *Man walking down the side of a building* (1970) de Trisha seriam negadas como arte verdadeira, e alocadas dentro das artes distorcidas, pelo risco à vida instaurado na caminhada de uma pessoa ao longo da parede externa de um alto edifício. Por outro lado, *Walking on the wall* (1971), talvez pudesse até ser aceita como arte por ter sido executada de forma controlada e administrada dentro das paredes do *Whitney Museum* não fosse, porém, o fato dela apresentar também outros impasses à teoria da arte dantiana, como veremos mais adiante. E isso nos leva a outros aspectos a se destacar sobre a objeção de Danto frente ao que ele chama de arte distorcida.

Há uma outra acusação frente ao que ele chama de arte *distorcida* que diz respeito a um percurso das ações artísticas identificada por ele ao campo da magia.

Para Danto, mais do que romper com o programa da arte moderna, as/os artistas distorcidas almejam algo mais *primitivo*, a saber:

[...] ela almeja reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou e que a arte veio a sufocar cada vez mais; essa é uma postura regressiva, que supões a recuperação de um estágio da arte em que ela própria era quase como mágica — como a mágica profunda, que torna reais possibilidades obscuras, e não mágica superficial ou ilusória, na qual nada realmente acontece, mas parece que aconteceu, na qual há mais um repertório de truques do que a invocação de forças estranhas, de um espaço diferente do que ocupamos — conjurando espíritos das vastas profundezas (Danto, 2014, p.164).

Em seguida, após esse discurso sobre a relação apontada entre arte distorcida e magia, Danto a vincula como originariamente pertencente às artistas. Assim, a indicação implícita é de que essa arte primitiva está diretamente ligada a arte feita por mulheres, e por isso: “A artista distorcida almeja transformar seu público em algo pré-teatral, num corpo que se une a ela numa relação mais mágica e transformacional do que permitem as convenções definidoras do teatro” (Danto, 2014, p.168). Como essas extensas citações já nos deram a ver, há uma profunda recusa de Danto às ações de arte que ameaçam atravessar e transpor os limites com a realidade; reafirmando também a partir de sua análise, a sua perspectiva de que cabe às obras de arte restringirem-se ao campo das representações, já que estas, a seu ver, são inofensivas à vida, portanto, às transformações na realidade. As *artes distorcidas* são, afinal, o tipo de arte que nos submete à “subpercepção difusa de que uma dimensão do nosso ser está sendo colocada em um nível ainda mais baixo que o nível mais baixo da civilização” (Danto 2014, p.169).

Mas gostaria de encerrar esse tópico com uma surpreendente situação narrada pelo próprio Danto após ter participado de uma performance da Marina Abramovic no MoMA em uma exposição dedicada a uma retrospectiva da artista em 2010.⁴⁸ A performance cujo título *The Artist Is Present* remetia diretamente ao título da exposição, consistia em uma apresentação diária, num total de setecentas horas, em que a artista se sentava em uma cadeira de madeira em frente uma mesa e uma outra cadeira que era disponibilizada ao público. Ao longo do horário de funcionamento do museu, as/os participantes tinham a possibilidade de se sentar diante da artista e permanecer pelo tempo que quisessem ali com ela. Era justamente a participação do

48 MoMA presents the first large-scale U.S. performance retrospective of Marina Abramović's work. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf?_ga=2.195246824.511722297.1704497534-1815073857.1704497534>. Acesso em: 18/02/2024.

público que era esperada para completar a obra e também para que cada pessoa tivesse uma experiência pessoal com a artista. Há relatos de pessoas que permaneceram por horas na fila, e também de outras enfrentavam a fila em diferentes dias, e após aguardarem por longas horas a sua vez, abdicavam da oportunidade, conforme a própria Marina teria notado.

O filósofo que na época, se locomovia com cadeira de rodas, foi levado até o centro do átrio do museu e foi posicionado, com auxílio, em frente à artista, ao passo que a cadeira que estava ali antes vazia foi retirada. A experiência que o sucedeu foi descrita em um artigo para o blog de filosofia *The Stone*, do *New York Times*.⁴⁹ Em seu relato, ele destaca ter observado a beleza e a elegância da artista, bem como certo desconhecimento do que ele deveria fazer naquela situação, além de silêncio. Ele também conta que ao arriscar um oi, a artista lhe respondeu um sorriso, do qual o fez ver que a comunicação ali instaurada se dava em outro plano que não o discursivo. Ele também se refere ao espaço ali reservado ao público como um espaço *encantado* (*charmed space*). Para além disso, no que teria sido talvez um ponto alto do encontro de Danto com a artista, ele descreve a ação dela de inclinar a cabeça ligeiramente para frente e para trás, de modo que fixou, em seguida, o olhar dela, nele, como se não tivesse de fato o vendo, no que ele descreveu como *estado de performance* (*performance mode*) — fazendo referência à própria expressão empreendida por ela, e também *transe xamânico* (*shamanic trance*), reconhecendo este como um dos seus dons como artista. Além disso, também aponta este estado como a essência de sua performance, muitas vezes acrescentado de perigo físico (*physical danger*).

O artigo de Danto surtiu muitas reações dos leitores, que o responderam com vários questionamentos, entre eles se, afinal, a arte da performance é ou não arte, ao que respondeu, em diálogo também com o que desenvolveu ao longo de sua trajetória como filósofo da arte, que diferentemente do lugar em que a arte foi colocada ao longo da história da arte, isto é, no domínio das ilusões, das sombras, dos sonhos, a arte da performance escapava dessa circunscrição, uma vez que ela não era imitação de uma ação, e sim a própria ação. Em suas palavras: “But a performance is not the imitation of an action, but the action itself. It is art and reality in one...”⁵⁰ Teria Danto, ao fim de

49 *Arthur Danto on sitting with Marina Abramovic*. Disponível em: <<https://cupblog.org/2010/06/07/arthur-danto-on-sitting-with-marina-abramovic/>>. Acesso em: 18/02/2024.

50 “Mas uma performance não é a imitação de uma ação, mas a própria ação. É arte e realidade em uma só....” (tradução livre).

sua trajetória como filósofo, flexibilizado a sua definição de arte, reconhecido e admitido, finalmente, artes que assumem a *imprevisibilidade* como parte do acontecimento artístico, tal como é parte da arte da performance? Será que a partir daí, teria sido aberto um espaço para que artes da execução, tal como é a própria dança, receberiam mais atenção nas análises do filósofo estadunidense? Se essas perguntas, por hora, não são possíveis de serem respondidas, retomemos um ponto crucial na teoria de Danto que seria necessário ele confrontar caso quisesse pensar a arte da dança em suas especificidades: a sua definição de arte como *significados incorporados*.

2.4 A ARTE COMO SIGNIFICADOS INCORPORADOS: IMPASSES DIANTE DA ARTE DA DANÇA

A partir daqui me dedicarei à elaboração de alguns aspectos próprios à arte da dança, e que a distinguem daquelas formas artísticas que ganharam amplas análises e reflexões não só de Danto, mas de diferentes filósofos canônicos ao longo da tradição da filosofia ocidental. Tais elaborações têm como ponto de partida as proposições de Celso Braida, David Davies e Erika Fischer-Lichte, e que serão mais amplamente desenvolvidos no capítulo seguinte. Para estabelecer um contraponto à concepção de *arte* e do *artístico* em Danto, gostaria de destacar a princípio aqui, quatro desses aspectos.

O primeiro deles aponta para o fato de a dança não ser uma arte poética, no preciso sentido de ela não ser um objeto e tampouco produzir um. Isso implica que durante e após uma dança, não há nada que produzido e que perdurará enquanto artefato artístico, tal como ocorre à pintura e à escultura resultadas da ação de pintar e esculpir de uma/um artista destas formas artísticas. Não se produz sequer discursos linguísticos, tal como na literatura, pois não há que se desprenda ou se separe de um corpo que dança, enquanto dança. Isso já impõe a necessidade de, ao menos, se revisar o conceito de *obra de arte*, entendida e empreendida quase que sempre unicamente no sentido artefactual do termo obra, isto é, um *objeto plástico*. E como Danto também empreende as análises de seus exemplos paradigmáticos quase sempre na perspectiva de uma *obra de arte*, este é o primeiro desafio teórico que se impõe à sua definição de arte.

O segundo aspecto, que impõe um segundo desafio teórico à teoria dantiana, talvez, o mais importante, é o fato de que a dança é uma arte que dispensa elementos estéticos, sígnicos e representacionais. Se na teoria dantiana o *artístico* é deslocado unicamente para o campo semântico — ainda que haja uma intrínseca relação com a forma como o objeto material apresenta esse dado conteúdo — a tese aqui é justamente afirmar que o artístico da dança não reside sequer em possíveis aspectos semânticos que venham a surgir, embora a dança sempre seja um ato de ficção de sentido. Nas palavras de Braidia em seu artigo *O ato de dançar como exercício de ficção* (2017): “O ato de dançar é um evento complexo, embora possa se realizar sem nenhum instrumento, signo ou suporte. A dança, assim, é uma arte que dispensa mediações, e por isso se difere de atos de representação, de simulação e sobretudo dos atos linguísticos-discursivos” (Braidia, 2017). Tendo ao menos esses pontos considerados, não se segue que o artístico da dança consiste em *significados incorporados*.

Se não concerne a dança *representar* ou *simular* qualquer ação, é porque ela se constitui ela própria como *pura ação*, que solicita e instaura a *pura presença*, e que se efetiva enquanto é realizada intencionalmente por alguém. Este é o terceiro aspecto a se destacar sobre a arte da dança: a dança é uma ação proposicional cuja efetividade se dá em sua própria execução, pois: “o que se dá são atos de ficção, ou seja, de artifício, que aí se trata daquilo que propriamente vem a ser apenas por meio de um perfazer cuja eficácia é ela mesma da ordem do que nem ocorre naturalmente nem existe por si e em si” (Braidia, 2017). O que nos leva ao quarto aspecto a ser destacado aqui.

Enquanto ação proposicional, a dança instaura sentido onde antes não havia um, sendo, portanto, um *ato de ficção de sentido* (Braidia, 2017). Braidia aponta que uma ficção é algo abstrato e inexistente, de modo que, o que arte realiza é justamente uma ficção que era da ordem do inexistente e até do impossível, mas ao ser realizada, torna-se um sentido ficcionado. Por isso, a dança enquanto arte, enquanto atividade que é artifício, é também um exercício de ficção de sentido, do qual:

Ao fazer uma ideia acontecer como corpo, o dançador exercita-se na ficção. A realização da ficção tanto exige quanto abre uma zona na qual forças naturais são suspensas ou interpretadas de modo a que emerja como presença efetiva algo inexistente (Braidia, 2017).

Há muito ainda a se dizer nas próximas páginas sobre a arte da dança, principalmente após termos adentrado demoradamente nos meandros da teoria da

arte dantiana tão intimamente atrelada às especificidades das chamadas *obras de arte*. Se na filosofia da arte de Danto e de tantos outros não se estabeleceu um espaço de análise para dança, o que se espera a seguir é poder apontar, ao menos, a necessidade de se tecer novas narrativas das artes em que a arte da dança também esteja presente.

3 A DANÇA COMO ARTE: ARTE COMO AÇÃO

Na caixa preta do teatro do Sesc Consolação em setembro de 2023, um linóleo branco reveste o palco. Para além disso e das quatro tradicionais paredes que reservam aquele espaço do público, vê-se apenas as estruturas de iluminação. Ao acender das luzes cênicas, o tablado branco reluz nos olhos de uma plateia composta majoritariamente por artistas da dança, murmurando baixinho entre si enquanto se ajeitam nas poltronas com notável entusiasmo: está instaurada uma atmosfera de excitação, compactuada com cada uma das pessoas presentes que se colocaram ali disponíveis para ver o que há por surgir. Apesar do palco ainda inabitado, o teatro está tomado e reverberado de presenças ativas, que por sua vez decidem reservar um espaço-tempo de suas vidas para esse evento anunciado como caloroso. *The Hot One Hundred Choreographers*⁵¹ começou.

