

A POP ART DOS DIREITOS HUMANOS¹

POP ART OF HUMAN RIGHTS

Guilherme Del Negro²

Resumo: A partir dos escritos de Arthur Danto sobre a arte contemporânea, o artigo propõe uma analogia entre o Direito Internacional dos Direitos Humanos e a *Pop Art*, de modo a lançar outras luzes sobre alguns dos limites e desafios que devem ser enfrentados pelo movimento de direitos humanos.

Palavras-chave: Direitos Humanos, Pop Art, Estética, Arte, Direito.

Abstract: Based on Arthur Danto's writings on contemporary art, this paper suggests an analogy between Human Rights Law and Pop Art, so as to evince some of the problems and challenges that must be tackled by the Human Rights Movement.

Keywords: Human Rights Law, Pop Art, Aesthetics, Art, Law.

1. Direito, Estética e Arte

Não há como negar que a prática jurídica envolve questões estéticas³. E isso não poderia ser diferente, visto que não há direito sem narração e interpretação. A aproximação entre direito e arte, por meio da estética, identificando semelhanças a princípio pouco evidentes, segundo Laura Fitzgerald, é uma estratégia positiva para o jurista identificar novas possibilidades criativas e abandonar perspectiva teóricas arraigadas que limitam seu horizonte cognitivo. É isso o que a autora propõe, em seminal artigo da década de 1980, no qual defende a adoção pela Suprema Corte dos Estados Unidos de uma releitura do direito de “*equal protection*” da Décima Quarta Emenda à Constituição Norte-Americana baseada em uma estética extraída da arte abstrata⁴.

¹ Data de recebimento do artigo: 10.02.2016.

Datas de pareceres de aprovação: 17 e 23.02.2016.

Data de aprovação pelo Conselho Editorial: 24.02.2016.

² Doutorando em Direito pela Universidade de Brasília.

³ Desse modo, adoto um conceito de estética que não está restrito ao campo das belas artes, diferentemente de como o faz Hegel. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art. Vol. I*. Tradução de Thomas Malcolm Knox. Oxford: Oxford University Press, 1975, pp. 10-11.

⁴ FITZGERALD, Laura. Towards a Modern Art of Law. *Yale Law Journal*, n. 96, New Haven, 1986-1987, p. 2052.

Além disso, a estética já faz parte do direito, ou pelo menos de algumas de suas especialidades. Problemas jurídicos de propriedade intelectual envolvem juízos estéticos, de modo a se definirem traços essenciais que distinguem cópias de criações autênticas. O direito urbanístico também dialoga com questões estéticas referentes ao planejamento urbano. Aliás, algumas das primeiras manifestações do direito urbanístico se baseavam em argumentos estéticos, ainda quando serviam fins segregatícios de “saneamento social”, a exemplo de manifestações e leis “anti-ugly” em cidades norte-americanas na década de 1920⁵. As leis sobre obscenidade e pudor, por sua vez, são cada vez mais postas em questão diante das novas expressões artísticas⁶.

Outro uso da estética no direito, provavelmente o seu mais comum, é o seu uso na estruturação e na análise de discursos – algo bastante usual na prática cotidiana do direito, quando se questiona sobre a beleza de uma determinada fórmula expressiva e quando se busca esmerar uma composição. Como uma versão moderna da alquebrada retórica, que raramente dá as caras nos escritos atuais, a estética aparece como uma ferramenta a serviço do convencimento.

No presente artigo, contudo, não seguirei nenhuma das linhas anteriores: não proporei soluções estéticas para problemas jurídicos, não tratarei de problemas jurídicos que envolvem exames estéticos e não pensarei na estética a serviço do convencimento. Minha proposta aqui não é uma reflexão sobre o papel que a estética pode cumprir na prática jurídica, mas a indicação de similaridades estéticas entre o pensamento jurídico e o pensamento artístico.

Ao associar escolas jurídicas a concepções artísticas, quero mostrar que mudanças de perspectivas jurídicas seguem lógicas similares às mudanças de tendências artísticas – não há metodologias ou teorias jurídicas corretas de *per se*. Para realizar essa tarefa, tomarei por base os estudos de Arthur Danto sobre a arte moderna e a arte contemporânea e a teoria de Pierre Schlag sobre as diferentes posturas estéticas que os juristas adotam em relação à sua ciência⁷.

⁵ Vide SCHIRMER, Sherry. *A City Divided: The Racial Landscape of Kansas City, 1900-1960*. Columbia/Londres: University of Missouri Press, 2002, p. 98.

