

A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto

Anderson Bogéa

UNESPAR

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo reconhecer a influência de Gottlob Frege na filosofia da arte de Arthur C. Danto. Partimos do pressuposto de que algumas das principais soluções teóricas encontradas por Danto têm por base e inspiração a semântica fregeana. Para isso, analisamos o corpus em filosofia da arte de Danto, e mapeamos as passagens mais características do fenômeno observado, correlacionando com alguns trechos da obra de Frege.

PALAVRAS-CHAVE

Arthur Danto; Gottlob Frege; filosofia da arte; semântica filosófica; filosofia da linguagem.

ABSTRACT

The present study aims to recognize the influence of Gottlob Frege on Arthur C. Danto's philosophy of art. We start from the assumption that some of the main theoretical solutions found by Danto are based and inspired on Fregean semantics. Then, we analyzed the corpus in Danto's philosophy of art and mapped the most characteristic passages of the observed phenomenon, correlating with some excerpts from Frege's work.

KEY WORDS

Arthur Danto; Gottlob Frege; philosophy of art; philosophical semantics; philosophy of language.

No *Tractatus Logico-philosophicus*, independente de sua consciente decisão de não citar fontes, Ludwig Wittgenstein se refere apenas a dois autores, Gottlob Frege e Bertrand Russell – este último que, por sinal, escreveu uma introdução à obra em 1922.¹ “Desejo apenas mencionar que devo às obras grandiosas de Frege e aos trabalhos de meu amigo Bertrand Russell uma boa parte do estímulo às minhas ideias.” (Wittgenstein, 2001, p. 131). Supostamente, os dois filósofos determinantes para os rumos que a pesquisa de Wittgenstein, que vinha da engenharia, tomaria em seu caminho filosófico. Diante disso, é preciso reconhecer a contribuição que o conhecimento das fontes e influências de um determinado autor na filosofia traz para a compreensão de seu pensamento. Assim, optamos por começar este artigo indicando a influência de Frege sobre um dos mais influentes filósofos do século XX, pois o objetivo aqui é o de determinar a influência também de Frege sobre outro filósofo contemporâneo, Arthur C. Danto.

A recepção do pensamento de Arthur Danto no Brasil se deu, sobretudo, pela via de sua filosofia da arte, que talvez seja o legado filosófico mais importante deixado pelo autor, ao lado do importante trabalho de crítica de arte exercido entre 1984 e 2009, no periódico *The Nation*. Os livros de Danto vertidos para o português no Brasil foram publicados por editoras diferentes e traduzidos por pesquisadoras(as) diversos(as), com orientações intelectuais e acadêmicas distintas.² Longe de querer tratar o texto de Danto como o de um autor alemão, como Heidegger, que exige toda uma dinâmica tradutória exegética de suas obras, esse dado sobre as traduções da obra de Danto nos permite perceber ao menos um ponto em comum entre as tradutoras e tradutores de Danto no país: nenhuma delas e deles pesquisa na área da filosofia analítica – o que talvez explique o modo sutil com que Frege é associado a Danto no contexto acadêmico brasileiro.

Danto teve uma produção para além da filosofia da arte, como ele mesmo explica no Prefácio que faz em *A transfiguração do lugar-comum*³, ao narrar sua trajetória como filósofo analítico e sua ambição em publicar cinco compêndios de filosofia

¹ Para as passagens em que Russell e Frege são citados ver, por exemplo, as proposições 3.325, 3.331, 3.333, 4.0031, 4.063, 4.1272, 4.241, 4.431, 4.442, 5.02, 5.252, 5.4, 5.42, 5.451, 5.452, 5.4731, 5.4733, 5.521, 5.5302, 5.535, 5.5351, 5.541, 5.553, 6.123, 6.1232, 6.1271 (Wittgenstein, 2001).

² *A transfiguração do lugar-comum* (São Paulo: Cosac Naify, 2005) foi traduzido por Vera Pereira; *Após o fim da arte* (São Paulo: Odisseus editora, 2006) foi traduzido por Saulo Krieger; *O recredenciamento filosófico da arte* (Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014) teve tradução de Rodrigo Duarte; *O abuso da beleza* (São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2015) contou com a tradução de Pedro Süssekind; e *O que é a arte* (Belo Horizonte: Relicário, 2020) foi traduzido por Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Com exceção de Vera Pereira, que é tradutora profissional, e que ainda traduziu o livro *Andy Warhol: Arthur C. Danto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), todas as outras pessoas são pesquisadores e pesquisadoras na área da filosofia.

³ Daqui em diante *TLC*.

analítica. Entre os trabalhos publicados dessa coleção encontramos *Analytical Philosophy of Knowledge*, *Analytical Philosophy of Action* e *Analytical Philosophy of History*, sendo esta última reeditada na década de 1980 dentro de outra publicação, *Narration and Knowledge*. Sabemos que a guinada estética de Danto acontece quando o autor se detinha no volume sobre filosofia da arte, mas que acabou por levar Danto a flexibilizar seu projeto inicial, acarretando a produção do influente artigo de 1964, *The Artworld*, e, posteriormente, em *TLC*, no que tange à versão essencialista de sua Filosofia da arte, e, em 1996, no livro *Após o fim da arte*.⁴ É justamente nesse último livro que Danto apresenta de modo mais sistemático aquilo que já fizera, em 1981, no artigo *The End of Art*, a saber, uma tentativa de se aproximar de um autor que muitos analíticos costumeiramente passavam longe, Georg W. F. Hegel, e que se tornou justamente o autor ao qual se associa Danto, não sem motivos, visto que este último retoma e atualiza a tese do fim da arte daquele. Mas, apesar dessa associação constante com Hegel, percebemos que Frege também exerceu influência decisiva em Danto.

Segundo Melissa Thériault (2017, p. 162), Danto é um herdeiro de Wittgenstein. Nossa tese vai em outra direção e afirma que se há uma influência decisiva de um filósofo analítico em Danto, esta é a de Frege, o que tentaremos atestar nas inúmeras passagens dos escritos do filósofo estadunidense.⁵ Frege foi um filósofo que teve como maior projeto filosófico o desenvolvimento do logicismo, isto é, fundar a matemática na lógica, desenvolvendo para esse propósito sua *Begriffsschrift* [conceitografia], além de toda uma análise semântica formal da linguagem. Para além de seus objetivos principais, a todo momento deixou rastros quanto a outras questões que até podiam não lhe interessar àquela altura, mas que certamente seriam objetos de investigações futuras. Os exemplos de intuições ou ideias que ou não receberam um aprofundamento maior ou foram passíveis de ampla discussão e crítica são inúmeros⁶, mas certamente uma das mais notáveis é a hipótese de que existe algo além de um sentido e uma referência quando usamos as línguas naturais, e que Frege no-

⁴ Daqui em diante *AFA*.