Do que se chama primeira rua do palco, surge, convicto e correndo em uma diagonal rumo ao centro, o coreógrafo-bailarino paulistano Cristian Duarte.⁵² Seu figurino: uma camiseta branca com estampa localizada de ideogramas de uma língua asiática em alguma tonalidade magenta, uma calça em alguma tonalidade de ciano com o design de um corriqueiro jeans de corte reto e um tênis cuja paleta é a reunião dessas três cores. Nessa composição, seu figurino despojado poderia facilmente ser usado casualmente em qualquer situação cotidiana e por qualquer pessoa que não fosse artista da dança, pois em nada denunciava se tratar de uma roupa pensada para ser vestida como um figurino em um espetáculo de dança — ao menos para aqueles que esperam encontrar roupas espalhafatosas ou pomposas, como os *tutus* das bailarinas clássicas. Do fato de não se poder negar que há já aí uma escolha estética, tanto no figurino quanto no cenário *minimal* e *clean*, não se pode afirmar que é por

51 O registro de uma das execuções do espetáculo está disponível em: <<https://youtu.be/iMyEgHvwfCA?si=f7GnVLthiysFbKnI>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

52 O coreógrafo Cristian Duarte é um artista paulistano. Sua formação inclui o Estúdio e Cia Nova Dança em São Paulo e graduação na P.A.R.T.S. (Performing Arts, Research and Training Studios) em Bruxelas. Sua prática artística tem sido marcada pela criação de contextos para experimentação e formação em dança como [APT?](#), [DESABA](#), [LOTE](#) e [ZONA](#). Tem sido convidado por importantes instituições de ensino como DDSKS (Copenhague), P.A.R.T.S. (Bruxelas), plataforma SICW – Seoul International Choreography Workshop (Seul), DOCH/SKH – Stockholm University of the Arts (Estocolmo), UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal/Br), Arizona State University – ASU The Design School (Arizona/US). Coreografou para Transitions Dance Company no Laban Center (Londres) e para o Cullberg Ballet (Estocolmo). Mais informações no site do coreógrafo, disponível em: <<https://zOna.hotglue.me/?BIOGRAFIA>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

isso mesmo que se trata de um evento artístico, ou mais precisamente, que o artístico desse acontecimento surja desses elementos. Afinal, seria possível algum ato ou artefato desprovido de afecções *estéticas*, no sentido mesmo de dados do plano sensível?

A partir de sua chegada no centro do retângulo branco, ele dá início à uma sequência de pequenos saltos gracejantes e bem desenhados, feito de linhas orgânicas e espiraladas. Reconheço a sequência de *petit sauté*⁵³ e rodopios esvoaçantes ao som de um *allegro moderato* de Schubert,⁵⁴ mas longe de encontrar um corpo rígido que se projeta no ar milimetricamente, encontro um corpo que salta brincante enquanto suas mãos acariciam livremente o ar como se fossem pipas sob o vento. *Como se fossem*, pois não é isso, nem representação disso, e sim aquilo que me ocorre diante da sua dança que é puro ato e puro pensar do seu corpo, e que ultrapassa e não se fixa na imagem que me surge. É a primeira vez que o vejo dançando, mas reconheço de outrora essa dança que é dançada *com* essa música. A imagem de Isadora Duncan surge flamejante em minha mente como um lampejo que é esse fragmento de memória formado há seis anos em minhas aulas de *História da Dança*.

A coreógrafa estadunidense conhecida e reconhecida como precursora da dança moderna no início do século XX, é, pois, evocada no corpo do artista que dança já outra dança que não a de Duncan, no exato sentido de que, embora apropriado de gestos cujo sequenciamento rememora a dança criada e executada pela artista na primeira metade do século passado, trata-se aqui de *outro corpo* articulando e *re-inserindo* essa sequência de atos dentro do curso do seu próprio ato que é todo outro. Não se trata tampouco de *representação*, nem da dança de Duncan, tampouco de qualquer outra coisa que estivesse ali ausente. Sem ausências, é pura presença do artista que modula o seu agir nesse espaço-tempo compartilhado com tantas outras presenças ali na plateia, a minha, inclusive.

A coreógrafa estadunidense conhecida e reconhecida como precursora da dança moderna no início do século XX, é, pois, evocada no corpo do artista que dança já outra dança que não a de Duncan, no exato sentido de que, embora apropriado de

53 No balé clássico, movimento de *pequenos saltos*.

54 SCHUBERT. Moments musicaux, Op. 94, D. 780: No. 3 in F Minor. Allegro moderato (interpretação de Alfred Brendel). Disponível em: <<https://youtu.be/OXIUSeFckB0?si=4q9iyYdkAscAFxXH>>. Acesso em 27 ago. 2024.

gestos cujo sequenciamento rememora a dança criada e executada pela artista na primeira metade do século passado, trata-se aqui de *outro corpo* articulando e *re-inserindo* essa sequência de atos dentro do curso do seu próprio ato que é todo outro. Não se trata tampouco de *representação*, nem da dança de Duncan, tampouco de qualquer outra coisa que estivesse ali ausente. Sem ausências, é pura presença do artista que modula o seu agir nesse espaço-tempo compartilhado com tantas outras presenças ali na plateia, a minha, inclusive.

Se nesse momento inaugural do espetáculo, música e dança parecem sincronizadas e pensadas uma com a outra, tão logo o diálogo entre as duas começa a se borrar, à medida que uma nova sonoridade é introduzida como uma colagem sobreposta no *allegro* de Schubert. Os saltos e rodopios de Duncan reorganizados no corpo do artista são transitados e intercalados para outras sequências de gestos que também se mostram como citações de outra dança. Dessa vez, a sonoridade escutada ora se encaixa nos tempos de execução dos gestos, ora desobedece a uma suposta sincronicidade entre música e dança. Vê-se assim que a dança pode acontecer independentemente do que sugerem as composições rítmicas e harmônicas de uma obra musical, e abre-se espaço para constatar que não é preciso *dançar conforme a música*, e nem sequer haver música para que haja dança, como por muito tempo se pensou e se proliferou em diversos imaginários.

E então, entre a sonoridade maquínica instalada entre fragmentos de Schubert, emergem os pêndulos de *Fases*,⁵⁵ da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, mas assim como os gestos de Duncan, também estes estão apropriados para outro fim que não uma mera repetição caricata, ou qualquer tentativa de *representar* os pêndulos da coreógrafa, ainda que a cena desencadeie qualquer tipo de *efeito* semântico. Se o corpo muda de direção girando em torno de um eixo enquanto um de seus braços pendulam acompanhando a direção do giro, não é por estar simulando, imitando, simbolizando, ou qualquer outro tipo de representação, e sim por ele estar *efetivamente perfazendo* tudo isso. Para além disso, cada um dessas ações são realizadas com qualidades agenciadas pelo corpo do performer e, portanto, possuem um tônus muscular, uma velocidade, uma densidade, ritmos e tantas outras sutilezas que são específicas e resultantes das escolhas, proposições e articulações perfazidas *pelo e no* corpo do artista que as dança, e só possíveis de apreensão por quem

55 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zvle-e4BJfk>>. Acesso em 07. jun. 2024.

estivesse ali presente no plano da interação. Assim, tais ações são realizações nelas mesmas, efetivas e em nada carentes.

Do que se segue, entre som sintetizado e os pêndulos, ressurge o *allegro* de Schubert e a dança esvoaçante de Duncan *re-dançada* no corpo de Cristian, que a perfaz a seu modo. Enquanto a outra faixa sonora insiste em se fazer presente simultaneamente ao *allegro*, outros gestos irrompem iniciando uma nova dança dentro da sua própria dança. As disrupções contínuas de faixas sonoras e de danças, dão indícios do jogo proposto, aberto para composições e transições infinitas de fragmentos de danças em meio aos fragmentos sonoros. Não demora muito e outras faixas sonoras vão se sucedendo enquanto uma dança emerge de outra. O que se presencia daí em diante é uma fascinante e vertiginosa profusão de danças e faixas que por vezes reconhecia, por outras desconhecia, às vezes uma, às vezes outra, e ocasionalmente também as duas, o que possivelmente ocorria também à outras pessoas ali presentes.

Cada dança incorporada e evocada da lista dos cem, era recriada, rearticulada e modulada de um modo próprio e inédito no corpo do coreógrafo paulistano. E isso a partir de escolhas e ações elaboradas por esse mesmo corpo que as perfazia e as compartilhava na cena como uma nova dança que era a sua própria. As/os cem coreógrafas/os mais quentes de sua lista⁵⁶ eram atualizadas/os e mobilizadas/os pelo seu perfazer como citações plásticas, *multiplicadas*, *variadas*, *mixadas* e *transformadas* em sua própria dança-espetáculo.

Das infinitas possibilidades das linhas angulosas da dança de William Forsythe, ao balanço ritmado e visionário de Lennie Dale nos *Dzi Croquettes*; dos braços que se tornam asas enraizadas nas escápulas do coreógrafo-dançador trazendo o aceno vigoroso do cisne antes de sua morte na coreografia de Michel Fokine, às *Árvores* inquietantes e interruptoras da suposta ordem cotidiana dos espaços urbanos, de Clarice Lima; do impacto das quedas que impactam o público dançadas nas obras de Alejandro Ahmed com o grupo Cena 11, à fluidez enérgica de Trisha Brown em *Water Motor*. E ainda, para quem quer que estivesse fora do universo profissional da dança e desconhecesse qualquer dessas referências que se tornaram expoentes simbólicos e já tão narrados em algumas das possíveis historiografias da dança, há também, em

56 A "hot lista" pode ser conferida na íntegra em um desdobramento visual realizado no sítio do projeto. Disponível em: <<https://hot100.cristianduarte.net/>>. Acesso em: 09. jun. 2024.

sua *dança-lista*, a sensualidade e contágio das danças que se tornaram *pop* e adentraram e habitaram o imaginário de diferentes gerações com seus gestos que se tornaram icônicos e marcantes: como a agilidade estonteante de Gene Kelly em *Singing in the rain*; a co-movente coreografia de Jeffrey Hornaday em *Flashdance*; as expressivas mãos e curvas acentuadas pelos quadris dos dançarinos em *All That Jazz* de Bob Fosse; o inesquecível *moonwalk* de Michael Jackson; até mesmo os precisos movimentos de Bruce Lee, e tantos outros, das/dos demais *hot choreographers* se faziam presentes incorporados e reelaborados no corpo de Cristian Duarte.

Se o curso do espetáculo desencadeia e efetiva as mais diversas composições de fragmentos de cem *hot* coreografias em um jogo aberto e "[...]sem vencedor" como bem destacou Helena Katz em sua crítica,⁵⁷ o seu início e seu fim, se desenrolam em torno de um plano mais fechado. Enquanto o público retomava o fôlego após o mergulho compartilhado nas quase cem *hot-danças* que teciam a imensidão da dança do coreógrafo-dançador, a estonteante trilha sonora foi interrompida dando lugar a instauração de uma outra sonoridade: ouve-se ele mesmo, seus saltos, seus deslocamentos, sua respiração intensificada, seus braços cortando o ar ao seu redor, ouve-se, enfim, a sua dança.⁵⁸ Quiçá também seu suor se desprendendo do corpo em direção ao chão. Ouve-se ainda a própria plateia que comunga agora dessa sonoridade, entregando seus suspiros, ajustes nas cadeiras do teatro e até mesmo o esforço em manter um suposto silêncio de seus próprios corpos. Se o plano de início inaugurava a peça ao som do *allegro* de Schubert dançado *a la* Isadora Duncan, o fim realiza-se com o único momento de inserção de objetos cênicos.