⁶ ADLER, Amy. Post-Modern Art and the Death of Obscenity Law. *Yale Law Journal*, n. 99, New Haven, 1989-1990, pp. 1359-1378.

⁷ A inovadora tipologia de Pierre Schlag classifica as teorias do direito como combinações de quatro principais perspectivas: uma *grid aesthetic* (estética de grade), uma *energy aesthetic* (estética de fluxo), uma *perspectivist aesthetic* (estética de pontos de vista) e uma *dissociative aesthetic* (estética de dissenso). De mais a mais, o alerta desse autor sobre a abordagem por ele adotada é também aplicável à opção metodológica do presente artigo. Não quero sugerir uma estética exclusivamente jurídica, mas tratar de uma estética que é jurídica pois se manifesta

Além disso, estendo minha analogia à reflexão de Arthur Danto sobre o fim da arte, de modo a pensar sobre os desafios que se abrem para o direito, mais especificamente para se repensar o papel do direito internacional dos direitos humanos.

Espero que este artigo, ainda na condição de um primeiro esboço sobre o tema, possa estimular maiores reflexões sobre as semelhanças entre opções estéticas e opções teóricas, auxiliando-nos a desmistificar a ciência jurídica. Além disso, a aproximação proposta é útil para evidenciar uma questão importante: as ideias jurídicas não se desenvolverem em um vácuo, independentemente de outras importantes e significativas mudanças no imaginário coletivo⁸. Espero que a analogia possa lançar novas luzes sobre os limites e os dilemas que o direito internacional dos direitos humanos enfrenta atualmente, mostrando como uma postura autocrítica por parte da *pop art* dos direitos humanos pode se dar em seu próprio benefício.

2. O positivismo lógico abstracionista

No final do século XIX, ocorre uma importante ruptura no campo artístico. Enquanto a ênfase dos quatro séculos anteriores fora a representação de formas reais, a arte moderna abandona a busca de referenciais externos⁹ e propõe a construção de uma arte que siga suas próprias leis de funcionamento. O Impressionismo, com a tentativa de registrar as percepções sensoriais sem uma perfeita fidelidade à forma dos objetos reais¹⁰, já preludiava a mudança, mas essa somente se consolidaria com os movimentos artísticos subsequentes. Após a última exposição impressionista em 1886, um ciclo de mudanças viria a se processar, especialmente na primeira década do século XX.

em diversos registros jurídicos. SCHLAG, Pierre. The Aesthetics of American Law. *Harvard Law Review*, vol. 115, Boston, 2002, pp. 1047-1118.

⁸ A realização de um estudo mais substancial que verifique a relação entre direito e arte é interessante em pesquisas de cunho marxista, uma vez que essa teoria supõe a conexão entre os vários elementos da superestrutura. Um estudo que eventualmente mostrasse correspondências entre estilos jurídicos e artísticos poderia, como Richard Wolfson sugeriu ainda em 1944, reforçar a compreensão do direito como uma construção social e favorecer interpretações socialmente coerentes. WOLFSON, Richard. Aesthetics in and about the law. *Kentucky Law Journal*, vol. 33, n. 1, Lexington, 1944, pp. 33-47.

⁹ A afirmação de Leon Alberti, de que a arte deveria funcionar como “uma janela para o mundo”, exemplifica a concepção pré-modernista da arte como representação.

¹⁰ Segundo Paul Cézanne, tratava-se de uma tentativa de fundir a nossa própria natureza humana à natureza externa (meio natural), registrando uma elaboração intelectual das sensações, que deveriam poder ser comunicadas aos apreciadores da obra. CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 10-11.

A arte moderna, em suas diversas vertentes, que gravitam em torno do expressionismo abstrato, é uma afirmação de independência e de abandono de cânones. A arte não precisaria mais tentar representar da maneira mais fidedigna possível objetos e cenas. Muito pelo contrário, a arte deveria buscar seu próprio estatuto. Diz Georges Braque, sobre a nova forma de enxergar a arte, sem fórmulas prefixadas:

A meta não é a preocupação com a *reconstituição* de um fato anedótico, mas a *constituição* de um fato pictórico (...). Não devemos imitar aquilo que queremos criar (...). Devemos ter cuidado com uma fórmula que *serve para tudo*, que serve para interpretar as outras, bem como a realidade, e que em vez de criar apenas produzirá um estilo, ou antes, uma estilização¹¹.