⁵ Breno Hax indica adequadamente que o primeiro texto em que podemos perceber essa conexão entre Frege e Danto é no artigo de 1964, já mencionado, em que Danto menciona um sentido para a cópula verbal “é” de identificação artística, ampliando, assim, os três usos indicados por Frege: identidade, predicação e existência. (Cf. Frege, 2009, p. 112-114; Danto, 2006; Hax, 2006, p. 149, nota 157).

⁶ Os textos de Frege deram margem para muitas discussões a partir de algumas questões deixadas em aberto por ele, entre as quais podemos destacar: o caso das referências indiretas, o problema dos termos não-denotativos ou termos ficcionais, e o problema da designação rígida/flexível das descrições definidas.

meou de *Färbung* [coloração]. Noção por meio da qual Danto inicia uma abordagem sobre retórica, em *O abuso da beleza*, mas recorrendo à expressão “pragmática”, referindo-se diretamente à *Teoria dos signos* de Charles Morris⁷, como vemos abaixo:

Propriedades pragmáticas visam a predispor na audiência sentimentos de um tipo ou de outro em relação ao que a obra de arte representa. [...] A função pragmática da beleza pode ser despertar amor em relação àquilo que uma obra de arte mostra, ao passo que a função da sublimidade seria despertar reverência. [...] Em certo sentido, propriedades pragmáticas correspondem ao que Frege chama de “coloração” – *Färbung* – em sua teoria do significado. (Danto, 2015, p. XIV-XV)

No artigo *Sobre o sentido e a referência*, de 1892, Frege (2009) trata da inépcia da poesia ao lidar com questões referentes a valores de verdade, o que não é surpresa nenhuma desde que Aristóteles definiu o *logos apofantikos*, em seu tratado *Da interpretação*⁸, e visto que, em geral, delimita-se também desde o estagirita uma distinção entre discurso ficcional e discurso de verdade (ou entre poesia e história), na *Poética*.⁹ Ainda logo no início do tratado *Da interpretação*, Aristóteles até sugere a existência de outros discursos que não o declaratório, ou seja, discursos que não são nem verdadeiros, nem falsos, mas relega esse estudo à retórica e à poética. Frege, por sua vez, em mais um dos rastros heurísticos deixados ao seu leitor, recorre ao termo *Färbung* para caracterizar alguns aspectos das línguas encontrados facilmente na poesia.¹⁰ No entanto, o problema para com esse tipo de contexto linguístico é que, de acordo com as pretensões filosóficas e lógicas fregeanas, o pensamento [*Gedanke*] por trás de uma expressão não é o suficiente, é necessário também haver uma referência. Desse modo, apesar de Frege não olhar para uma narrativa ficcional como um completo *nonsense* porque resta um sentido, mesmo quando se trata de um

⁷ Danto atribui a teoria geral dos signos a um suposto Charles K. Morris, mas que na verdade seria Charles W[illiam]. Morris, que escreveu *Fundamentos da teoria dos signos* (1976).

⁸ “Todos os discursos são significativos, não como ferramenta, mas, como já tinha sido dito, por convenção; nem todo discurso é declaratório, mas apenas aquele em que subsiste o ser verdadeiro ou o ser falso.” (Aristóteles, 2013, 17a1-5).

⁹ Cf. Aristóteles, 2015, 1451b 1-10.

¹⁰ “Podemos, agora, admitir três planos de diferença entre palavras, expressões e sentenças completas. Estas diferem [entre si] seja quanto às ideias, seja quanto ao sentido mas não à referência, ou finalmente seja também quanto à referência. Quanto ao primeiro plano, deve-se notar que, devido à associação incerta das ideias com as palavras, alguém pode ver uma diferença que outro não consegue ver. A diferença entre uma tradução e o texto original não deveria ultrapassar este primeiro plano. Pertencem ainda a essas possíveis diferenças os coloridos e os sombreados que a arte poética e a eloquência procuram dar ao sentido. Tais coloridos e sombreados não são objetivos, mas devem ser evocados pelo próprio ouvinte ou leitor, conforme as sugestões do poeta ou do orador. Se não houvesse alguma afinidade entre as ideias humanas, a arte seria certamente impossível, embora não se possa averiguar exatamente até onde estas correspondem às intenções do poeta.” (Frege, 2009, p. 136).

nome ficcional como “Macunaíma” (para se referir ao personagem e não ao livro), ainda assim para o autor há uma considerável distância entre a estrutura de uma narrativa artística ou literária e uma narrativa científica ou filosófica.

Ao ouvir um poema épico, além da eufonia da linguagem, estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica. Daí decorre ser totalmente irrelevante para nós se o nome “Ulisses”, digamos, tem referência, contanto que aceitemos o poema como uma obra de arte. É, pois, a busca da verdade, onde quer que seja, o que nos dirige do sentido para a referência. (Frege, 2009, p. 138)

Para fundamentar o foco exclusivo que sua análise dá a expressões declarativas (assertivas), Frege recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento [*Gedanke*], o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, de modo que a força assertórica dependerá da forma da expressão. E, como vimos, Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão e a forma estilística ou retórica associada à expressão. Esta última se associa ao conceito de *Färbung*, indicado acima, e visaria a comunicar as intenções dos falantes que em alguma medida estão condicionadas à interação com sua audiência e seu contexto, quer dizer, associada a uma dinâmica pragmática.

A obra em que Arthur Danto faz alusão ao termo fregeano “coloração” é *O abuso da beleza*¹¹, quando resolve acertar contas com esse conceito central tanto à estética quanto à arte, se levarmos em conta a centralidade que o conceito de beleza tem para o estabelecimento do sistema de belas-artes na modernidade. Em obras anteriores, Danto se esquivou o quanto pôde do conceito de beleza, visto que sua filosofia da arte não se comprometia com atributos estéticos das obras de arte, desde seu artigo inaugural *O mundo da arte*, de 1964. Em *TLC*, Danto indica claramente a insuficiência do exame sensorial para identificar um objeto como obra de arte, ao tratar da diferença entre obras de arte e meras coisas reais, no caso de ambas serem indiscerníveis, afirmando que nenhum “exame sensorial de um objeto me dirá que ele é uma obra de arte, uma vez que podemos encontrar cada uma dessas qualidades em outro objeto que não é obra de arte” (Danto, 2005, p. 156). Já em *OAB*, a Beleza é tratada não como sentimento ou expressão central de uma obra de arte, mas como

¹¹ Daqui em diante *OAB*.

uma das qualidades responsáveis por fazer com que os espectadores se atraíssem pelas obras, como fazendo parte de um círculo retórico. Aliás, se “coloração” não é o termo utilizado por Danto, mas apenas aludido, “retórico” também não será, pelo menos não nessa obra. No lugar daquela expressão, o autor opta por introduzir o termo “moduladores”. E, por sua vez, a equivalência entre retórica e pragmática realizada por Danto parte do argumento de Charles Morris, para o qual o que passamos a denominar “pragmática” equivale àquilo que “um dia foi a disciplina da retórica, dá validade a esse pensamento porque os retóricos estudavam como manipular os sentimentos de seus ouvintes, especialmente nas cortes legais, para que chegassem à decisão que lhes favorecia” (Danto, 2015, p. 140).