Em meio às danças sem trilhas que se encaminharam para um fim, o performer sai do palco em direção ao mesmo ponto de onde havia surgido no início, pega uma garrafa de água cuidadosamente ali deixada, bebe a água, guarda a garrafa, e leva

57 Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21410290473.pdf>>. Acesso em: 09. jun. 2024.

58 Muito antes, em 1952 o músico e compositor John Cage entrava para a história da performance ao compor a peça 4'33", também chamada de "obra silenciosa, estruturada em três movimentos "[...] durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente." uma vez que "[...] abandonava-se totalmente a intervenção do músico." Nessa situação, os participantes podiam, inclusive, ouvir a própria sonoridade produzida por seus corpos. David Tudor, o primeiro intérprete da obra "[...] sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso, os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era "música". (Goldberg, 2006, p.115-116). O registro de uma das execuções de Tudor está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>>. Acesso em: 29. ago. 2024.

outro objeto para dentro da cena: um microfone e um pedal *loop station*.⁵⁹ Abaixa-se e grava algumas vezes, umas cantadas outras faladas, e em diferentes ritmos e entonações a frase "I had the time of my life and I owe it all to you", trecho de uma trilha que compõem uma das coreografias da sua lista das/dos cem. O refrão da música originalmente cantada por Bill Madley e Jennifer Warnes, e que se tornou memorável na dança final do longa *Dirty Dancing* (1987), passou a ecoar no teatro nas múltiplas vozes moduladas de Cristian Duarte. A partir desse feito, se encaminha para a busca do último objeto cênico e também do seu último gesto coreográfico. O performer faz surgir no tablado branco um amontoado de purpurina do mesmo tom de azul de sua calça, despejada por ele ali até formar um pequeno monte reluzente, cuja forma inicial passou a se transformar após ele posicionar um pequeno ventilador junto ao monte. O artista sai da cena e deixa o público hipnotizado com os *Vestígios* brilhantes deixados, esta noite, não por Marta Soares,⁶⁰ mas por ele mesmo com a engenhosidade do seu ato. A plateia, por sua vez, lançou explícita e a público, palmas, assobios, gritos, declarações calorosas, e seus corpos que se colocaram de imediato em pé, incontíveis do fervor instaurado ao longo de uma hora que havia lhes tomado.

Se é certo que a execução de *The Hot One Hundred Choreographers*, criada e performada pelo artista paulistano havia se encerrado em uma das noites desta temporada de 2023, o mesmo não se pode falar sobre sua *eficácia* e *efetividade*. Mas voltemos neste ponto, e em outros conceitos lançados aqui, mais adiante. Fiquemos, por ora, com isso aqui, que de longe já não é a dança de Cristian Duarte, e sim um relato possível com alguns acenos teóricos em direção à apreensão e compreensão da ocorrência plena de sua artisticidade.

3.1 ARTE SEM OBRA

Se a partir dos critérios estabelecidos pelas estéticas e filosofias da arte vinculadas aos paradigmas *estético-sensoriais* e *semântico-hermenêuticos* se

59 Um pedal com a função *loop station* permite ao performer construir camadas de áudio de forma a criar uma estrutura (ritmo, linhas de baixo, harmonia, etc.) sobre a qual performa seu solo. Também é conhecida por *live loops*.

60 Aqui a referência é a obra *Vestígios* (2010), uma instalação coreográfica em que a coreógrafa e bailarina paulista Marta Soares se coloca sob um monte de areia, em quantidade suficiente para cobrir seu corpo, que por sua vez é revelado aos poucos à medida que um ventilador sopra e move a areia que o cobre. Disponível em: <<https://youtu.be/UWbG7jYE-n8?si=mOG7DguMY4GaFnXC>>. Acesso em: 9 out. 2024.

tentasse olhar para o acontecimento-espetáculo criado por Cristian Duarte a fim de, avaliar, localizar e fixar a ocorrência do artístico em *The Hot One Hundred Choreographers*, o que seria indicado? Talvez que cada gesto dançado é *representação metafórica* de algo ali ausente, como as cem coreografias evocadas, incorporadas e ressignificadas por ele. Ou que seus gestos são dançados virtuosamente, de modo que só um verdadeiro artista da dança teria a capacidade de executar — ainda que entre sua *virtuose* estivesse também ações indistintas de gestos simples e cotidianos, como caminhar, correr, sentar e deitar. Ou que estaria na materialidade dos objetos cênicos, arranjados no teatro de tal modo a gerar efeitos de ordem estética e sensória inquestionáveis, tal como foi o punhado brilhante de purpurina que se fez rastro ao ser movido pelo vento do ventilador — ainda que sem isso a sua dança pudesse ocorrer plenamente sem requerer qualquer outra mediação. Ou, ainda, pensar que o artístico está nessas referências e significados, no plano semântico, que os espectadores apreendem ao ver os movimentos e objetos no palco. Poder-se-ia, também, afirmar que o artístico da dança ocorre justamente no próprio espetáculo, como se este fosse, afinal, o produto resultante da dança que foi dançada e como se ele não dependesse ontologicamente de uma ação para ser realizado. Ou ainda, e por fim, concluir que nada disso é suficientemente estável para o artístico se realize e que por isso mesmo i. esta é uma arte menor, um esboço para a possibilidade de uma arte ou ii. no limite, que não é possível sequer afirmar que se trata de arte, pois não há *obra* que se desprenda do corpo de quem dança enquanto dança e mesmo quando finda o seu dançar.

Contudo, ainda que a dança-espetáculo do coreógrafo e bailarino paulistano instaure e desencadeie efeitos significativos, estéticos e a produção artefactual do seu próprio evento, não se segue que é nisso que reside o *artístico* da sua dança. Também não parece adequado abandonar de pronto o intento de apreender o artístico da dança a partir da constatação de que se trata de uma atividade não produtiva, pois isso também implicaria abandonar a *arte da performance*, e mesmo artes que dentro da própria tradição das artes visuais realizam suas proposições artísticas em torno da contestação do conceito de obra.⁶¹

Por outro lado, o que tais perspectivas revelam, é um certo constrangimento diante do fato de que, ao dispensar qualquer tipo de mediação para a sua realização,

61 Como as proposições de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Yoko Ono.

a arte da dança convida e solicita uma proximidade imediata com o corpo de quem dança, num campo mesmo de intimação para a intimidade (Braida, 2022, p. 129-130). Não à toa, a impossibilidade de um distanciamento pretensamente *seguro* que garanta uma espécie de apreciação passiva frente ao acontecimento da dança, faz pairar sobre ela um tabu que também ressoa em outras artes não produtivas, uma vez que,

[...] elas parecem abolir dois pilares de sustentação das relações assépticas e ascéticas entre os sujeitos ocidentais, a saber, primeiro, o pilar da objetividade das relações que exige que a relação do apreciador com a obra de arte seja independente da relação com o autor e, segundo, o pilar da objetividade, quer dizer, da separação dos corpos em relação a esse objeto de troca ou de confirmação, no sentido de ter de haver um objeto de troca distinto do corpo dos interagentes (Braida, 2018, p.18-19).

Que a realização das artes já se mostrou ser múltipla e diversa, isso já está posto, ainda que olhássemos apenas para a velha tradição hegemônica expressada em uma narrativa eurocentrada das artes. Ainda assim, essa mesma tradição não consegue sequer olhar para a diversificação e multirealização das artes dentro do seu próprio espectro, de modo que seus parâmetros para admissão como *arte* das entidades artísticas consideradas desviantes acabam por

[...] excluir vastos setores como não-arte ou como arte menor, por pensarem o artístico das artes sob um único critério que reduz o escopo de avaliação, prejudicando de saída a arte da dança e da performance. (Braida, 2018, p.18)

Diante dessas limitações que estabelecem critérios inaplicáveis à toda multiplicidade das artes — ainda mais à multiplicidade das danças — se faz necessário e urgente reelaborar as perspectivas teóricas em estética e filosofia da arte, que insistem em estabelecer e fixar uma pretensa identidade universal para as entidades artísticas, por mais diversas e múltiplas que essas se mostram ser. Se a arte da dança é um *embaraço* para a filosofia (Braida, 2022, p.41) e a provoca um *descompasso*, é antes por esta filosofia não pensá-la em termos apropriados ao evento da dança. Ao contrário, opta muitas vezes por renegá-la — para não dizer combatê-la — ao invés de encarar as suas próprias limitações e metodologias. Mas apesar do dano considerável que esses discursos desencadearam acerca das reflexões sobre a arte da dança, há uma outra perspectiva, emergente dentro do próprio pensamento ocidental, que visa abrir espaço para se pensar as artes como aquilo que elas demonstram ser: atividades efetivas que operam transformações ontológicas (Braida, 2022). Por conseguinte, o paradigma *performático-*

*performativo*⁶², no âmbito da estética e filosofia da arte, tem demonstrado caminhos frutíferos e mais adequados para a apreensão do *artístico* da dança e para concebê-la como uma arte plena. Para tanto, o *pluralismo ontológico* surge como um horizonte para se pensar a variedade do artístico e do fazer artístico, a partir da compreensão de que, enquanto realizações humanas, as artes e a atividade artística, se realizam tão diversamente como o próprio ato de nos perfazermos como humanos. Com isso, o que se segue aqui é o esforço de apresentar tanto a perspectiva da *arte como ação*, quanto implicações de um *pluralismo ontológico* para se pensar a concepção de arte e do artístico, de modo que seja possível compreender a apreensão da dança como arte plena. Começemos com o primeiro ponto.

O filósofo francês Frédéric Pouillaude é um dos que têm pensado sobre a condição da dança ao longo da história da estética e filosofia da arte, ao menos se considerados os que se tornaram cânones e que ainda são usados canonicamente em nossas universidades. Em seu artigo *A dança e a ausência de obra* (2012), Pouillaude, que também tem formação em balé clássico e dança contemporânea, faz uma retomada de como a dança foi abordada — quando abordada — nas reflexões filosóficas sobre a arte nos textos Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Straus e Alain Badiou. Em seu estudo, Pouillaude parece se deparar com o cerne do problema da arte da dança para a filosofia: uma arte *sem obra*, ou em suas palavras, "A dança é a ausência de obra" (Pouillaude, 2012, p.109).

Os dois sentidos dessa formulação, que também é uma constatação, são escancarados por ele a partir de sua revisão sobre os clássicos. Enquanto os filósofos que se dedicaram a pensar mais sistematicamente sobre a arte, o fizeram a partir de análises do que se pode chamar *obras de arte*, os poucos, entre esses, que elaboraram algo sobre a dança, o fizeram sem sequer citar nominalmente qualquer *obra*. Como bem destaca Pouillaude (2012, p.109), embora esse fato não tenha

62 Delineado por Erika Fischer-Lichte, no livro *Estética do performativo* (2019) e por David Davies no livro *Art as performance*, ambos originalmente publicados em 2004. Em sua estética do performativo, Fischer-Lichte se debruça a pensar as mudanças no campo das artes, principalmente a partir da década de 1960, indicada por ela como *virada performativa*. O diagnóstico dela é de que nesse momento, ao invés de criarem *obras de arte*, artistas passam a produzir cada vez mais *acontecimentos*. Nesse sentido, elabora sua perspectiva de performativo a partir de conceitos básicos como *corporeidade*, *espacialidade*, *sonoridade*, *temporalidade*, *materialidade*, para pensar as especificidades dessas artes e dos quais se aplicam integralmente aos eventos de dança. David Davies, por sua vez, defende a tese de que os eventos de performance pura, no qual a ação do performer não realiza um plano ou obra prévia, são reconhecidos como arte, além de defender que toda e qualquer forma de arte funda-se na performance.

acontecido somente à arte dança, não se pode negar que essa filosofia cavou um verdadeiro abismo em seus discursos "abstratos" e "desinformados", cujo o esvaziamento e aridez em relação às obras empíricas em nada contribuíram para que a dança pudesse ser apreendida como uma arte ontologicamente plena e efetiva, e isso já desde de Kant e Hegel:

[...] Kant não faz qualquer referência a ela quando se trata de enumerar e ordenar às verdadeiras artes na classificação do §51("Da divisão das Belas Artes"). Hegel e Schelling farão apenas radicalizar tal omissão. Nenhuma palavra sobre a dança, seja nas *Lições de estética*, ou na *Filosofia da arte*. Arquitetura, pintura, música e poesia: eis as que contam enquanto artes verdadeiras. A dança: de forma alguma. E para ela, com rigor extremo, algumas observações eventuais (Pouillaude, 2012, p.110).