A proposta de Piet Mondrian é ainda mais abertamente radical. Com a arte abstrata, ele pretendia buscar a essência plástica que estaria velada sobre a manifestação imediata dos objetos, e que somente poderia ser obtida pela sublimação do aspecto superficial. Com isso, o artista poderia chegar a uma arte puramente plástica, regida por suas próprias regras, independentemente de qualquer vínculo com objetos reais, que expressaria a beleza em seu grau puro e universal.¹²

A mudança de paradigma artístico, inserida em um contexto amplo de alteração dos horizontes de expectativas característica do fim do “século europeu”¹³, possui paralelos com o surgimento do positivismo lógico no direito, que vão além da coincidência cronológica. O positivismo lógico é especialmente próximo da arte abstrata, e muitas das afirmações de Mondrian poderiam ser ratificadas por um Kelsen artista:

A ciência pura e a arte pura, desinteressadas e livres, podem conduzir-nos na direção do reconhecimento das leis (...). A arte mostra-nos que há também verdades constantes relativas às formas. (...) A arte nos faz compreender que há *leis fixas que governam e nos indicam o uso dos elementos construtivos, da composição e das inter-relações inerentes a elas*. Essas leis podem ser consideradas como subsidiárias da lei fundamental da equivalência, que cria o *equilíbrio dinâmico e revela o verdadeiro conteúdo da realidade*¹⁴.

¹¹ BRAQUE, Georges. Pensamentos e Reflexões sobre a Arte (1917). In: CHIPP, Herschel. *Op. cit.* p. 265.

¹² FITZGERALD, Laura. *Op. cit.*, pp. 2055-2057.

¹³ A expressão “século europeu” é utilizada para descrever o século XIX, no qual o colonialismo/imperialismo europeu atinge seu ponto máximo, e no qual a mundividência se torna, finalmente, mundializada. Vide OSTERHAMMEL, Jürgen. *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2014, p. XX.

¹⁴ MONDRIAN, Piet. Arte Plástica e Arte Plástica Pura (1937). In: CHIPP, Herschel. *Op. cit.*, p. 357.

A tentativa de se compreender o próprio campo de conhecimento independentemente de conteúdos materiais predeterminados ou de representações exteriores é uma marca comum entre o positivismo jurídico e a arte moderna¹⁵. Desiludidos com a predeterminações naturais de seus antecessores, modernistas e positivistas buscam regras que estruturam seus conhecimentos de um modo independente. Para eles, o direito e a arte estariam limitados por exigências que seriam estranhas a seus conteúdos essenciais.

A ruptura pós-impressionista também afeta o estatuto do que significa a obra de arte. A libertação da arte de seus “limites anedóticos ou imitativos” tem por consequência a necessidade de se redefinir o que constitui uma obra de arte em distinção a outros objetos. Segundo Arthur Danto, o “ser” da obra de arte passa, cada vez mais, a depender de uma atividade propriamente filosófica, de um domínio sobre as categorias da *identificação artística*¹⁶. É com o modernismo que a análise intelectual dos críticos de arte começa a assumir grande importância.

A ruptura do positivismo lógico se dá no campo da ontologia, mas adota uma estratégia distinta da artística, pois leva a uma perfeita fuga da realidade concreta: segundo o positivismo lógico, o direito é a ciência do “dever ser”, sem qualquer manifestação do “ser”. É a deontologia que dá carga científica ao direito. Até as interpenetrações da realidade fática são caracterizadas como operações intelectuais meramente hipotéticas: esse é o caso tanto da norma fundamental, apoiada em uma indução lógica, quanto da hipótese de incidência, apoiada sobre o suporte fático normativo.

A aproximação entre arte moderna e positivismo lógico pode certamente parecer estranha em um momento inicial. Afinal, o positivismo lógico é atualmente apresentado como um instrumental rígido e ultrapassado, que não parece em nada inovador. Isso, porém, não é verdade¹⁷. O positivismo lógico, assim como a arte moderna, pretendeu abandonar todos os cânones do passado e fundar seu campo de conhecimento sobre novas bases estritamente próprias, sem a proposta de se retomar um passado imemorial, como o romantismo (nas artes)

¹⁵ Essa é também a razão pela qual a aproximação mais adequada, inclusive do ponto de vista cronológico, se dá entre o positivismo lógico e o expressionismo abstrato, e não com o academicismo – embora este também buscasse a definição de regras rígidas, elas eram pensadas como as melhores tanto para a representação do mundo exterior quanto para a preservação das boas temáticas.