Segundo Danto, ao considerarmos aquilo que era retratado por pinturas, geralmente recorriamos a termos semânticos para tal, ao passo que ao pensarmos as pinturas a partir daquilo “que o quadro pretende fazer que os espectadores *sintam* diante dele” (*Ibid.*, p. 139), recorreremos a termos pragmáticos. “O ‘embelezamento’ é claramente pragmático: tem a intenção de fazer os espectadores sentirem maior atração por algo do que eles sentiriam sem o benefício dos embelezadores” (*Ibid.*). Nesse contexto, a beleza deve ser entendida não como uma consolação, mas como condimentação, como nas séries de pinturas em que Picasso retratou prostitutas aprisionadas no hospital-prisão Saint-Lazare, em Paris, numa situação de encarceramento e sofrimento, e usou a beleza para isso. Ou mesmo a maneira como Sebastião Salgado retrata harmoniosamente situações de miséria em suas fotografias em preto e branco, se é que podemos falar de harmonia no sofrimento alheio. A beleza nessas situações funciona como “um artifício para aumentar o apetite, para conseguir prazer com o espetáculo do sofrimento” (Danto, 2015, p. 131).¹² Nesse sentido, o “que uma obra de arte modulada adequadamente faz é seduzir os sentimentos dos espectadores e ouvintes, ou mostrar que a pessoa retratada possui atributos que seduziriam, por si mesmos, aqueles sentimentos” (*Ibid.*, p. 141). Curiosamente, essa hipótese de que obras de arte conduzem as mentes e os sentimentos das pessoas – e essa seria sua maneira mais efetiva de agir no mundo – já aparecera anteriormente no artigo *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, originalmente, publicado em 1985 na revista *Grand Street*¹³, e que comporia a coletânea de textos homônima ao artigo de 1986, cuja tradução no Brasil foi intitulada *O descredenciamento filosófico da arte*.¹⁴

¹² Apesar de que o próprio Danto pondera que, possivelmente, “[...] a maneira correta de retratar essas vítimas, de um ponto de vista moral, seja excluir qualquer prazer desse tipo, portanto excluir a beleza em favor da documentação e da indignação” (Danto, 2015, p. 131).

¹³ Danto, 1985.

¹⁴ Danto, 2014. Daqui em diante *DFA*.

Danto inicia seu livro levantando o seguinte questionamento: afinal, o que pode a arte? O que, realmente, uma obra de arte é capaz de realizar no mundo prático? E, à primeira vista, Danto parece se conformar com o fato de que, possivelmente, obras como a *Guernica*, de Pablo Picasso, ou poemas como *Easter*, de William B. Yeats, no fim, nada fizeram acontecer, “simplesmente memorializando, sacralizando, espiritualizando, constituindo um tipo de cenotáfio para abrigar as memórias que se apagam, aproximadamente no nível de uma cerimônia religiosa” (Danto, 2014, p. 38). Essa dúvida, tão estratégica para a argumentação dantiana quanto a dúvida cartesiana, gira em torno do seguinte problema: se a arte nada faz acontecer, então, por que a filosofia sempre levou a cabo o empreendimento de neutralização da atividade artística a partir de uma suposta periculosidade da arte, mapeada por Danto a partir já dos escritos de Platão na antiguidade? Com isso, após identificar o que chamou de descredenciamento filosófico, pautado em duas práticas correntes, a capitulação e a efemerização, Danto conclui que a arte faz sim acontecer, mas em um nível diferente daquele das políticas públicas ou esferas econômicas. Para indicar a efetividade da arte no mundo, Danto cria um paralelo entre a estrutura das obras de arte e a estrutura da retórica, a qual teria como objetivo modificar a mente e, portanto, as ações humanas “ao cooptar seus sentimentos”.

Não estou certo de que a estrutura da retórica e a estrutura da *filosofia* sejam a mesma coisa, uma vez que o objetivo da filosofia é provar, mais do que meramente persuadir; mas as estruturas comuns à retórica e à arte vão longe na direção de explicar por que Platão pode ter assumido uma postura de hostilidade comum diante de ambas e por que o socratismo estético deve ter surgido como uma opção adequada. (Danto, 2014, p. 54)

Acontece que essa não é a primeira vez que o autor aproxima arte e retórica. O capítulo 7 da *TLC*, em que Danto trata da estrutura e do funcionamento metafórico da identificação artística, recebeu o título “Metáfora, expressão e estilo”, mas poderia facilmente ter o termo “retórica” junto aos outros três, visto que o próprio autor partia “[...] da suposição de que o ponto de interseção entre estilo, expressão e retórica deve estar próximo da definição que estamos procurando” (2005, p. 243), e admitindo que a metáfora é o núcleo comum a esses três conceitos. Danto apresentou algumas características, segundo ele, “comumente reconhecidas da prática da retórica”, e seu objetivo era especificar o que tinha em mente ao dizer que o *Retrato de madame Cézanne* (1963), de Roy Lichtenstein, faz um uso retórico do diagrama de Erle Loran, presente em seu livro *Cézanne’s Composition* (1943), acerca do retrato

que Cézanne fez de sua esposa – quando a pintura de Lichtenstein é visualmente idêntico ao diagrama de Loran, apesar da diferença de escala e substância.¹⁵

Como uma prática, a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo. [...]. É claro que o orador retórico – ou qualquer um de nós quando recorremos a uma estratégia retórica – não está apenas expondo fatos: ele os está sugerindo de forma a interferir no modo como a platéia recebe as informações [...]. (*Ibid.*, p. 244).¹⁶

Segundo Danto, “é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo.” (*Ibid.*, p. 246). E, a via de acesso que Danto encontra para tratar desse “visar um efeito”, como vimos acima, pelo menos em *OAB*, foi a noção fregeana de *Färbung*. Entretanto, conseguimos identificar ainda outras duas obras nas quais o autor tratou da mesma noção de coloração, apesar de parecer haver uma pequena diferença entre esses usos. Em *AFA*, Danto cita o conceito de *Färbung* como uma ampliação da distinção fregeana entre *Sinn* e *Bedeutung*,¹⁷ e recorre igualmente a esta noção, na *TLC*, a fim de chegar em sua análise sobre os conceitos de expressão, estilo, retórica e metáfora. Nesse segundo caso, Danto está a tratar sobre as discrepâncias entre o que é chamado por ele de teoria da *transparência*, em que o meio deve desaparecer ou se tornar invisível a fim de promover adequadamente a mimese como ilusão, e a teoria da *opacidade*, que muito se assemelha aos diversos formalismos em teoria das artes, e que “diz que a obra de arte se reduz ao material de que é feita: tela e papel, nanquim e tinta, palavras e ruídos, sons e movimentos”. (Danto, 2005, p. 234).