Diante disso, na perspectiva de Pouillaude, o primeiro sentido da dança ser ausência de obra é literal, já que as poucas menções à dança na literatura filosófica são, precisamente, abstratas e não citam nenhuma obra nominalmente. Nos textos desses filósofos sempre paira uma dança ora metafórica, ora esboço ou condição de possibilidade para uma verdadeira arte que não ela mesma, mas nunca uma dança *real*, tal como tantas já haviam sido feitas. Não à toa, lembra com assertividade que:

É da Dança que fala Nietzsche. E não do balé romântico ou acadêmico. É da dança que fala Valéry. E não dos Balés Russos ou dos Balés Rubinstein (com os quais, no entanto, colaborara). É da Dança que fala Straus e não Wigman ou de Laban (os quais não podia ignorar, então, ele menciona as experiências, de passagem, mas sem dar os nomes próprios). Finalmente, é da Dança que fala Alain Badiou e não de Merce Cunningham ou Mathilde Monnier (mesmo apreciando muito as suas obras). (Pouillaude, 2012, p.109).

O segundo sentido apontado por ele da dança como sendo ausência de obra, nos concede indícios do porquê a filosofia tanto se esquivar de trazer a dança como arte paradigmática de seus discursos, que é o fato propriamente já colocado acima, de que ela não produz nenhuma *obra*, no sentido de um *objeto perene* que se desprenda do corpo da/o artista que dança, tal como a pintura, a escultura, e mesmo as partituras musicais e os textos dramaturgicos. Além disso, ele indica um segundo aspecto concernente à dança que é a sua dependência em relação a *performance* e ao *evento espetacular*. (Pouillaude, 2012, p.109). Essas duas especificidades da arte da dança, a saber, de i. não produção de objeto e ii. ser realizada ao longo da duração de um *evento-espetáculo*, são, então, indicadas por ele como uma espécie de *fragilidade* que reverbera em sua alienação das análises filosóficas sobre a arte. O desafio que parece descompassar, entre outras coisas, a filosofia que se depara com a arte da dança, é justamente apontar, na discursividade que lhe cabe, um *sobre-o-*

que se está falando quando se fala da dança e do dançar, o que pode ser expressado também na provocação feita originalmente por Lisa Nelson⁶³ e retomada pela coreógrafa Beth Bastos⁶⁴ com o *Núcleo Pausa* ao nos questionar "O que vemos quando olhamos dança?"⁶⁵ se consideramos aí o que ocorre quando um corpo dança.

O ponto é que justamente a arte de filosofar, a partir de uma perspectiva ocidentalizada do mundo, desqualificou qualquer forma de elaborar pensamentos fora da discursividade, em especial a escrita, de modo que epistemologias que ultrapassam o campo da linguística foram deixadas para trás. É se contrapondo a isso que Katz (2003) e Braida (2017) defendem que *a dança é pensamento do corpo*, um pensamento tal que dispensa mediações linguísticas de qualquer ordem para se fazer pensamento e para fazer sentido. Resta saber se a filosofia ocidental teria mesmo a disposição para reconhecer e enfrentar seus limites metodológicos, e admitir, em seu interior, outras possibilidades de pensar *com o corpo*, que não aquela que resulta no discurso escrito e articulado pela fala — pois é preciso ainda lembrar que também para essa modalidade de pensamento é preciso um corpo, este mesmo corpo que tantas vezes foi acusado e condenado pela tradição canônica como um grande desvio para o verdadeiro conhecimento.

Há ainda um terceiro sentido sobre a formulação de Pouillaude sobre a ausência de obra da arte da dança, que se refere aos discursos que a pensam enquanto experiência íntima do sujeito, que o conduz para outro fim que não a produção objetual, "[...] que será denominada ora "gozo" (com Valéry), ora "êxtase" (com Strauss)." (Pouillaude, 2012, p.115). Assim, também nessa acepção a dança é retirada do plano da efetividade.

Em face desse aspecto incontornável da dança ser uma arte *apoética*, Pouillaude aponta ainda aquilo que lhe parece ser uma preocupação que é o fato mesmo da impossibilidade de se configurar uma obra coreográfica alograficamente,

63 Na formulação original "What do we "see" when we observe dance? What do we "see" through dance itself?". Disponível em: <<https://www.tabakalera.eus/en/tuning-scores-composition-communication-and-sense-imagination/>>. Acesso em: 12 ago. 2024.

64 Formada pelo Centro Mineiro de Danças Clássicas e Dança Moderna pela Escola Transforma em Minas Gerais. Em São Paulo, trabalhou com Klauss Vianna, com quem desenvolveu uma prática de educação não formal em dança, voltada para crianças e adolescentes. Atualmente, pesquisa a percepção dos sentidos do corpo (visão, tato, paladar e olfato), e os sentidos da imaginação, em seu trabalho didático e artístico, afinada ao pensamento da bailarina americana Lisa Nelson. Seu trabalho propõe a desaceleração do movimento e o desenvolvimento da atenção.

65 Provocação que conduziu a pesquisa do Núcleo Pausa e deu título a uma série de performances em 2019, além do filme "Performances-Observatório — o que vemos quando olhamos dança?" (2021), disponível em: <<https://youtu.be/A6y3O9DuZIU?si=pj40SPH3h1gtTd2E>>. Acesso em 12 ago. 2024.

tal como é possível a obra teatral ou musical, em texto e partitura. Para isso, ele resgata, dentro da história europeia da dança, as duas tentativas de sistematizar obras ou pensamentos coreográficos no que ficou conhecido como *sistemas de notação*. No sistema *Feuillet*, desenvolvido e adotado principalmente ao longo do século XVIII, havia a tentativa de codificar o vocabulário da chamada *bela dança barroca*, mas que viu sua falência na própria decadência desse estilo, o que tornou o sistema obsoleto. (Pouillaude, 2012, p.118-119). Já o sistema desenvolvido entre 1920 e 1930 pelo coreógrafo alemão Rudolf Laban, em consonância com a dança moderna do qual é considerado um dos precursores, teve a pretensão de estabelecer uma estrutura universal, a fim de "[...] lidar com qualquer tipo de movimento, quer ele seja coreográfico ou não." (Pouillaude, 2012, p.119). Embora ainda em uso, a limitação indicada no sistema Laban é precisamente a impossibilidade de constituição uma verdadeira tradição escrita. Isso porque dado o seu programa universalista, cuja pretensão é "[...] funcionar para além de qualquer código, de qualquer vocabulário gestual estabelecido." (Pouillaude, 2012, p.120), recusava aderir a entidades isoladas e locais cuja estabilidade fixada em códigos era também condição para as candidatar a uma verdadeira tradição escrita.

Em suma, ambos os sistemas são indicados como incapazes de consolidar uma tradição escrita de obras coreográficas, ou em outros termos, de tornar a dança um objeto artístico ideal, tal como supostamente seria uma obra teatral ou musical. O filósofo e bailarino nos faz um importante apanhado das poucas abordagens filosóficas sobre a arte da dança, e dos equívocos destes discursos. Mas ao retomar os esforços de estabelecer um sistema escrito de fixação e transmissão de obras coreográficas, e indicar que a requisição de presença, ou mais precisamente da *co-presença*, imposta pela arte da dança, como um entrave a conformação dela em um objeto artístico ideal, Pouillaude abre aqui um espaço para a fricção de seus pressupostos. Pois, primeiro, se por um lado já se faz claro que a arte da dança não é poética no sentido de produção de um objeto estético ou semântico que se perenize, por outro, isso i. não a impede de ter uma efetividade no plano real e ii. tampouco a torna menos eficaz e nem mesmo torna sua ação circunscrita a efemeridade do evento que a produz. Segundo, se ela solicita e intima para a presença e co-presença, talvez isso seja muito mais um lembrete daquilo que ela tem de potente, ao abrir um campo de oportunidades para o exercício livre das interações, e do que pode disso surgir,

do que uma desvantagem em ser o que é: pura recusa de se conformar à forças conservadoras, no sentido amplo do termo.

E o que nos resta diante desses discursos para além de confrontá-los e denunciá-los, tal como também sugere Pouillaude e Braidia? Como é possível conferir, afinal, o estatuto ontológico de arte diante dos distanciamentos provocados pelo ascetismo filosófico? Pois se da *ausência da obra* emerge o problema de saber localizar em que consiste o artístico da dança — já que os critérios correntemente adotados nos paradigmas estético-sensoriais e semântico-hermenêuticos se ancoram em uma obsessão pelo objetual e pela perenidade — não se segue disso que de fato haja uma debilidade da dança em relação às demais artes como tantos filósofos indicam, ao menos se acrescentarmos mais uma perspectiva à essa análise.

Há quatro aspectos que gostaria de desenvolver adiante para tecer a perspectiva da *arte como ação* e, com ela, cultivar um terreno em que a dança possa ser dançada e ter a sua inteireza, eficácia e efetividade artística apreendidas e reconhecidas. Primeiro, adentrar nas especificidades da arte da dança a partir das proposições de Braidia em diálogo com David Davies, indicando de que modo ocorre o artístico da dança na perspectiva desses autores; Segundo, apontar, a partir disso, de que forma a dança pode ser concebida como paradigma para se pensar as demais artes, incluindo as artes produtivas; então indicar as implicações ontológicas que os dois primeiros aspectos suscitam, bem como o pluralismo ontológico como ontologia de fundo; e finalmente, sugerir uma estética do performativo a partir das elaborações teóricas de Erika Fischer-Lichte.

3.2 AS ESPECIFICIDADES DA ARTE DA DANÇA

Se a discussão até aqui coloca em xeque o conceito de *obra* para pensarmos o artístico da arte da dança, e se não é possível suspender o seu uso para nos referirmos às criações de dança, ao menos, é possível indicar o seu uso sob a ressalva de que estamos a falar de uma arte que não produz objetos estáveis e isoláveis do corpo de quem dança. Por outro lado, dado tudo isso, abre-se uma oportunidade para se pensar o que é específico à arte da dança e de que modo o artístico se realiza em um corpo que dança. O que vai ser desenvolvido aqui é a proposta de Braidia de

pensar a arte da dança e a ocorrência do artístico da dança, articuladas aos conceitos *ação e ficção*.