¹⁶ DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*, n. 1, Ouro Preto, 2006, p. 20.

¹⁷ Uma possível crítica à aproximação aqui esboçada diz respeito às posições políticas dos principais integrantes dos dois movimentos. A matriz ideológica dos principais expoentes do positivismo lógico é liberal, e sua teoria universalista e neutra é condizente com sua posição. Embora a arte moderna também tenha em vista uma estética universal na composição de suas obras, grande parte dos artistas modernistas tinha inclinações socialistas ou anarquistas, como o indica Raymond Williams (*vide* nota 16, pp. 55-58).

e a escola histórica (no direito) propunham em cada um de seus campos. Assim, a afirmação de Raymond Williams sobre a marca distintiva do modernismo nas artes não é estranha ao positivismo lógico:

What marks out this emphasis in both Modernism and the avant-garde is a defiance and finally violent rejection of tradition: the insistence on a clean break with the past. In both the earlier periods [the Renaissance and the Romantic Movement], though in different ways, there was a strong appeal to revival (...). What we know as Modernism, and certainly the avant-garde, has changed all this. Creativity is all in new making, new construction: all traditional, academic, even learned models are actually or potentially hostile to it, and must be swept away¹⁸.

A tipologia de Pierre Schlag também nos auxilia a reforçar a analogia em questão. Esse autor descreve a estética predominante do positivismo lógico como uma *grid aesthetic* (estética de grade), que vê o mundo com espaços e fronteiras bem delimitados, buscando definições categóricas e relações ordenadas entre as normas jurídicas¹⁹. A operação básica do operador do direito, sob essa perspectiva, é a de identificar se uma norma tem ou não validade jurídica, de modo a defini-la como a regra propriamente jurídica cujo suporte fático subsome as condições do suposto fático. A ideia de pureza metodológica e científica se manifesta na concepção do positivismo lógico sobre o ordenamento jurídico, similar às regras de composição do expressionismo abstrato.

3. Pós-positivismo e arte contemporânea

Apesar de a arte moderna levar a uma grande ruptura com as técnicas e com os cânones tradicionais, ela não se configura como uma ruptura cabal, pois se mantém ainda atada a uma estética do puro.

A arte contemporânea, em oposição à moderna, se livra de preconceções sobre o modo de produção artístico, apropriando-se da lógica de uma sociedade de massas para o fenômeno artístico²⁰ – a arte agora também poderia ser associada a manifestações cotidianas. Para além da pintura, a serigrafia e a fotografia, para além da literatura, o panfleto – esses são somente alguns dos exemplos dos novos meios expressivos. As neovanguardas indicam que não há especialidades e essencialidades no meio pictórico – diferentemente do que o

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism*. Londres/Nova Iorque: Verso, 1997, pp. 52-53.

¹⁹ SCHLAG, Pierre. *Op. cit.*, p. 1055-1061.

²⁰ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

modernismo, de raiz expressionista e abstrata, ainda pensava sobre o metiê do artista²¹. Artistas como Andy Warhol e suas “Brillo Boxes” levam esse questionamento ainda mais longe: obras de arte não se destacam inequivocamente de objetos cotidianos. A pureza artística é posta em questão, agora que as obras de arte “não mostram claramente sua condição em suas faces”²².

Se a arte moderna já era um movimento artístico plural, a arte contemporânea eleva essa constatação a outro nível: o uso do multimídia e a livre expressão em qualquer plataforma multiplicam as possibilidades expressivas.

Outro marco distintivo da arte contemporânea, em contraste com a arte moderna, é o fato de ela não se dar em benefício de uma narrativa de evolução, como uma próxima etapa da história. A arte contemporânea resiste a novas grandes narrativas, defendendo a liberdade artística e a coexistência de múltiplas perspectivas:

Que as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, e após a arte modernista, não só chegaram a um fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite ser representada por narrativas mestras de modo algum. Aquelas narrativas mestras inevitavelmente excluíam certas tradições e práticas artísticas²³.

Em outras palavras, na arte contemporânea, o passado não vê o futuro como um refinamento do estético, mas como um horizonte aberto de possibilidades não limitadas pelo passado.