O que era transparente para os contemporâneos de Giotto, quase como um vidro através do qual divisassem uma realidade sagrada, se tornou opaco para nós, ao passo que instantaneamente tomamos consciência de algo que era invisível para eles mas é precioso para nós – o estilo de Giotto [...]. O que estou

¹⁵ Cf. Danto, 2005, p. 213-215.

¹⁶ A presença da retórica parece ser inevitável mesmo quando o único objetivo de um discurso é, no âmbito da idealidade, informar sobre os fatos de que trata, quer dizer, no caso em que um texto tenta ser o mais objetivo possível ao ponto de, supostamente, deixar de fora elementos intrinsecamente retóricos ou de coloração ao discurso. Talvez tenha sido essa a motivação de J. L. Austin ao abrir mão da distinção entre discurso performativo e constativos, e assumido que mesmo um constativo pode ser um tipo de performativo, naquilo que se configura como o *sea-change* em seu *How to do things with words* (Austin, 1975). Ou seja, de que ao proferir um enunciado constativo estamos a realizar um ato de fala com a mesma potência performativa que qualquer outro. Além disso, é digno de menção que na citação acima, claramente, a maneira com que Danto caracteriza a retórica nos remete ao sentido de performativo austiniano. A esse respeito, Barbara Cassin tem um excelente artigo intitulado *A performance antes do performativo ou a terceira dimensão da linguagem* (2010), em que faz uma análise da Filosofia, Retórica e Sofística em paralelo com os três tipos de atos de fala da teoria de John Austin, a saber, o locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário.

¹⁷ Cf. Danto, 2010, p. 216.

chamando de “estilo” refere-se menos ao que Giotto via do que à sua maneira de ver, por isso mesmo invisível. Sua maneira de ver deve ter sido compartilhada com um grupo bastante numeroso de cidadãos do mundo da arte de seu tempo, pois do contrário eles não teriam elogiado Giotto nos mesmos termos que Vasari usou. Isso parece ser um fenômeno geral. (*Ibid.*, p. 239).

Podemos encontrar outros exemplos para indicar essa transparência que se torna opaca aos nossos sentidos, por exemplo, no cinema. Quando assistimos a filmes do início dos anos 2000 que recorreram à computação gráfica, é comum percebermos aquela tecnologia como ultrapassada ou pouco realista. Ou, como a reação do público quando da exibição que os irmãos Lumière fizeram em Paris, em 1896, da cena de um trem vindo na direção do público, um dos exemplos mais conhecidos quanto ao que outrora foi tomado como extremo realismo e transparência pela percepção humana e, hoje, se mostra opaco aos nossos olhos. Entretanto, esse processo tem participação efetiva de nossa consciência, e é aqui que o sentido que Danto atribui ao conceito de *Färbung* na *TLC* parece se diferenciar daquele de *OAB*. Segundo Danto, de alguma maneira, é nossa consciência que colore o mundo em que estamos inseridos e que serve de referência para nós. A maneira como vemos a realidade depende da coloração dada por nossa consciência, que depende, por sua vez, da época histórica. Assim, nessa perspectiva, a coloração tanto diz respeito ao modo como percebemos, quanto aos tons incorporados (para fazer jus à teoria dantiana) à obra de arte. “É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu.” (Danto, 2005, p. 241).

Mas, mesmo a partir dessa visão que toma a ideia de coloração como um tom ligado à mente do artista, o espectador tem papel fundamental no funcionamento retórico da arte. No caso de uma pintura, é como se a reação do observador a ela complementasse a obra e, nesse sentido, “o espectador oferece ao artista uma espécie de colaboração espontânea, tal como na relação entre o leitor e o escritor” (*Ibid.*, p. 182). Assim, a interpretação explícita a estrutura narrativa que subjaz a obra de arte, e se “não interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura” (*Ibid.*, p. 184). Danto, entre o artigo de 1964 e a *TLC*, opera uma ampliação ou desenvolvimento bem interessante de seu conceito de “mundo da arte”. Se, em *O mundo da arte*, ele já havia afirmado que perceber a condição artística de algo “requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte” (Danto, 2006, p. 20), na *TLC*, além de condicionar o mundo da arte à teoria, ainda o define como “um mundo de coisas interpretadas” (Danto, 2005, p. 203). Nesse sentido, naquilo que chamamos de argumento semântico de Danto, uma obra de arte é uma função entre um objeto e sua interpretação.

Assim, um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. [...]. Nesses casos, lemos enquanto olhamos porque interpretamos enquanto vemos. (*Ibid.*, p. 190)

A partir desse argumento notamos mais uma robusta influência fregeana nas escolhas argumentativas de Danto, visto que foi Frege quem resgatou da matemática a noção de função para pensar a estrutura de uma expressão assertiva completa por meio do conceito de “função sentencial”. Nos artigos “Função e conceito”, “Sobre conceito e objeto” e “Que é uma função?”¹⁸, todos publicados na última década do século XIX, Frege esclarece a distinção entre as expressões que nomeiam objetos – ou seja, aquelas denominadas por ele de “nomes próprios” [*Eigennamen*]¹⁹ – e os sinais que indicam não um objeto, mas um conceito [*Begriff*], sendo denominados “termos conceituais” [*Begriffsworten*]. Conceitos têm uma natureza predicativa e, por essência, funcionam como referência de um predicado gramatical, diferentemente de um nome próprio, o qual não pode exercer tal função pois não necessita de qualquer complementação. Um nome próprio por si só possui um sentido, algo que não ocorre com o termo conceitual, ou predicado. Lembrando que, para Frege, um nome próprio sempre expressa um sentido [*Sinn*] e designa uma referência [*Be-deutung*], seja no contexto de um sinal simples, como “lua”, seja para frases assertivas completas, como “Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago”. No primeiro caso, o sinal “lua” possui uma referência, que é o próprio objeto [*Gegenstand*] que mantém sua órbita em volta da Terra e constitui-se como satélite natural desta. Mas, além do que por ele é designado existe aquilo que permite o uso comum das palavras por diversos indivíduos, isto é, o sentido, “onde está contido *o modo de apresentação do objeto*” (Frege, 2009, p. 131, grifo meu). Aliás, modo de apresentação é outra expressão fregeana utilizada por Danto para se referir ao significado incorporado de uma obra. Assim, segundo Frege:

¹⁸ Cf. Frege, 2009a; 2009b; 2009e.