Começamos pelo *corpo*. Pois pensar sobre a dança e sobre o dançar já logo nos solicita uma imagem de corpo. E há mesmo quem diga que a arte da dança é a arte que se faz *com* o corpo, mas a pergunta que se pode tirar disso é se existe alguma arte que se faça *sem* corpo. Pois mesmo na arte de filosofar se faz necessário um corpo, de modo que, ao observarmos este instante, é o corpo que permite que eu pense e escreva e também que você leia e pense. O corpo é mesmo o indispensável (Braidá, 2017, p. 46), e são provocações como essa que a tese de Braidá nos suscita. O que o autor enfatiza é que no ato de dançar "O corpo basta, se basta." (Braidá, 2017, p. 42). Apesar da aparente simplicidade dessa formulação, ele sublinha que dançar é um evento complexo que implica uma série de variáveis como posicionamentos, atitudes, pensamentos, sensações e intenções.

Ainda assim, é a arte mais exígua em meios e suportes, pois ocorre plenamente mesmo sem eles (Braidá, 2017, p. 46). Porém, mesmo admitido que a dança é a única arte que pode se realizar independentemente de qualquer mediação, há ainda quem indique que a dança não pode dispensar o corpo, e que este se torna meio e suporte para sua realização. O que assim se adverte é sobre a confusão que tal premissa pode desencadear, nos lembrando que qualquer atividade artística requer um corpo e que este é mesmo o que não se pode dispensar. Assim, apenas com essa consideração pouco refletida não é possível fazer uma distinção da arte da dança em relação a qualquer outra arte.

O refinamento dessa premissa, então, é de que há sim um sentido muito particular em que é possível afirmar que a arte da dança dispensa o corpo, qual seja, de que "A dança dispensa o corpo, no sentido de tirar do corpo os pensamentos que o presidem, para o repensar sob a orientação de uma outra ideia-pensamento-ficção." (Braidá, 2017, p. 46). A implicação desta tese é a compreensão de que ao dançar, se torna possível suspender ideias que tomam e presidem o corpo, para liberá-lo para um outro modo de se fazer corpo, que não um "carregador de ideias fixas", mas um corpo ativo que por suas ações instaura e efetiva pensamentos. Todavia, não se trata de uma substituição, mas sim de um perfazer *outro corpo* na dança, enquanto este dança, cujo dançar se mostra como *corpo-pensamento*. A partir disso, é traçada a perspectiva de que "[...] a arte de dançar é a arte de pensar com o corpo, de fazer do corpo um *pensum*, de fazer e dar corpo a ideias, sem que para isso tais pensamentos

e ideias sejam representadas, simuladas, figuradas com o corpo." (Braidia, 2017, p. 47). Ou ainda, como na formulação de Helena Katz (2003), também citada por Braidia, de que a dança é pensamento do corpo. A conclusão a que se chega, é de que aquilo que é específico da arte da dança é o fato propriamente dela ser a única arte que pode dispensar o corpo, nesse preciso sentido de liberá-lo de ser veículo de ideias, para perfazê-lo como uma *ideia efetiva*. Assim, a exigência minimal para a arte da dança é um corpo atuante e agente que execute uma ação. (Braidia, 2017, p. 47).

Dito isto, coloquemo-nos um passo atrás a fim de contemplar outro ponto que se faz importante aqui para melhor compreender o ato de dançar. Se a arte da dança é a arte que, especificamente, nos permite perfazer o nosso corpo a partir da rearticulação e re-orientação dos pensamentos que o presidem habitualmente para torná-lo um *pensar efetivo*, isto é — não como representação ou simulação de uma ideia, mas perfazendo-se ele próprio como uma ideia — então, isso nada mais do que um desdobramento da nossa *condição artefactual*. Um "a mais", como lembra o filósofo, que é próprio do fazer artístico: um fazer efetivo que faz acréscimos ontológicos no mundo. Retomarei essas implicações ontológicas mais adiante. Por ora, me interessa frisar essa outra tese que Braidia desenvolve em seu texto *A condição artefactual e a insurgência do corpo dançante* (2016), de que dançar é ação que reitera, refina e adensa os gestos inaugurais que compõem um corpo em uma dada cultura. Assim, enquanto a nossa forma de *ser corpo* no mundo é entendida, de saída, como resultante de transformações e configurações perfazidas em um contexto cultural específico, dançar é a ação propriamente que manipula, deriva, multiplica, enfim *re-elabora* outras formas de composição do corpo. No que se expressa e se resume em suas palavras "A arte da dança é a ação de composição corporal." (Braidia, 2016, p. 234).

Pensemos, por exemplo, em um gesto muito habitual em nosso cotidiano: *sentar*. Talvez, para não dizer muito possivelmente, você esteja sentada/o enquanto lê esse texto. Do lado de cá eu o escrevo assim, sentada. Mas que diferenças esse gesto que nos é comum revela? Que talvez um de nós esteja em uma cadeira e outro em uma poltrona, e quem sabe até no chão. Que a depender de onde estejamos sentados, a nossa organização postural se faz de um jeito ou de outro — com as costas eretas, curvadas ou reclinadas; com as pernas cruzadas, esticadas ou dobradas; com os braços apoiados, soltos ou suspensos; com as mãos manipulando um suporte para este texto, seja para lê-lo, seja para escrevê-lo. E ainda, que a forma

como sentamos revela os aprendizados e habilidades que nosso corpo desenvolveu e segue desenvolvendo desde que fizemos esse gesto pela primeira vez, quando tínhamos menos de um ano de vida. E que esse gesto tão primariamente incorporado em nós seguirá variando e se transformando à medida que formos envelhecendo ou que nossa condição física for se alterando. Certamente há também muitas outras dimensões que poderiam ser analisadas a partir da forma como sentamos, como a cultura ao qual pertencemos, as atividades que realizamos sentadas/os, o valor social e as relações de poder que essas atividades desempenham, o tempo que dependemos sentados ao longo do dia, dos dias ou dos anos, e o quanto as diversas combinações dessas variáveis afeta e perfaz a constituição do nosso corpo como um todo — como um corpo ativo ou sedentário, no sentido amplo dos termos.

Diante do gesto de *sentar*, que é já fruto do exercício de composição corporal, que se faz e perfaz diverso no plano do artifício em diferentes corpos e contextos culturais, a dança é a arte que pode apropriá-lo, transformá-lo, derivá-lo, e reinventá-lo. Ela também é a arte que como nenhuma pode experimentar e explorar esse gesto até o seu limite. Com isso, multiplica as formas de compor e recompor um corpo sentado, de um *modo-pensante* tão próprio, que ultrapassa e muito os sentidos que cabem na palavra-verbo *sentar*. A tal ponto, que o enunciado "Bailarinos dançam sentados rente ao chão"⁶⁶ embora possa ser compreendido em uma imagem muito geral, pouco nos informa sobre tudo o que emerge desse acontecimento que é resultante de *um feito* e sobre sua complexidade. Assim, nos lembra que dançar é ação que não cabe e não se faz em palavras e tampouco em qualquer outra representação, e por isso não pode ser apreendida nesses termos.

O gesto de sentar, assim como tantos outros, possui diferentes histórias, tanto na esfera das coletividades humanas quanto na esfera individual das vivências que cada corpo trás. Tais histórias, por sua vez, nos constituem como *um corpo no mundo* de um jeito muito único. Arriscaria dizer que, em um único gesto cabe uma infinidade de informações sobre o modo como perfazemos nosso corpo a partir do modo como percebemos o mundo e nele atuamos. Daí o fato de nos depararmos com a diversidade e multiplicidades de modos e experiências de se perfazer humano, e também a possibilidade de cada um de nós se perfazer como um corpo humano

66 Esse enunciado foi retirado de uma audiodescrição de uma cena de dança presente na videoarte "Histórias dos gestos: sentar" (2023), de Elisabete Finger. Disponível em: <<https://youtu.be/4dBDzx2kQXI?si=MLFHQXptdWeCf5Z7>>. Acesso em: 21 ago. 2024.

específico. Esse pluralismo histórico⁶⁷ e antropológico que permeia o pensamento de Braidia, também é explorado, a seu modo, na videoarte *Histórias de Gestos: sentar*,⁶⁸ da coreógrafa e performer brasileira Elisabete Finger, feita a partir do livro *Histoires des Gestes* (2012), obra coletiva dirigida por Isabelly Launay e Marie Glom. A obra compõe uma série de videoartes sobre o tema, e nos convida a pensar com algum estranhamento tanto os diferentes gestos que nos são muito habituais, quanto as variadas formas que a arte da dança os repensa e *pensa*.

Nessa perspectiva, perfazer o nosso corpo tão diversa e multiplamente já é, pois, uma *ação de ficção*, isto é, uma ação que efetua o que não é dado naturalmente e cujo sentido se dá já no plano agentivo, das *agências* e *interagências*. Isso implica que esse perfazer sempre se dá em *interação* e *cooperação* com outros corpos, e "[...] na qual um movimento sempre já é um gesto e uma ação com e para outrem." (Braidia, 2016, p. 233) cujo sentido é apreendido já neste plano. Pois bem. É a partir dessa conjectura que penso estar o cerne do pensamento de Braidia ao conceber a *arte como ação* e, por conseguinte, a dança como arte plena e efetiva, ao destacar que todo fazer artístico tem em sua base "[...] um agir, uma ação, uma *atividade efetiva*." (Braidia, 2018, p.19), que instaura um *campo de ação* e se perfaz nele, se fazendo inteligível já na *atividade geracional*. É uma articulação que, como ele diz, visa apreender o *modo de ser da arte* e o *sentido da arte* e *das obras de arte*, qual seja a dimensão ontológica e hermenêutica da arte. E com isso, sobretudo referendar a *dança* como arte plena, assim como a arte da performance, que tiveram seu estatuto ontológico de arte negado nas teorias da arte clássica e moderna, por não atenderem aos requisitos de artisticidade delas (Braidia, 2018, p.17).

Ele realiza essa articulação começando por indicar que atos e artefatos artísticos se efetuem a partir de *agências* e *interagências* que *instauram o possível* em *campos de ação*,

[...] no preciso sentido de que antes do ato artístico o que é posto por sua efetivação era propriamente falando sem sentido e impossível: o fazer sentido e o ser possível em arte são efeitos da efetivação da ação artística e não a sua condição de realização (Braidia, 2018, p.17).

67 O conceito de pluralismo em história, também é desenvolvido por François Hartog (2014) e em por David Carrier (2008), que pensa o pluralismo para se desenvolver outras historiografias da arte para além das narrativas eurocentradas.

68 *Histórias dos gestos: sentar*. Disponível em: <<https://youtu.be/4dBDzx2kQXI?si=MLFHQXptdWeCf5Z7>>. Acesso em 21 ago. 2024.

Nesses termos, o conceito que apreende o artístico é o de ato performativo, enquanto ato que “[...] tanto se realiza apenas ao ser executado, quanto ao ser executado realiza o artístico.” (Braidá, 2022, p. 35). Uma pintura, por exemplo, pensada nesses termos, é compreendida não mais como um mero objeto isolado, disposto aos olhos do público apenas enquanto objeto contemplativo a ter seus atributos estéticos e semânticos decifrados. Ao contrário disso, a pintura se torna resultado de uma ação de pintar e também um *partícipe*, um *imbricante* de campos de ação “[...] cujo sentido apenas se mostra ao interagirmos nele também como partícipes.”. E nessa mesma toada, é uma *realidade instaurada*, que se *apresenta* e não representa, significa ou sintomatiza qualquer coisa que já não se faz ali presente. (Braidá, 2022, p. 34).