A crítica artística à estética do puro eoa a crítica jurídica ao positivismo lógico. Sempre devemos ler Carl Schmitt com cuidado, dadas as suas inclinações ideológicas, claramente manifestadas em sua defesa do poder ditatorial e do princípio da liderança; contudo, sua crítica ao positivismo lógico é especialmente sintética e clara, podendo apontar os limites dessa perspectiva. Para Schmitt, o sistema abstrato e impessoal é um objetivo absolutamente impossível, pois o sentimento de direito e a qualificação dos fatos interferem na interpretação do texto legal e do atendimento do suporte fático. Além disso, sem a intermediação dos fatos concretos e das visões de mundo, somente sobraria um puro direito

²¹ MATOS JUNIOR, Agnaldo. Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto. *Anais da III Semana de Pesquisa em Artes da UERJ* – 10 a 13 de novembro de 2009, p. 404. Disponível em: http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf. Último acesso em: 03/12/2015.

²² DANTO, Arthur. The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, vol. 37, n. 4, Middletown, 1998, p. 136. [doravante *The End of Art*].

²³ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006, p. XVI [doravante *Após o Fim da Arte*].

que é incomunicável. O próprio ensino do direito não teria chegado nunca ao grau de pureza metodológica proposto pelo positivismo lógico²⁴.

Desse modo, com a arte contemporânea, a marca distintiva das obras de arte se perde. Os objetos artísticos convergem cada vez mais com os objetos reais. Esse fenômeno também é verificado nas ciências, com a sujeição do direito como objeto de estudo de perspectivas sociológicas, históricas e econômicas. O interesse renovado no comparatismo, não surpreendentemente, renasce na década de 1980²⁵, justamente quando a onda do expressionismo abstrato perde definitivamente seu vigor.

4. A *pop art* dos direitos humanos

Se o impressionismo abre espaço para a arte moderna, a *pop art* é o ponto de transição para a arte contemporânea, ao mostrar que obras de arte podem também ser objetos reais. Tanto a *pop art* quanto o direito internacional dos direitos humanos pretendem a “dessacralização” de seus respectivos campos, reaproximando-os dos usos comuns e cotidianos. Nem a arte nem o direito devem ter finalidades transcendentais, pois devem estar próximos de seus destinatários.

Do lado do direito, o movimento de direitos humanos defende que o direito não poderia prescindir de refletir sobre o justo e o correto, os quais seriam seus problemas essenciais. Do lado da arte, a arte contemporânea propõe um aproveitamento criativo da massificação da produção e das revoluções do design, ao invés de rejeitá-los ou ignorá-los. Tanto a *pop art* como o movimento de direitos humanos seguem a lógica da produção de elementos simples e de pronto consumo – a obra deslumbra justamente por ser ao mesmo tempo próxima e grandiosa.

A insatisfação com os limites do purismo abstracionista motivou os futuros integrantes da *pop art* a dialogarem com a vanguarda do realismo, de modo a resgatarem temáticas comuns no imaginário gráfico popular²⁶. Assim também, o direito internacional dos

²⁴ SCHMITT, Carl. Sobre os três tipos de pensamento jurídico. Tradução de Peter Naumann. In: MACEDO JUNIOR, Ronaldo. *Carl Schmitt e a Fundamentação do Direito*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2011, pp. 150-155.

²⁵ MAMLYUK, Boris e MATTEI, Ugo. Comparative International Law. *Brooklyn Journal of International Law*, vol. 36, n. 2, Brooklyn, 2010-2011, p. 388.

²⁶ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*, p. 135.

direitos humanos vai buscar nos autores ecléticos do entreguerras sua base filosófica para resgatar elementos da tradição do direito natural.

Há também uma grande semelhança identitária entre os movimentos. Ambos apelam a um sentimento de familiaridade e de inclusão, recorrendo a vocabulários facilmente disponíveis e muito disseminados. Pode-se até dizer que a invocação generalizada da declaração universal de direitos humanos posiciona-a cada vez mais como um grande ícone da “*pop art* jurídica”.

Segundo Arthur Danto, a característica essencial da *pop art* é o fato de ela “transfigurar emblemas da cultura popular em arte”²⁷. Penso que essa constatação é também aplicável para a caracterização do direito internacional dos direitos humanos. Assim como a *pop art*, o movimento de direitos humanos não pode negar sua condição de filho da cultura ocidental. Como tal, a intenção de sua constituição é a de consolidar valores essenciais dessa cultura em linguagem jurídica, de modo a efetivá-los.