¹⁹ “Um nome próprio (palavra, sinal, combinação de sinais, expressão) expressa seu sentido e designa ou refere-se à sua referência. Por meio de um sinal expressamos seu sentido e designamos sua referência.” (Frege, 2009c, p. 136). Quanto ao conceito de nome próprio, Michael Dummett coloca o seguinte: “Un objeto es, como se ha dicho, el correlato objetivo de un nombre propio: es aquello para cuya mención usamos un nombre propio. No es posible ninguna otra caracterización general de un objeto, salvo por medio de la noción lingüística de nombre propio. [...] Por tanto, los objetos, que son lo que representan los nombres propios, pueden ser de los más variados tipos – seres humanos, cuerpos celestes, puntos en el espacio, pruebas de un teorema y direcciones, por ejemplo.” (Dummett, 1990, p. 167).

A conexão regular entre um sinal, seu sentido e sua referência é de tal modo que ao sinal corresponde um sentido determinado e ao sentido, por sua vez, corresponde uma referência determinada, enquanto que uma referência (um objeto) pode receber mais de um sinal. E ainda, um mesmo sentido tem em diferentes linguagens, ou até na mesma linguagem, diferentes expressões. É verdade que exceções a essa regra ocorrem. Certamente, a cada expressão que pertença a um sistema perfeito de sinais deveria corresponder um sentido determinado; as linguagens naturais, porém, raramente satisfazem a essa exigência e deve-se ficar satisfeito se a mesma palavra, no mesmo contexto, sempre tiver o mesmo sentido. Pode-se talvez admitir que uma expressão sempre tenha um sentido, caso seja gramaticalmente bem construída, e desempenhe o papel de um nome próprio. (*Ibid.*, p. 132-133).

No segundo caso, o contexto das frases assertivas²⁰, como “Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago”, ou “Ferreira Gullar é o autor do manifesto antropófago”, o sentido é um “pensamento” [*Gedanke*], e não se trata do “ato subjetivo de pensar, mas seu conteúdo objetivo, que pode ser propriedade comum de muitos.” (*Ibid.*, p. 137). Por sua vez, a referência de uma frase assertiva será um “valor de verdade” [*Wahrheitswerth*] ou, de modo mais claro, será o caso da frase ser verdadeira ou falsa, como no exemplo das duas frases mencionadas envolvendo “o autor do manifesto antropófago”. Desse modo, podemos dizer que o sentido de uma frase assertiva completa é uma função dos sentidos de seus termos constituintes; e, que a referência de uma expressão assertiva é uma função das referências de seus constituintes.²¹ Segundo Frege, ao percebermos em uma investigação o envolvimento das referências dos sinais que fazem parte de uma frase declarativa, certamente poderemos buscar a referência desta. E isso sempre acontecerá quando o valor de verdade for alvo de nossa investigação (Cf. Frege, 2009, p. 138).

²⁰ A análise fregeana se restringe exclusivamente às frases declarativas ou assertivas. No artigo *O pensamento – uma investigação lógica* (2002), Frege justifica brevemente o fato de deixar de lado frases exclamativas, imperativas e interrogativas em sua investigação. Segundo o autor, “serão consideradas as sentenças mediante as quais comunicamos [sic] ou declaramos algo” (Frege, 2002, p. 15). Seu foco reside na força assertórica, pois em tal força reside toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos e, portanto, somente por meio dessas espécies de frases a investigação científica ou filosófica seria possível, caso tomemos ambas como uma incessante busca pela verdade.

²¹ Convencionou-se chamar tal relação entre a referência de uma frase assertiva completa e as referências de seus termos constituintes de “princípio de composicionalidade”, o qual veremos ser comprometido quando se tratar de contextos não habituais, como o caso de discursos diretos e discursos indiretos. “Se nossa concepção for correta, o valor de verdade de uma sentença, que contenha uma outra como parte, deve permanecer inalterado quando substituirmos a sentença componente por outra sentença que tenha o mesmo valor de verdade. Exceções [a este princípio] devem ser, contudo, esperadas se a sentença inteira ou a sentença componente estiver em discurso direto ou indireto; caso em que, como vimos, as palavras não têm suas referências costumeiras. Em discurso direto, uma sentença se refere a uma sentença, e em discurso indireto se refere a um pensamento.” (Frege, 2009, p. 141).

Agora, retomando a distinção entre nomes próprios e termos conceituais e suas respectivas referências, dissemos que um conceito é de natureza predicativa, e que acerca de um sinal de objeto não podemos dizer o mesmo.²² Assim, “nem todas as partes de um pensamento podem ser completas: pelo menos uma delas deve ser, de alguma maneira, insaturada ou predicativa; de outra forma, elas não se articulariam entre si” (Frege, 2009, p. 126). E, para que a noção de insaturação que compõe a natureza predicativa do conceito se torne mais clara, voltamos a falar do dispositivo conceitual utilizado e que subjaz o argumento semântico dantiano: a análise fregeana da definição de função oriunda das matemáticas: “por uma função de x entende-se uma expressão do cálculo que contenha x , uma fórmula que contenha a letra x ” (*Ibid.*, p. 82).

Uma função, como em qualquer outra forma de classificação, deverá apresentar certos traços peculiares para se caracterizar como tal; “a expressão da função deve sempre mostrar um ou mais lugares a serem preenchidos pelo sinal do argumento” (*Ibid.*, p. 87). Disso resulta o que se convencionou chamar de essência da função. Por exemplo, em “ $2x^2 + 4$ ”, temos um modelo típico de função, uma expressão possuindo uma incógnita x , que, no caso, Frege denominou de sinal do argumento da função. A partir dessa expressão podemos substituir o x por alguns argumentos, como: “2”, “3”, “4”; e, obter: “ $2 \cdot 2^2 + 4$ ”; “ $2 \cdot 3^2 + 4$ ”; “ $2 \cdot 4^2 + 4$ ”. O que obteríamos em cada caso, após as devidas substituições pelos argumentos sugeridos, ou melhor, o resultado de cada uma dessas operações, é denominado de “valor da função”, respectivamente, os números 12, 22 e 36. Assim, percebemos que, nos três casos acima, a estrutura básica da função se mantém, o que muda são apenas os argumentos aplicados no lugar da incógnita x .

Pensando, agora, a estrutura de uma função no contexto linguístico, podemos perceber sua fácil aplicabilidade, como na expressão “ x é o autor do manifesto antropófago”, considerada uma função sentencial, e caso apliquemos a ela o mesmo processo de inserção de um dado argumento no lugar da variável x (acoplando um argumento a uma expressão da função), obteríamos algo que viria a funcionar como o valor da função. No caso em questão, se o sinal “Oswald de Andrade” desempenhasse o papel de argumento obteríamos uma expressão assertiva nova e completa:

²² Um nome próprio não pode assumir a função de um predicado gramatical, mas pode fazer parte de um. Por exemplo, na sentença “ x é um número maior que 3”, temos primeiramente um termo conceitual insaturado (incompleto), o qual é composto também por um sinal de objeto, no caso, o sinal “3”, e tendo sua parte insaturada representada pela variável x ; em seguida, podemos apresentar um sinal de objeto, no caso o numeral “4”, que designa um objeto (o número 4); então, ao relacionarmos o termo conceitual com o sinal do objeto, isto é, com o nome próprio, formamos uma expressão completa, surgindo assim um outro nome próprio: “4 é um número maior que 3”.

“Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago” – que possui um pensamento completo e o verdadeiro como valor-de-verdade, ou seja, como referência. Danto, por sua vez, transforma o $f(x)$ em um $I(o)$, isto é, o objeto proposto ou utilizado como suporte pelo artista desempenha o papel de argumento, a interpretação do espectador faria as vezes de predicação (nomeado por Frege de expressão da função), e o valor da função, que no contexto fregeano é uma frase assertiva completa, para Danto, seria uma *obra de arte*.

O débito de Danto para com Frege não se esgota ao tema das funções sentenciais, dado que, desde *O mundo da arte*, há uma busca por construir uma teoria neorepresentacional da arte, em que a atividade artística assumiria uma função representacional diante da realidade, e como representação se distinguiria exatamente dessa mesma realidade. “As imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contêm duas maneiras diferentes de ser caracterizadas como representações de uma coisa.” (Danto, 2005, p. 121). A imitação, nesse sentido, deve ser entendida como um conceito *intensional*, que, portanto, não requer a existência do objeto do qual é cópia. A partir disso, podemos “distinguir então um sentido interno de representação [...] e um sentido externo” (*Ibid.*, p. 122). O primeiro sentido está relacionado com o conteúdo de uma imitação ou ação, muito próximo da noção de conteúdo intensional, ao passo que o segundo sentido se relaciona com a denotação dessa imagem ou ação, ou conteúdo extensional dessa imagem ou ação. Aqui, o que está em jogo é a estrutura do significado das expressões, que além de apontar para algo no mundo (referência ou conteúdo extensional) também tem um modo de apresentação (sentido ou conteúdo intensional).²³

²³ Cf. Frege, 2009. A distinção entre intensão e extensão remonta a vários autores, como G. Leibniz e J. Stuart Mill, apesar de terem utilizado terminologias diferentes, mas com R. Carnap temos uma reconstrução da lógica fregeana numa perspectiva crítica acerca da distinção sentido-referência em termos de intensão-extensão. De todo modo, e apesar das peculiaridades próprias à lógica de Carnap, é comum utilizarmos a terminologia intensão-extensão como equivalente aos termos fregeanos. “Dito de forma muito generalizada, a intensão de uma expressão é o conteúdo informacional da expressão, enquanto distinto do conjunto de objetos denotados pela expressão.” (Kirkham, 2003, p. 23). É importante chamar atenção para o fato de que na edição brasileira de *Após o fim da arte*, Saulo Krieger traduziu o termo “*intensionally*” por “intensivamente” que, por mais estranho que seja em relação ao que é convencionalizado no contexto da lógica e da filosofia analítica, ainda preservava a diferença entre “*intention*” (naturalmente, traduzido por “intenção”) de “*intension*” (que tem como equivalente em português o termo “intensão”). Essa situação se agrava quando o tradutor opta por “intenção” como tradução para “*intension*”, tanto na nota 172 da página 214, quanto nas páginas 216-217, por exemplo, além de no *Posfácio à edição brasileira*, escrito por Virginia H. A. Aita, nas páginas 289 e 290, ao usar expressões como “conteúdo intencional” ou “natureza intencional”. A necessidade em indicar esse mal-entendido reside no fato de que o termo “intenção”, normalmente, está associado a um conteúdo mental, ao passo que “intensão” se refere a um conteúdo proposicional ou ligado à ideia fregeana de sentido. Essas duas vias são incompatíveis, dado a própria postura antipsicologista fregeana em seus escritos sobre a linguagem, em que distingue o sentido [*Sinn*] ou pensamento [*Gedanke*] de uma ideia ou representação mental [*Vorstellung*]. Esse é um equívoco que compromete fortemente a leitura de Danto e a recepção adequada do autor no contexto filosófico em que deve ser lido. Sobre essa distinção em Frege, cf. Frege, 2009, p. 134; além de Frege, 2002.

Percebemos que aquilo que faltava a Frege, a saber, boa vontade para com os contextos das línguas naturais e um interesse por contextos ficcionais, obviamente sobra na filosofia da arte de Arthur Danto. Mas, para ser um herdeiro de Frege nessas circunstâncias, fora fundamental ir além de um projeto de linguagem que descrevesse cientificamente o mundo, quer dizer, ultrapassasse os limites auto impostos pelo projeto da semântica formal. Por sua vez, essa é uma razoável motivação para pensarmos que, se é possível operar uma conexão entre filosofia da linguagem e filosofia da arte, ela certamente precisaria avançar além de uma semântica filosófica literalista. Danto parece ir nessa direção justamente quando recorre ao conceito de *Färbung*, no *AFA*, como mencionamos há pouco, ao remeter-se uma vez mais à definição de arte que apresentara na *TLC*: “ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido”. (Danto, 2010, p. 216). E, assim, Danto assegura que sua “incorporação de um significado” consegue extrapolar a distinção entre intensão e extensão, “e foi só com a introdução, por Frege, de sua importante, porém não desenvolvida, noção de *Färbung* [...] para complementar *Sinn* [...] e *Bedeutung* [...] que os filósofos do sentido descobriram (e rapidamente perderam) um modo de lidar com o significado artístico.” (*Ibid.*, p. 216).²⁴

Mas, se outros deixaram de lado o valor desse conceito levemente indicado por Frege, parece que o mesmo não se aplica a Danto pois, como vimos, o autor encontrou aí um caminho para abordar a dimensão retórica da arte. Danto parece ultrapassar também esses entraves na análise que faz da metáfora, ou melhor, da obra de arte entendida como representação metafórica. A investigação realizada na *TLC* dos conceitos de estilo, expressão e retórica serviu para “diferenciar as obras de arte de outros veículos de representação semelhantes mas sem o mesmo status” (Danto, 2005, p. 243) e, nessa mesma obra, conclui que o tipo de identificação artística (abordada desde *O mundo da arte*) tem exatamente a mesma estrutura metafórica quando *a* deve ser visto com os atributos de *b* (Cf. *Ibid.*, p. 246). Desse modo, retomando a função de intérprete desempenhada pelo espectador, sua tarefa visa compreender uma estrutura lógica específica da atividade artística, ou melhor, busca interpretar a metáfora que a obra incorpora, dado que “[c]ompreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (Danto, 2005, p. 252).