Essa dimensão performativa também se estende e perfaz a/o própria/o artista que se perfaz como tal enquanto atua (Braidá, 2022, p. 36). E ainda mais, que o fato de se realizar em campos de interação e cooperação, é também “[...] uma forma de agenciamento de agentes e suas ações.” (Braidá, 2022, p. 249). Esses conceitos de *performático* e *performativo* são desenvolvidos, por sua vez, a partir da adoção dos conceitos de *agentividade* e *performatividade* elaborados por Erika Fischer-Lichte e de *ação* e *performance* de David Davies com os quais Braidá se coloca em interlocução. Em suma, ao esmiuçar todas essas camadas, o autor escancara quão basilar é a dimensão da *ação* no campo das artes, e o quão prejudicial é pensar a arte e o artístico sem essa compreensão, como a própria recusa de admitir a dança como arte plena se faz ver. Não obstante, as teses colocadas aqui a partir do modelo *performático-performativo*, também já nos dão ver o modo como a dança pode ser implicada como arte plena, e por isso mesmo podemos retomar o que já vínhamos pensando e articulando.

Se i. a ocorrência e apreensão do artístico são deslocadas para *atividade geracional*, como Braidá, em interlocução com Davies (2022, p. 91-93), sugere, de modo que seja possível apreciar que um artefato artístico (evento ou objeto material) tenha sido *feito* por um *agente* em um *campo de ação*; ii. considera-se que a arte e obras de arte são *performativas* à medida que se efetuam no plano da agência e das interagências, como também Fischer-Lichte elabora; e iii. uma ação tem sentido enquanto ação, apreensível já nesse nível primário; então, a dança pode ser concebida como arte plena, pois ainda que "Sem obra, a dança se realiza como ato no próprio ato de dançar e enquanto ato e nos limites do ato." (Braidá, 2022, p. 38).

Ou, se mantivermos o uso ressaltado do termo *obra* na arte da dança, que seja na acepção que compreende que a sua *obra* é o seu próprio *acontecimento* (Braidá, 2017, p. 46), pois é [...] uma arte cujo suporte e cujo resultado sempre é uma ação, ou uma modulação do agir segundo um pensar que se mostra imediatamente na atitude e na postura corporal (Braidá, 2017, p. 49). Assim e sem exageros, a dança é arte da ordem do *não-dito* e do não-sígnico, pois se realiza no plano do agir, do atuar e do perfazer.

Dançar é, pois, *pura ação*, e mais precisamente *ação de ficção de sentido* (Braidá, 2017, p. 42). Enquanto arte e, portanto, ficção e realização daquilo que não precisaria ter sido feito — pois é evento *intencional* e não casual ou natural — é exercício também de liberdade (Braidá, 2022, p. 101). Quem dança atua intencional e livremente, perfazendo a si mesmo enquanto dança, e, em simultâneo, perfazendo a própria dança, de modo que tanto a execução quanto o ato "[...] são eventos cuja consistência emerge na sua efetividade apenas enquanto se realizam como *algo feito* por alguém, portanto, como ação" (Braidá, 2022, p.133, grifo do autor). A dança é, portanto, uma atividade *autoperformativa* (Braidá, 2018, p. 24).

Esse *algo* emerge em *alguém* que *dança* na direção de *outrem*, tanto em *exercício de composição corporal*, como em exercício de composição do lugar e do tempo (Braidá, 2022, p.126), e portanto, se perfaz na *modulação do agir* do corpo que dança. Essa atuação, no entanto, embora aconteça no plano do movimento, como ele nos indica, também articula gestos mínimos, que perfazem até mesmo *ações de inações*, mas sem com isso deixar de ser dança, pois mesmo aí há um complexo empreendimento de diferentes ações. Esse é justamente um dos temas de interesse das *Performances-observatório*,⁶⁹ do já citado *Núcleo Pausa*, e que já se anuncia no nome do próprio núcleo. Entre suas perguntas disparadoras "O que pode uma pausa provocar?", "O que se imagina a partir de um corpo que pausa?" e finalmente "Como essa imagem efêmera afeta o espaço?" nos convidam a pensar, ao menos, sobre dois aspectos. O primeiro, nos desafia mesmo a pensar nesse campo de afetações entre corpos que compartilham uma situação performática, e que nesse caso, se expressa na interação entre os distintos corpos das/dos performers do grupo que *atuam-pausando* em espaços públicos e entre um público em que cada participante escolhe

69 Em uma das execuções da performance no Centro Cultural São Paulo em 2019, o artista Andre Canada realizou o filme "Observatório, Dança e Arquitetura" que está disponível em: <<https://youtu.be/mpuMJY8fBBM?si=kIzNaSiE7CFih80f>>. Acesso em: 25 de ago. 2024.

onde e *como* se posicionar frente ao acontecimento — como por exemplo, também *pausando* ou se *movendo*; e a segunda diz respeito à uma ideia muito presente em um imaginário comum, de que uma dança só se realiza enquanto dança se for executada em movimentos ininterruptos.

Sobre isso, André Lepecki⁷⁰(2017, p.19-50), também problematiza tensionando a primazia das danças que se perfazem em estado de fluxo contínuo de movimentos, sugerindo que por trás disso há um projeto coreográfico-político forjado na modernidade em que o movimento contínuo se torna um imperativo. Embora essa não seja a circunstância para adentrarmos no debate levantado por ele em diálogo com outras/os pensadores, nos interessa frisar que muito da dança contemporânea se faz instaurando essas situações de suspensão do movimento, articulando a pausa enquanto *postura* e *atitude* que compõem um curso de ações em um ato de dança (Braida, 2017, p. 42).

Ademais, tendo compreendido as variações possíveis das posturas e atitudes na dança a partir da modulação da ação, cabe ainda pontuar alguns aspectos sobre isso que Braida nomeia *campos de ação*. O ato de dançar, enquanto aceno à outridade, instaura uma situação em que se solicita a *co-ação* a partir de uma *intimação* e "[...] portanto, uma ação primariamente de des-intimidar, de criar ambientes de intimidade" (Braida, 2016, p.236). Enquanto nas artes produtivas é possível apreciar uma obra, no sentido material do termo, independentemente da presença corpórea da/o artista, a arte da dança, por sua vez, não só requer o corpo de quem dança, como esse corpo atua mesmo intimando também a presença dos corpos de quem vê e se deixa *co-mover*. Com isso, "[...] se experimenta a imediação, a não distância, portanto, um ambiente no qual a vida se torna insólita outra vez, onde mesmo a extrema solidão é sinal de solicitude." (Braida, 2016, p. 236).

A partir disso, é possível pensar que, se por um lado, tal circunstância se estabelece enquanto o corpo dança em exercício de liberação do medo de agir e de atuar, tal como Braida indica, por outro, me parece que estar presente enquanto *público*, experimentando tudo isso com a disponibilidade requerida, é, em alguma medida, também exercício de coragem: assume-se não só o *risco* de ver surgir o que ainda não existe, como ainda, o de participar *interativamente* desse acontecimento.

70 André Lepecki é ensaísta, crítico e dramaturgo, e professor na Tish School of the Arts da Universidade de Nova York. É autor de "Singularities: Dance in the age of performance" (Routledge, 2015) e "Exaurir a dança: performance e a política do movimento" (Annablume, 2017).

Isto é, se no ato de dançar "[...] é preciso superar o medo atávico que toda cultura disfarça sob a forma de esquematismo corporais e mentais fixos que presidem agora o contato com o outro e com o ambiente" (Braidia, 2016, p. 236), então, também se solicitará, em alguma medida, que aquelas/es que participam, encarem — no campo de proximidade instaurada, enquanto compartilham essa situação — *isso* que se esconde e se disfarça culturalmente.

Agora, que os sentidos de uma situação performática, como o são uma *peça*, uma *performance* ou um *espetáculo* de dança, sejam já apreendidos nestes campos de ação, tanto nos conta sobre a *efetividade* do evento quanto da *efetividade* das interações, e nesse horizonte, "[...] o sentido da obra é um efeito tanto da eficácia dela quanto da efetividade da atividade." (Braidia, 2018, p. 20). A proposição que Braidia insere neste ponto implica que a atribuição e apreensão de sentido de um ato de dança já é *feito* de uma ação que se efetua em um plano de interações, de tal modo que, ao se perfazer inteligível, se perfaz também *efetiva* e *eficaz*. Aqui, efeitos estéticos, semânticos, materiais e formais, dos quais sempre nos perguntamos quando participamos de algum evento de dança, são pensados também como *efeitos efetivos de uma ação*. Trata-se justamente de quebrar a ideia de uma apreensão de sentido a partir de uma relação de *sujeito-objeto*, tal como Gadamer e Danto sugerem, para pensá-la mesmo no plano agentivo, como resultante de interações efetivas (Braidia, 2018, p. 20-21).

Há ainda uma complementação a esse tópico da *efetividade* que Braidia destaca ser necessário fazer, e que diz respeito ao que ele identifica como um *resquício metafísico* que despotencializa por completo a atividade e a efetividade do ato artístico. O que ele desenvolve é a ideia de que se faz necessária uma inversão da relação entre efetividade e possibilidade. Nessa perspectiva, abandona-se a ideia de que em um ato artístico a/o artista realizaria possibilidades já dadas, para a ideia de que "[...] um ato de ficção faz o que não é, pois seria a *ação de tornar possível*, em vez de ser uma realização do possível." (Braidia, 2018, p. 23). No caso da dança, em que nem sequer há a produção de um objeto, ela se faz apenas enquanto realização de ações e atos e atividades *atuais*, cuja efetividade se dá na dimensão da ação. Por isso, Braidia é enfático e afirma que é preciso perceber que:

[...] a arte é sem regra prévia, que a arte indica um ato ou uma atuação primariamente de atualização por diferenciação e diversificação que abre e instaura possibilidades, que torna possível. Isso precisa ser repetido: a arte, no seu sentido primário, não é uma realização de possibilidades (Braidia, 2022, p. 21).

Por conseguinte, tendo chegado até aqui, sugiro que voltemos, então, à pergunta feita no início deste capítulo, sobre a ocorrência do artístico em *The Hot One Hundred Choreographers*, de Cristian Duarte. Essa pergunta poderia ter ainda uma formulação mais explícita: de que maneira a dança de Cristian Duarte pode ser entendida como arte plena e genuína? O espetáculo que assisti em uma temporada de 2023 estreou mais de uma década antes, em 2011. Em entrevista,⁷¹ o bailarino e criador do espetáculo conta ter se inspirado na obra *The hot one hundred*,⁷² do artista visual britânico Peter Davies. Em tinta acrílica sobre tela, Davies pinta uma lista com nomes de cem artistas visuais selecionados por ele como *the hot one* "os mais quentes". Enquanto o artista visual consegue realizar e apresentar a sua lista dos *cem mais* tranquilamente na mídia em que trabalha, isto é, pintura em tela, onde ele, literalmente, pinta uma lista com os cem nomes; Cristian, por sua vez, se vê desafiado a pensar tanto a sua própria lista tendo em vista artistas da cena da dança, quanto a forma de perfazê-la em seu corpo de modo que sua dança não se realizasse como *representação* e tampouco como um mero clichê ou caricatura.