5. O fim da arte e novas perspectivas para os direitos humanos²⁸

A teoria de Arthur Danto é altamente inovadora na história da arte justamente por qualificar a ascensão da *pop art* como um momento de inflexão, responsável pelo fim da arte. Diferentemente de seus antecessores, como Clement Greenberg, que desprezavam a *pop art* como uma arte menor que teria destruído o maravilhoso e complexo edifício do abstracionismo, Arthur Danto não afirma o fim da arte como algo fatalista, mas como uma decorrência da densidade filosófica provocada pela *pop art*.

As “Brillo Boxes”, caixas de compensado de Andy Warhol similares às caixas de palha de aço da marca Brillo, empilhadas como em um armazém, representam uma epifania para Danto, que então afirma que a *pop art* põe em evidência os limites da noção de “obra de arte” e o próprio problema fundamental da arte.

O autor resume sua proposta com a seguinte frase: “a *pop* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte”²⁹. Embora,

²⁷ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*, p. 142.

²⁸ Para aqueles que queiram se aprofundar sobre os argumentos aqui apresentados, sugiro fortemente a leitura pelo menos do capítulo sete (“*Pop Art* e futuros passados”) de *Após o Fim da Arte*, de Arthur Danto (vide nota 21) – certamente o estilo e a argumentação desse autor são muito mais interessantes e esclarecedores do que os meus.

²⁹ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*, p. 135.

à primeira vista, tal fórmula possa parecer exotérica, na realidade, ela expressa um problema bastante claro. Para Arthur Danto, a *pop art*, ao aproximar objetos reais de obras de arte e ao torná-los indistinguíveis pela simples atividade intelectual de apreciação de ambos, acabou por mostrar que a questão “o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é”³⁰ é propriamente filosófica. A última abertura realizada pela *pop art* acaba por pôr em xeque o papel da estética na arte e a levar ao proclamado fim da arte – a plena liberdade artística inviabiliza grandes narrativas artísticas³¹. A ânsia dos artistas da *pop art* é o que dilui a identidade do seu próprio movimento de resgate da cultura popular ocidental. Com o fim da arte, consolida-se a arte contemporânea, que é a arte depois do fim da arte.

O que podemos então aproveitar da abordagem de Arthur Danto quando continuamos com a analogia entre direitos humanos e *pop art*?

Em primeiro lugar, o movimento dos direitos humanos não deve temer aquela característica que Arthur Danto atribui à *pop art* de um “retorno à linguagem ordinária”³². Não há com a redução do tecnicismo um empobrecimento de sua expressividade – esse temor se trata ainda de uma projeção (de um resquício) modernista.

Na transição para o fim da arte, tampouco são relevantes as preocupações com a pureza e com a originalidade metodológicas, como as que Olivier Corten opõe às abordagens terceiro-mundistas do direito internacional³³. A busca da unidade metodológica é também uma projeção modernista.

Ainda mais claramente, a analogia do fim da arte nos leva a pensar na inadequação dos diversos discursos triunfalistas que abundam na literatura de direitos humanos, e que os caracterizam como a realização final de princípios superiores em favor de toda a humanidade, em razão de um nível de solidariedade global nunca antes atingido.

Aliás, também é questionável a própria realização de uma história global dos direitos humanos. O movimento de direitos humanos, mesmo sob o risco de perder a segurança que seus mitos fundadores³⁴ conferem à sua missão, tem muito a aprender com a micro-história e

³⁰ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*, p. 138.

³¹ DANTO, Arthur. *The End of Art*, p. 128.

³² DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. *ARS*, n. 4, São Paulo, 2004, p.111.

³³ CORTEN, Olivier. Les TWAIL: Approche Scientifique Originale ou Nouveau Label Fédérateur? In: TOUFAYAN, Mark; TOURME-JOUANNET, Emmanuelle; FABRI, Hélène Ruiz (ed.). *Droit International et Nouvelles Approches sur le Tiers-Monde: Entre Répétition et Renouveau*. Paris: Société de Législation Comparée, 2013, pp. 357-368.

³⁴ Esse conceito é explorado por Nicholas Onuf, em artigo no qual propõe que a contingência histórica deve ser aceita por qualquer perspectiva jurídica, pois aquelas que tentam controlá-la chegam sempre a um ponto de

com as perspectivas pós-coloniais, para não projetar sua teleologia sobre a história³⁵, de modo a justificar sua superioridade.