Mas qual a função da metáfora? Por que a metáfora é um recurso da retórica? Para explicar isso, e a fim de fundamentar o funcionamento lógico de uma obra de

²⁴ No original, essa passagem de *AFA* aparece da seguinte maneira: “Embodiment goes beyond, or falls outside, the distinction between intension and extension as capturing the dimensions of meaning, and it will not be until Frege introduced his important but undeveloped notion of *Färbung* to supplement *Sinn* and *Bedeutung* that philosophers of meaning found (and quickly lost) a way of handling artistic meaning.” (Danto, 1997, p. 195).

arte enquanto representação metafórica, Danto recorre à noção de *entimema*, que seria a forma lógica mais adequada à retórica, segundo Aristóteles. Desde o início do Livro I de sua *Retórica*²⁵, vemos as observações aristotélicas sobre a pertinência desse tipo de silogismo para essa “arte”. É uma espécie de argumento “formado de poucas premissas e em geral menos do que o silogismo primário. Porque se alguma dessas premissas for bem conhecida, nem sequer é necessário enunciá-la; pois o próprio ouvinte a supre” (Aristóteles, 2005, 1357a). Entimemas são utilizados como a estrutura de muitos diálogos cotidianos, em que acabamos por suprimir aquilo que é tomado como uma informação óbvia e que dispensa ser reiterada no processo de comunicação com outrem. Mas, podemos afirmar que piadas ou mesmo falas carregadas de espirituosidade demandam o mesmo tipo de relação entre falante e ouvinte, visto que a piada só tem graça na medida em que a plateia consegue preencher a informação suprimida adequadamente. O interlocutor, nesse caso, não apenas recebe as informações como numa transmissão de conteúdos, mas acaba por participar do processo de decodificação dessas informações.²⁶

Um entimema é um silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão; o entimema produz um silogismo válido quando, além de satisfazer às condições normais da validade silogística, a linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia [...]. Mas o entimema faz mais do que demonstrar sua conclusão em face da verdade (e quando pertinente da verdade óbvia) de suas premissas: envolve uma complexa inter-relação entre quem o formula e quem o lê. (Danto, 2005, p. 249)

Danto sugere haver uma dinâmica similar entre o movimento elíptico explorado pela retórica, “baseando-se na plausível hipótese psicológica de que o ouvinte completará a lacuna por si mesmo” (*Ibid.*, p. 250), e o funcionamento da estrutura metafórica. “A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há conseqüentemente uma conclusão entimemática” (*Ibid.*).²⁷

²⁵ Aristóteles, 2005.

²⁶ Segundo a *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*, podemos definir um entimema como um argumento que possui “[...] uma premissa não-formulada, sem a qual ele não é válido. Chama-se muitas vezes ‘premissa implícita’ à premissa não-formulada. Na argumentação cotidiana omitem-se premissas óbvias.” (BRANQUINHO et al., 2006, p. 280).

²⁷ Aristóteles, na seção 10 que trata das metáforas por analogia, no Livro III, coloca o seguinte: “Por conseguinte, tanto a expressão como os entimemas que nos proporcionam uma aprendizagem rápida são necessariamente ‘elegantes’. Por isso é que os entimemas superficiais não são os de maior aceitação (chamamos ‘superficiais’ aos que são absolutamente óbvios, e em que não há nenhuma necessidade de nos esforçarmos por compreender), nem os que, uma vez expressos, não compreendemos, mas sim aqueles em que ou o conhecimento surge ao mesmo tempo que são pronunciados, mesmo que não existisse previamente, ou o entendimento segue pouco depois. Na verdade, nestes casos resulta algum conhecimento, enquanto nos anteriores nenhum.” (Aristóteles, 2005, 1410b).

Assim como no caso do entimema, para entender o funcionamento de uma metáfora, a mente do ouvinte ou do espectador necessita estar em ação, de modo a preencher lacunas ou identificar termos médios que permitam entender a relação metafórica entre um *a* e um *b*. Porém, assim como no uso costumeiro que se atribuiu à expressão “pergunta retórica”, quando se trata de um questionamento que exige o (re)conhecimento do ouvinte de que sua resposta é uma obviedade ou truísmo desnecessário de ser pronunciado, a identificação de uma metáfora demanda do ouvinte ou espectador um certo conhecimento e, no caso de uma obra de arte entendida como representação metafórica, devemos concordar com a condição dantiana quanto a “uma atmosfera de teoria artística, [e] um conhecimento da história da arte” (Danto, 2006, p. 20). Sem esse conhecimento sobre as conexões causais e os contextos históricos de determinadas obras, simplesmente, os espectadores não seriam capazes de captar a força dessas mesmas obras. Essa não apreensão do significado de uma obra assim como de uma metáfora ocorre também caso optemos por resumir, parafrasear ou explicar uma obra, uma metáfora ou uma piada. O efeito e o impacto nunca será o mesmo, e é isso o que está em jogo quando Danto afirma que metáforas têm estruturas intensionais.

Segundo Danto, não é lícito fazer substituições de expressões equivalentes quando se trata de contextos intensionais. O exemplo utilizado é o da expressão “está fervendo”, que é equivalente à expressão “atingiu cem graus Celsius”, e pode ser substituída na frase “Sua água está fervendo”, de modo que a referência (na acepção fregeana) é preservada. No entanto, se as mesmas expressões são substituídas no contexto da frase “Seu sangue está fervendo”, produzindo “Seu sangue atingiu cem graus Celsius”, o significado da metáfora está comprometido (Cf. Danto, 2005, p. 260-261). A partir disso, Danto indica uma rica variedade de contextos intensionais, ou seja, situações em que supomos que um determinado indivíduo *m* crê que *s*. “Suponhamos que *s* seja a frase ‘*a* é *F*’: se *a* é idêntico a *b*, isso não implica que *m* crê que *b* é *F*, nem que (Ex) (*m* crê que *x* é *F*) – embora se admita que qualquer dessas operações será válida se for aplicada somente a *s*.” (Danto, 2005, p. 261). No âmbito das reflexões sobre a linguagem, conhecemos um conjunto de casos conhecidos como discurso indireto ou “contextos oblíquos”, em que as palavras não têm o habitual significado de quando são utilizadas, mas às vezes o que tenta ser referenciado pelas expressões e palavras são pensamentos, convicções ou afirmações. (Cf. Frege, 2009, p. 142-145).

Por exemplo, na frase [1] “A Estrela da Manhã é o planeta Vênus” estamos diante de um caso em que os contextos intensionais e extensionais são costumeiros; a referência é um valor-de-verdade para Frege e, se substituirmos qualquer expressão que compõe a frase por outra de igual referência – por exemplo, trocar “Estrela da Manhã”

por “Estrela da Tarde” e formarmos [2] “A Estrela da Tarde é o planeta Vênus” –, a referência da frase continua a mesma. Já na expressão [3] “Ricardo sabe que a Estrela da Manhã é o planeta Vênus”, se fizéssemos a mesma troca que sugerimos para a frase anterior, e passássemos a ter [4] “Ricardo sabe que a Estrela da Tarde é o planeta Vênus”, a referência da frase como um todo seria modificada, pois o que está em jogo não é o significado habitual, mas um *saber* específico de Ricardo. Portanto, se na mudança operada entre [1] e [2] não há mudança na referência final da frase, o mesmo não ocorre entre [3] e [4]. Assim, no âmbito da discussão de Danto, dizer que metáforas têm uma estrutura intensional é afirmar que os elementos que compõem a metáfora (seja gramatical, seja artística) não podem ser substituídos por objetos idênticos sem que o contexto seja levado em conta. Existe nesses casos uma peculiaridade contextual e histórica, em que a “forma da apresentação’ nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época” (Danto, 2005, p. 273). Assim, para lidar com esses ditos contextos intensionais, Danto apresenta exatamente a teoria fregeana dos contextos oblíquos.