O que poderia ser dito sobre o ato do artista que mira para os atos de tantas/os outras/os e faz surgir aquilo nunca antes feito por qualquer uma/um delas/es? Que se trata indubitavelmente de um feito artístico, de uma ação artística de dança, que por si só já é completa. A começar por este fato mesmo, que diz respeito a sua *inventividade* genuína, por ter realizado não uma possibilidade já dada, e sim por ter instaurado uma situação que tornou possível seu exercício de *se compor* corporalmente perfazendo em simultâneo esse *acontecimento* compartilhado *com e por* tantas pessoas presentes ali naquela noite. Sua obra é seu próprio acontecimento e o ficcional de sua dança se dá justamente aí, nessa fissura feita no real para fazer surgir o que não teria surgido se não fosse pelo seu agir, cujo sentido já se deu e pôde ser apreendido no plano primal da ação. Antes mesmo de se saber quem é Isadora Duncan e o que ela significou para uma certa historiografia da dança, ou de qualquer outra/o artista da lista, e mesmo antes até de saber o nome do espetáculo, ainda assim, ao ver aquele corpo atuando dançando saber-se-ia já tratar-se de ação *feita* por alguém, e não um mero acidente ou acaso. Sua ação é, sem dúvidas, uma ação

71 Entrevista disponível em: <<https://youtu.be/gqRhY8HzqLY?si=Sfn14dCGOU6b-Zzv>>. Acesso em 25 de ago. 2024.

72 Imagem disponível em: <<https://hot100.cristianduarte.net/peter/>>. Acesso em 25 de ago. de 2024.

artística que perfaz um acontecimento artístico completo no simples dançar e nada mais. No que diz respeito às ações colocadas em curso, o artista não simulou, representou, ou imitou qualquer dança da sua lista dos cem, e sim *variou, derivou, multiplicou, estilizou* e, por fim, *transformou*, o que a princípio eram referências, na sua própria dança que é o seu próprio *pensamento corpóreo*. Que disso tenham surgido uma miríade de efeitos é a prova da eficácia efetividade de sua ação-dança: o figurino cuja estética indica que também se pode dançar com roupas comuns, ou que os ideogramas asiáticos fazem alusão ao *made in China*, conforme o coreógrafo conta em situação de bate-papo com o público; o cenário minimalista para evidenciar muito mais o corpo em gesto de autocomposição e performance do que elementos cenográficos; os vestígios de purpurina remexida pelo vento do ventilador, indicando não só a obra de Marta Soares como também instaurando a pergunta do que é que fica quando esse último gesto-aceno em direção ao público é feito encerrando o evento. E mesmo após o encerramento dessa execução que, embora se enumere entre outras de outras tantas temporadas, é *única e irrepetível*, dada às variáveis instauradas e articuladas pelas interações do público, dos produtores, iluminadores, assistentes de som e o próprio dançarino-coreógrafo, a efetividade de sua ação segue em curso no site do projeto que por si só também é um artefato artístico, na continuidade de convites de diferentes espaços e instituições para novas temporadas, e claro, até mesmo aqui, no dançar dessas palavras em torno da dança que é *arte e a arte* de Cristian Duarte.

3.3 A ARTE DA DANÇA: DO PARADIGMA DA OBRA AO PARADIGMA DA AÇÃO

Pensar a arte como ação é partir da ideia de que as artes, sejam elas quais forem, são resultantes de um agir humano que é próprio do plano do artifício. Isso implica a compreensão de que o que há por trás de qualquer arte é uma *atividade*, uma *ação*, um *agir*, que por sua vez é *efetivo* e *eficaz* (Braidão, 2018, p.19). Nesse sentido, não há arte sem ação, e por isso mesmo, a condição mínima para a ocorrência do artístico é um agir que se desenvolve como exercício de liberdade, ou mais precisamente, retomando a frase de Mário Pedrosa, um *exercício experimental de liberdade* (Braidão, 2022, p.101).

A partir das teorizações de Fischer-Lichte, Davies e Braidão, pode-se visualizar um outro lugar para a arte da dança no contexto das artes. Pois é a partir mesmo

daquilo que é próprio à arte da dança e que foi indicado como desvantagem ou critério de desqualificação do estatuto ontológico de arte, que esses teóricos desenvolvem sua perspectiva da *arte como ação*, ao elaborar que "[...] "dançar" indica uma situação completa, e nisso difere dos verbos básicos das demais artes que indicam ações que se completam apenas na completude do seu produto ou artefato" (Braidia, 2022, p. 39-40). Nesse sentido, não haveria uma desvantagem, e sim uma vantagem em relação às artes produtivas, tendo em vista que a dança é a arte mais exígua em meios e suportes e "[...] que dispensa tudo, menos o pensamento" e cuja obra se perfaz como seu próprio acontecimento (Braidia, 2017, p. 46). E aqui é bem interessante destacar a relação estabelecida por Braidia entre dança e pensamento.

Ao afirmar que a dança é a arte que permite que determinadas ideias aconteçam no corpo, ideias essas que são propriamente *ficções*, ele nos amplia a compreensão de que a instauração de artefatos inteligíveis não é uma atividade exclusiva das artes produtivas, e nem mesmo da filosofia. A dança que acontece dispensando palavras e outros signos, que acontece ali no encontro imediato e interagencial entre corpos agentes, se faz *pensamento performado* em um *corpo dançante*, e cujo sentido é já apreendido nessa situação e antes mesmo de qualquer efeito estético ou semântico.

Admitir, pois, que o pensamento não é exclusividade da filosofia é, não só lembrar que não existe pensamento sem corpo, mas ainda que também o corpo, ele mesmo por completo, articula, elabora pensamentos e jeitos de ser no mundo, pois é capaz de *atuar* frente às determinações naturais. Ao dançar, o corpo dançante exercita sua liberdade e também sua capacidade de *ficção*, de instauração do inexistente, de fissurar o real e lançar nele acontecimentos que só se tornam possíveis com a sua ação. Assim, a arte da dança, enquanto é, por excelência, um exercício de ficção, que se realiza até com a mínima modulação do agir, compreendida nesses termos, pode já ser retirada do lugar marginal e deficitário em que foi colocada ao longo de séculos, para ser trazida ao centro da discussão filosófica da arte. Nessa admissão da potência que a arte da dança tem frente à realidade também, há também a oportunidade de implicar sua potência também nas dimensões ético-políticas.

Nesse movimento, Braidia nos permite olhar para artes produtivas agora com outras lentes, nos dando a ver que obras de arte presentes em museus, galerias e ateliês são "[...] vestígios e os restos de atividades, empreendimentos e atos de indivíduos e grupos indexados a tempos e lugares particulares." (Braidia, 2022, p.41).

No caso da dança e da arte da performance, por outro lado, "[...] elas podem ocorrer sem a intermediação de um terceiro, restando apenas uma co-ação, uma interação a dois." (Braida, 2018, p. 21). Pensadas nessa perspectiva, o objeto artístico é sempre um intermediário da nossa apreensão do ato artístico, para dizer o mínimo. No caso das obras de arte visuais que tanto povoam museus e outros espaços culturais, por exemplo, pode haver ainda a presença de mais um mediador, tal como são as/os curadores e educadores que atuam nesses espaços com uma prática que nem sempre considera a performatividade das obras. Ao basearem suas práticas em perspectivas teóricas que concebem as artes e o artístico a partir dos critérios de ontologias monistas e eurocentradas — ora de paradigmas estético-sensoriais, ora de paradigmas semântico-hermenêuticos — articulam as obras junto ao público muitas vezes como artefatos a terem seus efeitos estéticos e semânticos decifrados e como se fossem elementos em si, dados antes mesmo de qualquer interagência.

Assim, ao propor o conceito de *ação* como basilar para se pensar a arte e às entidades artística, e salientar a dimensão dos *campos de ação* que as permeiam, Braida, em interlocução com pensadores como David Davies e Erika Fischer-Lichte, tanto nos dá a ver a íntima vinculação entre a existência desses artefatos e a ação de seus feitores, isto é, desvela a própria condição ontológica dos artefatos artísticos, quanto nos provoca a pensar que mudanças poderíamos esperar no campo prático e teórico, se o escopo de apreciação dos artefatos artísticos fosse ampliado até o plano primal da ação.

No campo teórico, considerando as proposições de Davies (2004) e Fischer-Lichte (2019), Braida sugere que "Ao recuperarem o agir e o atuar como base do artístico, essas duas propostas teóricas se libertam do pressuposto monista e ao mesmo tempo se liberam para o pluralismo e policentrismo da arte e da história da arte." (Braida, 2022, p.184). Nesse sentido, o paradigma performático-performativo apresenta uma oportunidade para se recusar modelos teóricos da arte que tentam submeter o artístico a uma essência que se realiza em uma única história, concebida linear e progressivamente, e que deixa de fora todo o fazer artístico desviante. Assim, Braida evidencia a urgência de se pensar a arte e o artístico a partir de perspectivas pluralistas e policêntricas, ou mais precisamente

[...] praticar francamente o policentrismo, metodológico e ontológico, político, ético, antropológico, artístico, ou seja, significa recusar a tese de um único doador de sentido e de inteligibilidade, recusar a tese de um único conceito de ser como critério e meta das existências (Braida, 2022, p.183).

Eliminados os preconceitos, e reconhecendo a pluralidade das artes, dos modos de se fazer arte, e antes ainda, dos modos de se fazer humano, abre-se possibilidade também para se revisar as práticas de instituições que se fundam justamente em referenciais teóricos monistas e monológicos, disseminados e impostos pelo polo eurocêntrico. Que isso implique o revisionismo que algumas instituições já vêm fazendo ao se implicarem como elas mesmas sendo dispositivos de dominação de civilizações inteiras, promovendo o aniquilamento de outras histórias, línguas, epistemologias, enfim, outras cosmovisões, já é mais que esperado, urgente e necessário. Mas esse debate teórico mais profundo ainda precisa ganhar mais interlocução com os agentes destas instituições.

A partir disso, algumas perguntas podem já ser levantadas, como por exemplo, como realizar uma mostra de *Arte Indígena Contemporânea* (AIC), que respeite as lógicas e especificidades de uma produção artística feita a partir de toda uma outra cosmovisão e em íntima ligação com uma dimensão espiritual de diversos povos originários, sem submetê-las unicamente à uma apreciação estética e semântica a partir de referências eurocêntricas? O filósofo Ailton Krenak, em entrevista ao canal da 22ª Bienal Sesc Videobrasil,⁷³ questiona e tensiona a forma como as instituições culturais — inclusive a própria Bienal que expôs alguns de seus trabalhos — nomeiam as práticas e saberes de povos, que habitam há, pelo menos, 12 mil anos,⁷⁴ esse território que há apenas 524 anos chamamos Brasil, a partir de perspectivas e conceitos que não cabem em suas cosmovisões.

Se nos voltarmos para a arte da dança, por sua vez, e pensarmos sobre o modo como ela é admitida em museus de arte — ora como parte de uma exposição de registros fotográficos, videográficos, figurinos, livretos e tantos outros vestígios daquilo que um dia se realizou como dança, ora como um evento excepcional a ser realizado em um espaço pré-concebido à ela e às outras artes de execução: um auditório, um pequeno anfiteatro, ou mesmo do lado externo dos prédio museais — podemos ainda indagar, que outras possibilidades poderiam ser tecidas para que arte da dança seja

73 Entrevista disponível em: <<https://youtu.be/Jo49KfhFR-o?si=tAvPivb9Y85lpD2->>. Acesso em: 26 de ago. 2024.

74 IBGE. “Território brasileiro e povoamento.” Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/historia-indigena/a-origem-dos-indios.html>>. Acesso em 26. ago. 2024.

realizada nesses espaços que tanto se dedicam ao domínio das ditas obras de arte que não a condicionassem à acontecimento excepcionais?

Certamente há muitas minúcias possíveis a serem desenvolvidas nessa discussão, que poderiam ser estendidas às práticas curatoriais, de conservação e restauro de instituições museais. Por enquanto, se esboçam apenas algumas das várias perguntas que surgiram ao longo desta pesquisa. E dentro dos limites aqui delineados, cabe esperar que as reflexões levantadas ao longo de todo esse percurso, tenham contribuído com essa empreitada filosófica de pensar a arte e o artístico nessa visada: fundados nos conceitos de *ação* e *ficção* e traçando nesse horizonte a *pluralidade policêntrica*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como ponto de partida a pergunta ontológica sobre o *ser* da arte da dança impulsionada pelo diagnóstico tanto de sua ausência dos discursos filosóficos sobre a arte, inseridos nos paradigmas estético-sensoriais e semântico-hermenêuticos, quanto dos equívocos epistemológicos e metodológicos cometidos nas poucas teorizações a seu respeito. Como consequência, vimos que da perspectiva desses modelos teóricos, a dança é relegada a um lugar subjugado entre as demais artes e até mesmo tem o seu estatuto ontológico de arte negado por completo.

