

## Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística

Rachel Costa

Professora da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, do Programa de Pós-graduação em Artes da mesma universidade e professora colaboradora do Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. [rachel.costa@uemg.br](mailto:rachel.costa@uemg.br)

**Resumo:** O presente texto parte de uma analogia com a obra “Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história” de Arthur Danto para pensar perspectivas da produção artística após a decretação de seu fim, ou seja, após o momento em que os modelos tradicionais de pensar e fazer arte passaram a não se enquadrar às próprias obras de arte. A perspectiva abordada traz à tona os contextos de visibilidade e de participação do mundo da arte, o qual acompanha um movimento simultâneo de globalização e regionalização. Para tanto, o presente artigo fará uma análise decolonial da tese de Arthur Danto, para então explicitar de que modo ela não se mostra suficiente. Por fim, trará para a discussão os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo trabalhados por Eduardo Viveiros de Castro para apontar caminhos que permitam pensar a arte para além dos limites da arte europeia.

**Palavras-chave:** arte pós-histórica; Arthur Danto; perspectivismo; multinaturalismo; decolonização

### *After the end of European Art: a decolonial analysis of thinking about artistic production*

**Abstract:** The present text comes from an analogy with Arthur Danto's work “After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History” to think out perspectives of artistic production after its end, that is after the moment when the traditional models of thinking and making art did not fit the works of art themselves. The perspective presented brings to light the contexts of visibility and participation in the art world, which follow a simultaneous movement of globalization and regionalization. For this, the present article will make a decolonial analysis of Arthur Danto's thesis to explain in what way it is not enough. Finally, it will bring to the discussion the concept of perspectivism and multinaturalism built by Eduardo Viveiros de Castro to point out ways that allow to think about art beyond the limits of European art.

**Key-words:** post-historical art; Arthur Danto; perspectivism; multinaturalism; decolonization

Arthur Danto, em sua filosofia da arte, desenvolve uma análise da produção artística que pressupõe o pluralismo e questiona o conceito de história, estabelecendo uma linha demarcatória entre a arte produzida na Europa desde o Renascimento e o que estava sendo produzido nos Estados Unidos após a década de 1960. Tendo em vista a pluralização não apenas visual, mas geográfica da produção artística, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação entre a arte e seus lugares de origem e, também, como ferramenta para explicar a pluralidade. Apesar da importância de suas proposições para a filosofia da arte contemporânea, elas não conseguem atingir seus objetivos. A despeito de tentar ultrapassar os limites do modelo europeu, Danto consegue somente demonstrar o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de solução. O mesmo se aplica ao conceito

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



de multiculturalismo, pois ele apenas abre um espaço para a diversidade, não retirando a Europa, e os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística. O presente artigo fará uma análise decolonial<sup>1</sup> do caminho percorrido por Arthur Danto, para então explicitar de que modo ele não se mostra suficiente. Por fim, trará para a discussão o conceito de perspectivismo e multinaturalismo trabalhados por Eduardo Viveiros de Castro para apontar caminhos que permitam pensar a arte para além dos limites da arte europeia.

A segunda metade do século XX foi marcada pela proliferação de teorias que questionam o modelo da filosofia iluminista europeia e pela ampliação do cenário da produção artística até a impossibilidade de estabelecer seus limites. Obras de arte como os *readymades* de Duchamp, os *happenings* do Fluxus e as caixas de produtos de supermercado de Andy Warhol exemplificam a questão. Motivado pelas dificuldades filosóficas causadas por esse tipo de obra de arte, Arthur Danto desenvolve uma tentativa, segundo ele similar à de Platão no “Teeteto”, de eliminar do pensamento sobre a arte argumentos não cabíveis em um cenário em que objetos exatamente iguais a meras coisas do mundo são considerados obras de arte (DANTO, 1998, p.127). Esse objetivo tem uma motivação essencialista, ou seja, mesmo que ele não seja alcançado, a finalidade de seus esforços é descortinar uma essência extra-histórica que permita compreender pinturas renascentistas como a “Vênus” de Botticelli e proposições do Fluxus como o “Faça uma salada” de Yoko Ono dentro de um mesmo guarda-chuva. Assim, o livro “A transfiguração do lugar comum”, primeira obra de Danto dedicada à filosofia da arte, é uma tentativa de definir arte que estabelece, ao final, que ela é um significado incorporado<sup>2</sup>, ou seja, é uma representação transformada em corpo.