Em resumo, a teoria é a seguinte: a explicação da peculiaridade lógica dos contextos intensionais reside no fato de que as palavras usadas nessas frases não têm a mesma referência que costumam ter no discurso normal não-intensional. Elas se referem, antes, à forma como são representadas as coisas às quais as palavras em questão comumente se referem, o que significa que elas incluem entre suas condições de verdade uma referência à representação. (*Ibid.*, p. 263)

De tudo isso fica claro que, além de ter um caráter metafórico e, conseqüentemente, uma estrutura intensional, a identificação artística envolve uma dimensão histórica inelutável a despeito de sua própria construção intensional. Nesse sentido, eis uma passagem que caracteriza sua definição da arte com um tom neorepresentacionista: “Ela [a Brillo Box] faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.” (Danto, 2005, p. 297). A atribuição de predicados a obras de arte depende, então, do contexto em que ocorrem, construindo uma fundamentação histórico-semântica. Nesse sentido, percebemos que “um *objeto* pode ser uma obra de arte numa determinada época histórica e não em outra. Apontam para alguns aspectos contextuais – como na discussão sobre Pierre Menard – que têm certa relevância, por exemplo, para reputar alguma coisa como espirituosa” (*Ibid.*, p. 70). E, uma vez mais, vemos um fundo ligado ao pensamento fregeano nas estratégias adotadas por Danto, visto que Frege esboçou algo que ficou conhecido como “princípio do contexto”, ao estabelecer que “deve-se perguntar pelo significado das palavras no contexto da proposição, e não isoladamente”. (Frege, 1974, p. 204). Evidentemente, Frege está tratando da questão numa

dimensão linguística, e a noção de “contexto”, mencionada por ele como princípio metodológico desde a Introdução de *Os fundamentos da aritmética*, é o contexto de uma proposição, e não o contexto pragmático de proferimento de uma frase.²⁸

No entanto, a expressão utilizada por Frege é *Zusammenhang*, e entre as possíveis traduções para o termo encontramos tanto “contexto”, como “conexão” e “nexo”. Assim, de maneira similar, podemos sugerir acompanhando os dois autores principais desse texto que o significado, ou melhor, a representação metafórica que subjaz a obra de arte e fundamenta seu significado incorporado deve ser buscado ou identificado no contexto em que a obra se realiza, respeitando todos os nexos causais – isto é, a teoria e história da arte que tornam possível a própria obra. A atribuição de predicados (interpretações) a obras de arte depende, então, do contexto em que ocorrem, construindo uma fundamentação histórico-semântica. Por fim, cabe mencionar que, para Danto, obras de arte são objetos semi-opacos, que apresentam “um conteúdo, sendo que *o modo de apresentação* – mais uma vez uma noção fregeana – deve ser combinado ao conteúdo para determinar o significado do objeto” (Danto, 2014, p. 114-115).

Desde muito, a dívida de Danto em relação a Gottlob Frege, ao desenvolver sua filosofia da arte, chamou nossa atenção. A filosofia de Danto parece ser muito melhor caracterizada como uma teoria do significado da arte do que uma teoria hermenêutica da arte, dadas as ligações históricas e conceituais que cada expressão mantém com determinadas tradições filosóficas. Tal herança fregeana é mais uma vez demarcada, por fim, quando Danto, praticamente, indica Frege como um precursor das intuições que pavimentaram as direções das múltiplas teorias pragmáticas que viriam a surgir a partir da segunda metade do século XX, ou o que poderíamos chamar de uma virada pragmática (Cf. Danto, 2015, p. 139). Nesse sentido, vale resgatar uma vez mais a célebre passagem de Frege que afirma que quando ouvimos um poema épico “estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica” (Frege, 2009, p. 138). Talvez resida aí a inspiração de Danto para construir sua filosofia da arte, tomando o pensamento fregeano como bússola filosófica para resolver muitos dos problemas com os quais se deparou no curso de vida filosófica.

Bibliografia

Aristóteles. (2005). *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional.

²⁸ “§ 62. Apenas no contexto de uma proposição as palavras significam algo.” (Frege, 1974, p. 249).

- _____. (2013). *Da interpretação*. Trad. José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: UNESP.
- _____. (2015). *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*. Urmson, J. O.; Sbisà, M. (eds.). 2ª ed. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press.
- Branquinho, J. et alii. (2006). *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cassin, B. (2010). “A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem”. *Revista Letras*, Trad. Luana de Conto, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez.
- Danto, A. C. (2020). *O que é a arte*. Trad. Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário.
- _____. (2015). *O abuso da beleza*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- _____. (2014). *O Descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora Autêntica. (Coleção Filô/Estética, 4).
- _____. (2010). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. de Saulo Krieger. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Odysseus Editora.
- _____. (2006). “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, v. 1, n. 1.
- _____. (2007). *Narration and knowledge*. Nova York: Columbia UP.
- _____. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (1997). *After the end of art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (1985). “The Philosophical Disenfranchisement of Art.” *Grand Street*, v. 4, n. 3, primavera, p. 171-189.
- _____. (1984). “The end of art”. In: LANG, Berel (Ed.). *The death of art*, v. 2. Nova York: Haven, p. 5-35.
- _____. (1964). “The artworld”. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, out., p. 571-584.
- Dummett, M. (1990). *La verdad y otros enigmas*. Trad. Alfredo Herrera Patiño. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Frege, G. (2009). *Lógica e filosofia da linguagem*. Trad. Paulo Alcoforado. 2 ed. ampliada e revista. São Paulo: Edusp.
- _____. (2002). “O pensamento. Uma investigação lógica”. *Investigações lógicas*. Trad. Paulo Alcoforado. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2002.

- _____. (1974). *Os fundamentos da Aritmética: uma investigação lógico-matemática sobre o conceito de número*. Trad. Luís Henrique dos Santos. 1 ed. São Paulo: Abril cultural. (Coleção Os Pensadores).
- Hax, B. (2006). *Conceito e referência: objetos, espécies e identificação*. 260f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Kirkham, R. L. (2003). *Teorias da verdade*. São Leopoldo: Unisinos.
- Morris, C. (1976). *Fundamentos da teoria dos signos*. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca; São Paulo: Edusp.
- Thériault, M. (2017). “Trinta anos após A transfiguração do lugar-comum: Danto, herdeiro de Wittgenstein.” *Rapsódia*, n. 10, 161-178.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3 ed. São Paulo: Edusp.