Ao delinear esse problema, adentramos nos pressupostos desses paradigmas, e indicamos que conceber a *arte* e o *artístico* a partir do conceito de *obra* — no sentido de objeto estético ou semântico, estável e isolável do corpo da/do artista — se mostrou um entrave para uma adequada compreensão das especificidades da arte da dança, qual seja, de ser uma arte cuja obra é seu próprio *acontecimento* que emerge indissociavelmente *no* e *pelo* corpo de quem dança apenas enquanto se dança.

Nesse movimento, percorremos com mais acuidade a teoria do filósofo estadunidense Arthur Danto que, embora tenha feito inegáveis contribuições para se pensar problemas ontológicos da arte emergentes no contexto das artes visuais estadunidenses na década de 1960, elaborou uma teoria da arte fundada na compreensão de obra de arte como *objetos significantes*, muito limitada para se pensar artes performáticas, tal como a dança. Mais do que isso, também vimos que bem ali no contexto o qual Danto estava inserido, aconteceram uma série de experimentações na cena da dança nova iorquina, como as realizadas pelo *Judson Dance Theater*, que apesar de desencadearem novos cursos para as práticas de criação em dança mundo afora, passaram longe das teorizações de Danto.

No capítulo seguinte, iniciamos com uma reflexão acerca do problema da dança como ausência de obra, a partir das articulações teóricas do filósofo e bailarino francês Frédéric Pouillaude, para finalmente adentrarmos no paradigma performático-performativo. A partir de então, seguimos no que foi percorrido sobre as especificidades da arte da dança, buscando sempre trazer referências de criações em dança e de suas/seus respectivas/os coreógrafas/os, para articulá-las às teorias

elaboradas por Celso Braida, David Davies e Erika-Fischer Lichte, que por sua vez, pensam a *arte* e o *artístico* fundados no conceito de *ação*. Finalmente, também foram tecidas algumas considerações sobre a necessidade de se assumir o *pluralismo* como ontologia de fundo e recusar ontologias monistas e monológicas que tentam subsumir e reduzir toda a multiplicidade das entidades artísticas e dos modos de se fazer arte à uma pretensa essência realizável apenas em um único modelo histórico.

Para além de todo esse percurso, o que surgiu como desejo, mas não pôde ser desenvolvido, foi analisar minuciosamente as obras de David Davies e Erika Fischer-Lichte, para melhor elaborar conceitos que atravessam a arte da dança. Em Davies, esperava-se conseguir indicar as diferenças conceituais entre obras de dança (*dance works*), produções de dança (*dance productions*) e performances de dança (*dance performances*). Na obra de Fischer-Lichte, pretendia-se discorrer sobre os aspectos que compõem seu conceito de *espetáculo*, bem como refletir sobre o caso de espetáculos que acontecem sem a dimensão da co-presença física tão requerida em suas formulações, a exemplo de muitas criações em dança e de outras artes performáticas que aconteceram em tempo real por meio de plataformas digitais ao longo do período da pandemia de COVID-19 iniciada em 2020. Em especial, ficou o desejo de adentrar mais profundamente em sua estética do performativo e levar adiante as provocações feitas por ela no que tange a pensar não só novas estéticas, mas também teorias da experiência estética, além de novas metodologias para analisar *performances* em lugar de analisar *obras*.

Também não foram possíveis realizar algumas distinções importantes, como a relação entre *dança* e *coreografia*, e mesmo sobre os sentidos possíveis de se falar em *poéticas da dança*, tendo em vista que embora a dança não seja arte produtiva, há muitas práticas no campo da dança que fazem uso dessa nomenclatura, como em disciplinas de cursos de graduação e pós-graduação, oficinas, workshops e cursos livres, publicações, entre tantos outros.

Também cabe indicar que, embora não tenha sido possível adentrar nessa discussão, há outro modelo teórico contemporâneo, que tem sido inserido em alguns contextos das artes performáticas e que pensa a arte e o artístico a partir do conceito de *produção de presença*. Um autor expoente desse modelo, é o alemão Hans Gumbrecht em sua obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2004), em que tensiona a relação entre os conceitos de *presença* e *sentido*

no âmbito das ações humanas. Assim, talvez esse paradigma possa ser analisado e comparado ao paradigma performático-performativo em uma outra ocasião.

Finalmente, cabe salientar o desejo de seguir ampliando esse debate, tanto a fim de contribuir no campo da filosofia da arte como também nas próprias discussões teóricas da dança. E mais precisamente, contribuir para que essa discussão possa ser traçada também com epistemologias produzidas a partir dos modos de se fazer dança no Brasil. Contudo, apesar dos muitos desejos ainda por realizar, que essa pesquisa, tal como foi desenvolvida, possa, por um lado, já ser uma contribuição para as discussões teóricas da dança e da filosofia da arte, e por outro, convite para outras interlocuções. Com sorte, que possa também ser um filosofar que dance.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção Mundo da Arte).

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **A dança-teatro de Pina Bausch**. 2015. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/a-danca-teatro-de-pina-bausch/>. Acesso em: 19 fev. 2024

ARTCHIVE (Online Art Gallery). **Brillo Box (Soap Pads) (Andy Warhol, 1964)**. 2014. Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/brillo-box-soap-pads-andy-warhol-1964/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

BABETTE MANGOLTE (United Kingdom). Tate Museum. **Trisha Brown: Water motor**. 2010. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mangolte-trisha-brown-water-motor-t14764>. Acesso em: 19 fev. 2024.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BARTEL, Christopher; KWONG, Jack M. C. Pluralism, Eliminativism, and the Definition of Art. In: **Estetika** - The European Journal of Aesthetics. LVIII/XIV, no. 2, 2021, p. 100-113.

BRAIDA, Celso Reni. **Atos e artefatos**: além do estético e do semântico. Guarapuava: Apolodoro Virtual, 2022. 281 p.

_____. Arte, ação e ficção do possível In: VACCARI, Ulisses Razzante (org.). **Arte & Estética**. 1 ed. Marília: Oficina Universitária, 2018, v.1, p. 17-33.

_____. A condição artefactual e a insurgência do corpo dançante In: XAVIER, Jussara et al (org.). **Tubo de ensaio**: composição (Interseções + Intervenções). Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016, p. 233-238.

_____. O ato de dançar como exercício de ficção. In: XAVIER, Jussara et al (org.). **Tubo de ensaio**: composição (Interseções + Intervenções). Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016, p. 42-53.

_____. A forma e o sentido da frase 'Isso é arte' In: BARBOZA, Jair (org.) **Café Filosófico**: Estética e Filosofia da Arte. 1 ed. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2014, p. 23-56.

BROWN, Trisha. **Water Motor**. 1978. Disponível em: https://www.ubu.com/film/brown_watermotor.html. Acesso em: 19 fev. 2024.

BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia (Org.). **Histórias da dança**: antologia. São Paulo: MASP - Museu de Arte Assis Chateaubriand, 2020.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e dramaturgia** [s]. São Paulo: Nexus, 2016.

CARROLL, Noël. The philosophy of Art History, Dance, and the 1960s. In: **Arthur Danto's philosophy of art: essays**. Leiden: Brill, 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 219 p.

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS (New York). **Arthur Danto on sitting with Marina Abramovic**. 2010. Disponível em: <https://cupblog.org/2010/06/07/arthur-danto-on-sitting-with-marina-abramovic/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COSTA, Rachel C. O. O fim da arte como um começo. In: **Revista Redescrições**. Ano 5, n. 2., 2014.

DANTO, Arthur. **O que é arte**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. 232 p. Tradução e apresentação de: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **What art is**. New Havel and London: Yale University Press, 2013.

_____. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. In: **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2008.

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

_____. (New York). The Stone Blog - New York Times. **On Art, Action and Meaning**. 2010. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/03/on-art-action-and-meaning/#more-50917>. Acesso em: 19 fev. 2024.

_____. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseys Editora, 2006.

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

_____. **After the end of art: contemporary art and the pale of history.** Washington, DC: Princeton University Press, 1997.

DAVIES, David. **Art as performance.** Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

DAVIES, David. **Philosophy of the performing arts.** Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

DUARTE, Rodrigo. **Lançamento do livro "O que é a arte", de Arthur Danto:** mesa 1. 04 nov. 2020. Intervenções de Debora Pazetto, Rodrigo Duarte e Walter Menon. Moderação de Filipe Campello. Facebook: @RodrigoDuarteFilosofia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-E8w17GJU4>. Acesso em: 19 fev. 2024.

DUARTE, Rodrigo. **Lançamento do livro "O que é a arte", de Arthur Danto:** mesa 2. 05 nov. 2020. Intervenções de Rachel de Oliveira, Anderson Bogéa e Guilherme Bueno. Moderação de Rízzia Rocha. YouTube: @RodrigoDuarteFilosofia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlsQJ8h02f4>. Acesso em: 19 fev. 2024.

DUNAGAN, Colleen. Dance, knowledge, and power. **Topoi**, v. 24, n. 1, p. 29-41, 2005.

FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 1-11, mar. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266092410>.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **Ouvirouver**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 106, 25 maio 2017. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv20-v13n1a2017-8>.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo.** Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

_____. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de cena**, Lisboa, n. 4, p. 73-80, 2005.

FLUXUS MUSEUM. **Yvonne Rainer.** 2008. Disponível em: <https://fluxusmuseum.org/yvonne-rainer/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HUI, Yuk. Cosmotecnics as cosmopolitics. In: **E-flux**, Journal #86 - November 2017.

KATZ, Helena. **A dança, pensamento do corpo**. 2003. Artepensamento - IMS. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-danca-pensamento-do-corpo/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

KATZ, Helena. Uma obra em diálogo com o infinito: para a lista de 100 criadores e peças que integrariam solo, internet foi vital. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 7 set. 2014. Dança, p. 12-12. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21410290473.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2024.

LAGE, Mariana. Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto. **Dois pontos**: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos, Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, p. 77-87, set. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62704>. Acesso em: 19 fev. 2024.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. In: **Novos Estudos**. [s.l.], n. 60, p. 77-85, jul. 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MOURA, Michelle. Performance Art e a Dança Pós-Moderna Americana do Judson Dance Theater. **Relâche**: Revista Eletrônica da Casa Hoffmann, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 1-6, out. 2004. Disponível em: <https://casahoffmann.org/publicacoes/revista-relache/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

MUSEUM OF MODERN ART (Manhattan). **MoMA PRESENTS THE FIRST LARGE-SCALE U.S. PERFORMANCE RETROSPECTIVE OF MARINA ABRAMOVIĆ'S WORK**. 2010. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf?_ga=2.195246824.511722297.1704497534-1815073857.1704497534. Acesso em: 19 fev. 2024.

PAZETTO, Debora. Arthur Danto e a representação como limite da arte. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, 2014.

PEDROSA, Adriano; BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol. I: catálogo. São Paulo: Masp - Museu de Arte Assis Chateaubriand, 2020.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. **Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 108-123, 2012.

SHINER, Eric. **Andy Warhol**: thinking inside the box. 2017. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/andy-warhol-thinking-inside-the-box>. Acesso em: 19 fev. 2024.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Narrativizing visual culture: towards a polycentric aesthetics. In: **Visual Culture Reader**, Nicholas Mirzoeff, ed. London and New York, 1998, p. 27-49.

THE Andy Warhol Diaries. Direção de Andrew Rossi. USA: Netflix, 2021. (398 min.), color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 19 fev. 2024.