No esteio do objetivo de pensar em que medida meras coisas podem ser obras de arte, Danto escreve seu livro mais famoso: “Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história”. Nessa obra ele mostra como seu essencialismo é histórico, isto é, ele constrói narrativas históricas conformadoras do estado da arte, as quais deixam de ser válidas com a existência dos indiscerníveis. A partir do momento em que elas deixam de ser válidas, o filósofo pode atestar o fim da arte do modo como a conhecíamos, ao mesmo tempo em que explicita de que modo a arte pôde se modificar no percurso da história sem deixar de ter um sentido extra-histórico.

O ponto unificador dessas duas obras é um questionamento constante da visualidade como característica para distinguir obras de arte de meras coisas do mundo. Em “A transfiguração do lugar comum”, esse é o primeiro questionamento realizado e o encadeador dos demais. Em “Após o fim da arte” ele é o motivo pelo qual narrativas são possíveis, isto é, a justificação da historicidade da arte. Em um texto dos anos 2000 chamado “*The end of art: a philosophical defense*”, no qual Danto rebate críticas à sua teoria, ele reafirma serem os indiscerníveis, ou seja, a impossibilidade de usar a visão, ou melhor a sensibilidade, para distinguir obras de arte de meras coisas do mundo, aquilo que nos permite vislumbrar a sua essência. Isso porque as narrativas históricas organizaram a arte em termos de características físicas reunidas em estilos, situação que unilateraliza a compreensão daquilo que seria uma obra de arte.

Quando Danto estabelece as narrativas que constituem sua análise como sendo divididas em dois momentos - do renascimento até o século XIX e dos impressionistas à década de 1960, momento em que os indiscerníveis se transformam na pauta da produção artística nova-iorquina e a arte morre - ele também localiza histórica e geograficamente o tipo de visualidade que constitui aquilo que chamamos de arte. No pano de fundo, Danto está afirmando que apesar de expressar uma essência, a arte foi desenvolvida e transformada em um sistema de referências pela Europa, sendo este rejeitado pelos EUA. Então, o questionamento da visualidade da arte é um questionamento de um modelo específico, iniciado na Europa e continuado nos EUA. Tal modelo deixa de ser a única opção possível na segunda metade do século XX. Danto afirma: “[a] percepção artística é totalmente histórica. E, conforme meu ponto de vista, a beleza



artística é também histórica” (DANTO, 2006, p. 183). É nesse sentido que devemos compreender sua famosa frase, escrita em seu primeiro texto publicado sobre filosofia da arte: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2006a, p. 20).

Dentro desse contexto, o pluralismo se coloca como característica da arte, visto que as regras e modelos estabelecidos pelas narrativas históricas são relativas aos tipos e modos de fazer arte. Após a dissolução das grandes narrativas não há mais modos de fazer arte específicos. O pluralismo faz com que qualquer tipo ou modo já utilizado ou futuramente projetado pela arte seja válido. Esse cenário insere no mundo da arte produtos de outras culturas e de diferentes grupos sociais, os quais não se conformam a uma produção artística geográfica e historicamente determinada.

Tendo em vista o essencialismo dantiano, torna-se necessário que ele conjugue a necessidade e a contingência em um mundo onde a contingência parece predominar. Em seu último livro publicado, *What art is*, Danto, em sua tentativa de amarrar as várias afirmações que fez ao longo da vida para definir arte, imputa a essencialidade da arte a todos os seres humanos, sem esquecer de abordar as diferenças culturais:

A definição precisa capturar o universal artístico das obras de arte, independentemente de quando elas foram feitas ou serão feitas. Temos que aprender, de cultura para cultura, como interpretá-las e encaixá-las na vida dessa cultura, como ícones, por exemplo, ou fetiches. E, claro, eles têm o estilo apropriado à cultura em questão. Eles necessitam ter o estilo que pertence a essa cultura (DANTO, 2013, p. 41).