Mais importantemente, a analogia dá ao movimento de direitos humanos um importante papel autocrítico. Assim como no caso da *pop art*, há notáveis aberturas nas doutrinas de direitos humanos para o autoquestionamento. Direitos como a autodeterminação e a igualdade são chaves-mestras para que o próprio movimento dos direitos humanos questione a adequação e a viabilidade de seu projeto, por clamarem por aportes externos. A positivação de um direito é somente o ponto de partida para sua efetivação, e não o ponto de chegada.

Apesar de inescapável, o viés ocidental dos direitos humanos, assim como no caso da *pop art*, não deve ser tomado como uma desculpa para não abordar seus críticos. Para não ser considerado subcomplexo, o movimento de direitos humanos deve dar ouvidos às teorias críticas, não só reconhecendo seu viés ocidental, como também o abrindo à discussão e o pondo à prova. A linguagem dos direitos humanos já é parte importante do pensamento jurídico contemporâneo, mas não deve ser tomada como condição suficiente. A tradição ocidental, apesar de central, deve ser considerada como somente uma entre muitas, por meio daquilo que Dipesh Chakrabarty caracteriza como a provincialização da Europa:

(...) provincializing Europe is not a project of rejecting or discarding European thought. Relating to a body of thought to which one largely owes one's intellectual existence cannot be a matter of exacting what Leela Gandhi has aptly called "postcolonial revenge." European thought is at once both indispensable and inadequate in helping us to think through the experiences of political modernity in non-Western nations, and provincializing Europe becomes the task of exploring how this thought—which is now everybody's heritage and which affect us all— may be renewed from and for the margins³⁶.

A aproximação da arte ao cotidiano e o abandono de uma narrativa única, os principais aportes da arte contemporânea, devem ser levados a sério pelo movimento de direitos humanos. O movimento causou uma banalização saudável, com o retorno à tona de discussões sobre o papel do direito. Contudo, seu triunfalismo ainda impede o movimento de

intromissão sobre todos os aspectos da vida que as tornam insuportáveis. ONUF, Nicholas. "Tainted by Contingency". Retelling the Story of International Law. In: FALK, Richard; RUIZ, Lester e WALKER, Rob (ed.). *Reframing the International: Law, Culture, Politics*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002, pp. 26-45.

³⁵ GALINDO, George. Force Field: On History and Theory of International Law. *Rechtsgeschichte*, v. 20, Frankfurt, 2012, pp. 86-103.

³⁶ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2007, p. 16.

realizar uma autocrítica necessária, convertendo sua busca do justo e do correto em uma panaceia.

Voltando à tipologia de Pierre Schlag, cabe à linguagem dos direitos humanos, na qual ainda predomina uma estética de harmonização e objetividade, tentar incorporar uma *perspectivist aesthetic* (estética de pontos de vista), introduzida pelas novas perspectivas críticas e pós-coloniais no direito na década de 1980. A constante identificação da defesa dos direitos humanos com a garantia do justo e do correto tende a tornar seu debate miópico:

The perspectivist aesthetic presents a challenge to the image of law as objective, neutral, and universal. Indeed, perspectivism reveals the images of objectivity, neutrality, and universality as already animated by a closet particularity, partiality, and bias. (...) Not surprisingly, adherents to the grid and energy aesthetics display an acute allergic reaction to the perspectivist aesthetic. Their sense of outrage is akin to the protests of the conservative art critic who (...) declares, "This is not art!" In the law schools, the cry is, "This is not law!" Perspectivists, meanwhile, return the compliment. From their vantage point, both the grid and energy aesthetics seem naive.

(...) The prototypical questions of the grid and the energy thinkers engender "rightness disputes" - the kind of ritualized academic argument that presumes that the point of inquiry is to determine through a shared process who is right and who is not. But for the perspectivist, such a shared discursive touchstone is often unavailable. (...) a single-minded focus on rightness disputes tends to overshadow and even stifle any number of other, perhaps more promising, intellectual enterprises: edification, demonstration, and creation, among others. These enterprises will not get very far if they are continually conscripted into a conversation about why they are "right" or "correct." If everyone must give epistemological warrants for his or her intellectual activity, then we face the truly unsavory prospect that everyone will be doing epistemology all the time³⁷.

Se a ruptura causada pelo movimento de direitos humanos efetivamente reforçou a “dessacralização” do direito, pela retomada da linguagem ordinária e pela reaproximação aos usos cotidianos, é a vez agora de o próprio movimento de direitos humanos ser submetido a uma “dessacralização”. Andy Warhol via na cultura popular e na *pop art* mecanismos que futuramente levariam todos a se expressarem da mesma forma, como uma linguagem universal que permitiria uma homogeneização, rompendo com os mitos da individualidade e da especificidade, algo por ele desejado: “*I want everybody to think alike. (...) Everybody looks alike and acts alike, and we’re getting more and more that way*”³⁸. O movimento de direitos humanos, que parece ainda compartilhar da imagem de futuro de Andy Warhol, deve

³⁷ SCHLAG, Pierre. *Op. cit.*, pp. 1106-1107.