É dentro desse contexto que, no capítulo “Museus e milhões de sedentos” do livro “Após o fim da arte”, o filósofo afirma que se há grupos não interessados na arte de tipo europeia, isso se deve à não identificação dos mesmos com esse tipo de produção artística, e não propriamente a um desinteresse pela arte, visto que o interesse por arte seria uma prerrogativa de todos. Logo, o filósofo afirma: “[a] arte de que estão sedentos, contudo, não é algo que o museu até então tenha sido capaz de lhes proporcionar. O que eles buscam é uma arte propriamente sua” (DANTO, 2006, p. 200).

Produzir o que Danto chama de “uma arte propriamente sua” (DANTO, 2006, p. 202) seria criar uma manifestação artística com a qual as formas de vida que lhe deram origem se identifiquem. Esta foi a proposta da mostra *Culture in Action* realizada em Chicago em 1993. Nela, formações culturais diferentes produziram manifestações artísticas em nada semelhantes umas às outras, sendo a semelhança entre elas encontrada somente na importância da experiência com as obras. Essa experiência não se resume à visualidade, muito pelo contrário, ela possui facetas variadas relativas à vivência das formações culturais que lhe deram origem<sup>3</sup>.

Isso é o que Danto chama de arte extramuseológica, isto é, aquela que se relaciona com aspectos específicos de cada comunidade, como aspectos econômicos, raciais, sexuais, étnicos e nacionais (DANTO, 2006, p. 205). Toda essa discussão realizada no final dos anos noventa pode ser compreendida por meio do conceito de multiculturalismo, trazido à tona no “*What Art is*”. Nele, Danto entende o multiculturalismo na arte como uma espécie de decisão curatorial para dar espaço a essas minorias, não como um movimento de cunho político que reflete a emergência de minorias em sociedades democráticas (DANTO, 2013, p. 22). Assim, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação da arte com seus lugares de origem e como ferramenta para explicar a pluralidade<sup>4</sup>.

Isso significa que não vemos as produções oriundas de tradições diferentes da europeia como obras de arte, pois elas não se conectam à estrutura da narrativa histórica que serve de base ao mundo da arte tradicional<sup>5</sup>. Se a tese dantiana está correta e ver obras de arte como tal exige conhecimento do contexto individual da obra e do lugar na história de onde ela vem, então o problema do pluralismo está na existência



de uma matriz única, um modelo de arte, geradora dos diversos tipos e modos utilizados pelos artistas contemporâneos, a qual dá sentido à história e que continua como referência para o mundo da arte. É esse contexto que dá sentido à citação que se segue: “Um doce em barra que é uma obra de arte não precisa ser um doce em barra especialmente bom. Ele tem de ser apenas um doce em barra produzido com a intenção de ser arte” (DANTO, 2006, p. 206). A citação torna clara a vinculação da proposta dantiana a um modelo de arte, mesmo que esse modelo tenha se pluralizado, pois a intenção de fazer arte é característica passível de ser associada apenas a produtos de formações culturais que possuem essa ideia de arte constituída, ou seja, que tem a produção artística europeia como referência<sup>6</sup>.

Outro problema da caracterização dantiana do pluralismo é a exigência de que toda outra forma de manifestação artística, para atingir o lugar de autoconsciência que o filósofo atribui à arte contemporânea e que desagua no fim das narrativas históricas e no fim da arte, deveria passar por um processo histórico semelhante. No entanto, este não faz sentido senão no contexto de uma tradição europeia à luz da filosofia hegeliana que também compõe essa tradição. Isso fica claro na querela referente à famosa exposição denominada Arte/Artefato, realizada no Centro para Arte Africana em 1988 na cidade de Nova York, com curadoria da antropóloga Susan Vogel. O antropólogo Alfred Gell, em seu texto “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” explicita o motivo da querela:

O primeiro espaço da exposição (com paredes brancas e refletores) foi intitulado “Galeria de Arte Contemporânea”, e seu foco principal era um objeto impressionante: uma rede de caça Zande (África), firmemente enrolada e pronta para o transporte. Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público frequentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele “artefato” com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas (GELL, 2001, p. 176).

Danto foi convidado a produzir um dos textos do catálogo dessa exposição. Nesse texto, o filósofo se concentra em mostrar que as semelhanças entre a rede cuidadosamente exposta por Susan Vogel e as obras de arte nas galerias nova-iorquinas são meramente superficiais, visto serem apenas visuais, ou seja, ele retoma o argumento relativo aos indiscerníveis. Para não cair no erro que um essencialista jamais poderia incorrer, ele não retira todos os artefatos africanos do seio do mundo da arte, mas retoma a função sacra da obra de arte. Por meio da tese do objeto de culto, ele discrimina o que seriam obras de arte e demais objetos pertencentes ao universo das meras coisas, ao qual a rede claramente pertencia.

A posição de Gell sobre a querela não resolve o problema. No entanto, sua análise antropológica dos objetos do cotidiano de tribos africanas descortina um cenário que coloca em xeque a tese dantiana das obras de arte. Gell mostra que objetos semelhantes em culturas diferentes têm funções e significados completamente diferentes, de modo que não seria possível utilizar a referência do objeto sacro da tradição ocidental para identificar obras de arte em culturas diferentes.

Logo, o essencialismo histórico dantiano coloca uma objeção ao pluralismo ao conectá-lo a uma essência extra-histórica. Considerando tanto o pluralismo, como o essencialismo como características centrais da definição de arte, é possível perceber uma contradição inerente ao sistema, visto que o pluralismo ou é apenas aparente ou é relativo a um momento histórico de uma forma de vida específica. Todo o percurso do filósofo em “A transfiguração do lugar comum” mostra como as características físicas não fazem parte do conceito de arte após os *readymades* e a *Brillo Box*. Não fazem parte, pois elas são exteriores àquilo que caracteriza algo como arte, por isso a *Brillo Box* é o referencial de sua trajetória filosófica. Sua famosa frase “não é possível ensinar história da arte por exemplos” se refere à pluralidade visual da obra de arte, não à sua multiplicidade essencial. A tese dantiana se encontra afinada com os estudos culturais da antropologia norte americana. A saída da pluralização visual resolve o problema da multiplicidade de referências do mundo, sem atestar uma hegemonia e supremacia da civilização europeia. No entanto, os estudos linguísticos do



início do século XX já mostram o problema do multiculturalismo do modo como trabalhado por Danto. Assim como na teoria da tradução não podemos pressupor uma essência da língua compartilhada por línguas diferentes, pois recairíamos no substancialismo medieval, não é possível pressupor uma essência da arte compartilhada por culturas diferentes. A vivência da tradução mostra essa impossibilidade, do mesmo modo que a experiência com outras formas de vida também o fazem.

Portanto, estruturalmente a situação continua a mesma. A despeito de tentar ultrapassar os limites desse modelo, Danto apenas aponta o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de solução. O fato de ele ter mantido a estrutura essencialista da metafísica ocidental é disso um sintoma. É importante ressaltar que o problema não está no fato de ele ser um essencialista, mas no fato de ele adotar a estrutura metafísica da obra de arte criada pelo ocidente moderno como modelo universalista de sua proposta. Retomando a metáfora da tradução, assim como cada língua possui uma estrutura que organiza a forma de pensar daqueles que a utilizam, culturas diferentes também possuem estruturas próprias, as quais permitiriam projetar um essencialismo relativo, ou seja, referente a cada uma delas. É isso que a análise supracitada de Alfred Gell traz à tona. Além disso, o seu hegelianismo faz com que Danto encontre a solução para o problema dentro do próprio sistema hegeliano, o que por si só demonstra seu comprometimento com a manutenção do mesmo. Nesse sentido, o pluralismo dantiano da arte funciona como uma espécie de adaptação do modelo hegeliano à variedade cultural, não constituindo uma reformulação dos modos de abordagem.

*Mutatis mutandis*, esse cenário é descortinado por Bruno Latour em “Jamais fomos modernos” como sintoma das tentativas malsucedidas de resolver ou ultrapassar o modelo moderno de pensamento construído na Europa entre o século XVII e XIX. Apesar de o conceito de multiculturalismo abrir espaço para a diversidade, ele não retira a Europa, e mais recentemente os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística. Assim, o essencialismo dantiano é uma solução insuficiente para o relativismo que Latour reconhece como consequência de estratégias como essa.