³⁸ A entrevista de Andy Warhol feita por Gene Swenson em 1963 está registrada em: HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.). *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1993, pp. 747-749.

resistir a essa idealização e deve vislumbrar os próprios limites de sua linguagem – e, nesse sentido, a adoção de uma estética de pontos de vista tem muito a ajudá-lo.

Assim, o movimento de direitos humanos ganha muito mais com a aproximação de outras linguagens do que com seu isolamento como afirmação do correto e do justo. O refinamento jurídico de suas fórmulas não é de forma alguma suficiente. É hora de os direitos humanos se abrirem para as perspectivas críticas. É hora de finalizar a transição que eles próprios já preludiaram.

Com uma transição para o “fim da arte”, o movimento de direitos humanos corre o risco de perder sua identidade comum e seu senso missionário. Contudo, sua desdiferenciação não deve ser vista como algo negativo – sua linguagem certamente se torna mais útil e elaborada quando se desvincula de sua missão triunfalista de “salvar a humanidade” e de “resgatar a justiça” e quando se põe à prova diante de outros aportes teóricos.

6. Referências bibliográficas

ADLER, Amy. Post-Modern Art and the Death of Obscenity Law. *Yale Law Journal*, n. 99, New Haven, 1989-1990, pp. 1359-1378.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CORTEN, Olivier. Les TWAIL: Approche Scientifique Originale ou Nouveau Label Fédérateur? In: TOUFAYAN, Mark; TOURME-JOUANNET, Emmanuelle; FABRI, Hélène Ruiz (ed.). *Droit International et Nouvelles Approches sur le Tiers-Monde: Entre Répétition et Renouveau*. Paris: Société de Législation Comparée, 2013, p. 357-368.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. O filósofo como Andy Warhol. *ARS*, n. 4, São Paulo, 2004, pp. 99-115.

_____. O mundo da arte. *Artefilosofia*, n. 1, Ouro Preto, 2006, pp. 13-25.

- _____. The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, vol. 37, n. 4, Middletown, 1998, pp. 127-143.
- FITZGERALD, Laura. Towards a Modern Art of Law. *Yale Law Journal*, n. 96, New Haven, 1986-1987, pp. 2051-2081.
- GALINDO, George. Force Field: On History and Theory of International Law. *Rechtsgeschichte*, v. 20, Frankfurt, 2012, pp. 86-103.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.). *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford/Cambridge : Blackwell, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art. Vol. I*. Tradução de Thomas Malcolm Knox. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- MAMLYUK, Boris e MATTEI, Ugo. Comparative International Law. *Brooklyn Journal of International Law*, vol. 36, n. 2, Brooklyn, 2010-2011, pp. 385-452.
- MATOS JUNIOR, Agnaldo. Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto. *Anais da III Semana de Pesquisa em Artes da UERJ – 10 a 13 de novembro de 2009*, pp. 403-414. Último acesso em: 03/12/2015. Disponível em: http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf.
- ONUF, Nicholas. “Tainted by Contingency”. Retelling the Story of International Law. In: FALK, Richard; RUIZ, Lester e WALKER, Rob (ed.). *Reframing the International: Law, Culture, Politics*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002, pp. 26-45.
- OSTERHAMMEL, Jürgen. *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- SCHIRMER, Sherry. *A City Divided: The Racial Landscape of Kansas City, 1900-1960*. Columbia/Londres: University of Missouri Press, 2002.
- SCHLAG, Pierre. The Aesthetics of American Law. *Harvard Law Review*, vol. 115, Boston, 2002, pp. 1047-1118.
- SCHMITT, Carl. Sobre os três tipos de pensamento jurídico. Tradução de Peter Naumann. In: MACEDO JUNIOR, Ronaldo. *Carl Schmitt e a Fundamentação do Direito*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2011, pp. 131-176.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism*. Londres/Nova Iorque: Verso, 1997.
- WOLFSON, Richard. Aesthetics in and about the law. *Kentucky Law Journal*, vol. 33, n. 1, Lexington, 1944, pp. 33-47.