Para elucidar melhor a questão, utilizarei a tese do perspectivismo e do multinaturalismo ameríndios do modo como é trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro. Acredito que ela funciona como um par de óculos diferente, decolonial, para ler e interpretar o cenário da arte contemporânea trabalhado por Arthur Danto, assim como abre espaço para novos caminhos. Em outras palavras, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo apontam caminhos que permitem pensar a arte para além dos limites da arte europeia e estadunidense delimitada por Arthur Danto. Não é minha intenção afirmar que a posição de Eduardo Viveiros de Castro constitui uma solução para o problema, pois recairia na mesma armadilha que Danto. Todavia ela permite vislumbrar as lacunas da proposta dantiana e inaugura uma outra possibilidade interpretativa. Viveiros não propõe uma teoria da arte, mas coloca em questão o modelo moderno de construção do pensamento ocidental que serve de referência para todas as manifestações culturais, por mais diferentes entre si que elas sejam<sup>7</sup>. Assim, a tese de Viveiros de Castro pode ser compreendida como uma hipótese de análise que questiona as bases dos estudos culturais norte americanos, os quais foram esposados por Danto na constituição de sua argumentação.

O título de seu livro “Metafísicas canibais” traz à tona sua tese central, a tentativa de utilizar a estrutura do pensamento ameríndio para pensar sobre nós mesmos. Ao utilizar o termo metafísica no plural, Viveiros de Castro coloca em xeque o argumento de uma essência metafísica universal e abre espaço para a coexistência de várias imagens da metafísica, ou seja, várias significações de mundo, as quais estruturam modos de pensar distintos. Isso porque “(...) a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo – interno (intraespecífico), externo (interespecífico), e se pudesse, eterno (intemporal) (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27).





Os conceitos elaborados por Viveiros de Castro para se referir ao pensamento indígena mostram a intransponibilidade das partições ontológicas que alimentam a epistemologia de origem ocidental, visto que as clássicas distinções utilizadas para compreender o pensamento de outros povos não podem ser a eles aplicadas. No entanto, essas categorias são o nosso material, enquanto participantes da cultura ocidental, para tornar o pensamento ameríndio imaginável<sup>8</sup>. Então, o que Viveiros de Castro fez foi uma reconfiguração desses conceitos construindo-os a partir da lógica ameríndia<sup>9</sup>, pois seu objetivo não é mostrar aos próprios ameríndios o que eles pensam, mas gerar uma imagem de nós mesmos que não somos capazes de reconhecer (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21). Nesse sentido, sua proposta é um exercício contínuo de decolonização do pensamento<sup>10</sup> (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 20). Decolonização por querer encontrar espaços que permitam perceber o modelo de pensamento ocidental como um modelo entre vários outros possíveis e, a partir dessa constatação, vislumbrar e criar cenários para partições desse próprio modelo antes sequer imaginados.

Os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo configuram, respectivamente, a epistemologia e a ontologia daquilo que Viveiros de Castro denomina de pensamento ameríndio. Os regimes ontológicos ameríndios mais conhecidos dão função inversa aos conceitos de corpo e alma. Enquanto no pensamento ocidental a alma é aquilo que distingue o ser humano e o corpo aquilo que nos aproxima uns dos outros, para os ameríndios a alma é a característica comum compartilhada com vários seres (humanos e não-humanos), e o corpo aquilo que distingue um sujeito enquanto tal (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 37). Essa hipótese fica clara em um trecho de Lévi-Strauss que Viveiros cita repetidamente:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss in VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 35)

A questão de se os espanhóis tinham ou não alma era irrelevante para os ameríndios, visto que essa é uma característica comum entre seres e objetos. Se um instrumento musical tem alma, porque não os espanhóis? Na maioria dos mitos ameríndios, todos os seres em um momento original eram humanos, ou seja, a alma é similar em todos os seres que habitam o mundo atual, fazendo com que o mundo seja habitado por uma série de espécies que possuem um mesmo fundamento original (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 354-5). Já, saber se seus corpos são semelhantes aos nossos, ou seja, se são mortais ou não, permite-lhes distingui-los de outros seres que compõe o mundo múltiplo dos ameríndios. Segundo Viveiros de Castro, mesmo após o complexo movimento de especiação, ou seja, constituição de um elemento corporal próprio, um substrato primordial humano é compartilhado por diferentes espécies. Isso significa que a humanidade não é privilégio de uma espécie, mas é característica compartilhada entre várias delas, suplantando a compreensão de ser humano utilizada pelo ocidente. Já o corpo é um atributo específico que precisa ser cultivado e moldado continuamente, sob a pena de perder essa especificação por identificação com o substrato primordial humano de uma espécie diferente (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 40-1).

Enquanto o corpo no ocidente contemporâneo é uma unidade biológica básica compartilhada por todos da mesma espécie apenas por serem dessa espécie, para os ameríndios o corpo é uma construção contínua que exige ações para que ele corresponda ao corpo da espécie em questão. Caso haja um descuido na construção da corporalidade, há a chance de a pessoa deixar de se identificar com sua espécie de nascimento e passar a se identificar com uma outra espécie (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351). Existem vários relatos em que um índio cruza com um grupo de animais, como as antas por exemplo e, ao invés de vê-las como antas, as vê como índios. Quando isso acontece a pessoa em questão deixou de se identificar com a espécie humana e passou a se identificar com as antas e é necessário o trabalho do xamã para reverter o



processo<sup>11</sup>. O xamanismo é a capacidade de certos indivíduos de cruzar as diferenças corporais, atuando como uma espécie de diplomata entre os humanos e as demais espécies. Isso significa que ele expressa uma capacidade que estabelece as relações entre as espécies, não enquanto uma relação entre o sujeito e o objeto, como expressa a epistemologia moderna, mas enquanto uma relação entre sujeitos<sup>12</sup> (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 357-361). Logo, todo aquele que possui alma é um sujeito e possui um ponto de vista, por isso o perspectivismo constitui a epistemologia dos ameríndios.

Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: o ponto de vista cria o objeto – o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista –, o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 373).

Portanto, os conceitos de natureza e cultura também possuem função inversa na comparação entre ocidentais e ameríndios, ou seja, enquanto o multiculturalismo percebe a unidade da natureza e a multiplicidade das culturas, o multinaturalismo entende a multiplicidade de naturezas e a unidade da cultura<sup>13</sup>. Isso pode ser percebido pela pluralidade dos corpos supracitada, pois aquilo que seria universal e imutável no ocidente, para os ameríndios é um projeto, uma especificidade a ser cultivada de modo a ela se manter dessa forma. Logo, não há uma natureza única partilhada por todas as espécies, mas sim uma pluralidade de naturezas que possuem em comum a alma. Já a cultura é uma máxima partilhada entre as várias naturezas<sup>14</sup>, elas “representam” o mundo da mesma maneira, só que o mundo que elas veem é que é diferente (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65). O termo representação foi escrito entre aspas, pois na perspectiva ocidental a representação se refere a uma aparência múltipla de um referencial único, enquanto para os ameríndios a estrutura da cultura é única e o referencial múltiplo. No entanto, como o referencial é múltiplo, só a estrutura da cultura se mantém, seu conteúdo não. Isso pode ser percebido no seguinte exemplo: para toda espécie há a presa e o predador, todavia, o que o homem vê como presa é diferente daquilo que um jaguar vê, ou seja, os lugares são os mesmos, mas as relações são diferentes. Viveiros de Castro exemplifica com o que seria cerveja para os seres humanos e para os jaguares: toda espécie tem uma bebida predileta, mas essa bebida muda de espécie para espécie, a cerveja para os primeiros é cauím, já para os últimos é sangue (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44-5).

Essa inversão, talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa, deve-se desdobrar em uma interpretação fenomenologicamente rica das noções cosmológicas ameríndias, capaz de determinar as condições de constituição dos contextos que se poderiam chamar “natureza” e “cultura”. Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 349)

Se existem várias naturezas, consequentemente, o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista. Cada ponto de vista é um centro de intencionalidade, ou seja, apreende os demais de acordo com seu próprio modo de perceber o mundo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44). Ao contrário do relativismo instantaneamente evocado, o perspectivismo não coloca uma contraposição ao universalismo. O que distingue o perspectivismo e o multinaturalismo é a ausência de uma coisa em si enquanto referência, mesmo que inacessível (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66). Na multinatureza há multiplicidades relacionais, não entidades diferentemente percebidas. É como o exemplo anterior da tradução: ou utilizamos do referencial de uma língua ou do de outra, não há uma substância à qual as línguas se refrim. O problema do perspectivismo não é encontrar o referencial comum a coisas que parecem (visualmente) diferentes, como no caso do multiculturalismo, mas evitar o equívoco ao imaginar que o que o jaguar entende como cerveja não é a mesma coisa que aquilo que eu entendo como cerveja. É uma epistemologia única para ontologias variáveis (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 68).



A natureza deixaria de ser uma espécie de máximo denominador comum das culturas (máximo que é um mínimo, uma *humanitas minima*), uma sorte de fundo de semelhança obtido por cancelamento das diferenças a fim de constituir um sujeito constante, um emissor-referente estável dos significados culturais variáveis (como se as diferenças não fossem igualmente naturais!). Ela passaria a ser algo como um mínimo múltiplo comum das diferenças – maior que as culturas, não menor que elas -, ou algo como a integral parcial das diferentes configurações relacionais que chamamos “culturas”. O mínimo é, nesse caso, a multiplicidade comum ao humano – *humanitas multiplex*. A dita natureza deixaria de ser uma substância auto-semelhante situada em algum lugar natural privilegiado (o cérebro, por exemplo), e assumiria ela própria o estatuto de uma relação diferencial, disposta entre os termos que ela “naturaliza” (...). Se a cultura é um sistema de diferenças, como diziam os estruturalistas, então a natureza também o é: diferenças de diferenças (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 120-1).

Então, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo permitem vislumbrar uma forma diferente da de Arthur Danto de abordar a pluralidade. Fica claro que o conceito de multiculturalismo mantém a estrutura metafísica moderna, apenas pluralizando a aparência, sem abrir espaço para pensar a constituição de outros mundos da arte, de outros modos de fazer e pensar arte. O vislumbre dessa possibilidade aparece na teoria explorada por Viveiros de Castro, pois se aquilo que é considerado como unitário se multiplica através das relações, não é possível pensar uma estrutura única e universal como a essência do mundo da arte dantiano. Na lógica do pensamento indígena a arte não pode ser pensada como uma representação transformada em corpo, ou seja, como um significado incorporado, pois tanto a “alma” como o “corpo” estão suscetíveis a mudanças. A arte pode ser pensada enquanto uma “mostração”, visto que os “dois lados” se comportam como eixos relacionais autônomos que são aproximados pela epistemologia perspectivista.

Logo, Danto estaria correto em afirmar que há produção artística em todas as culturas, pois a ideia de cultura é unitária. No entanto, o que a obra de arte de cada cultura descortina é uma natureza diferente, um mundo diferente. E ela não tem que ocupar o mesmo espaço, ou possuir características semelhantes, ou desempenhar o mesmo papel em naturezas diferentes. Esse é o fundamento da crítica feita por Gell à análise de Danto da rede de Vogel. Não há uma universalidade de referência, há apenas a perspectiva, a qual compreende uma relacionalidade possível - não livre de equívocos - com outra natureza.

Portanto, é nessa medida que a proposta de Viveiros de Castro permite enxergar os problemas da tese dantiana e abrir espaço para brechas no modelo do mundo da arte que nos circunda. Se entendermos a arte pelo viés da multinatureza, o pluralismo ganha contornos rizomáticos, o que exige, como no caso do termo metafísica no título do livro de Viveiros, colocar no plural a célebre expressão criada por Arthur Danto: mundo da arte.

## NOTAS

1. Catherine Walsh afirma que o uso do termo decolonial, ao invés da versão mais comum acrescida de “s”, demarca a distância das tentativas tradicionais de desfazer o colonialismo, visto que não há um estado de colonialidade, mas posturas coloniais.
2. Essa expressão foi cunhada apenas na década de 1990, mas as suas premissas estão no livro em questão.
3. “Visto que existe um aspecto da arte contemporânea que, talvez, a distinga de toda a arte feita desde 1400, suas ambições principais não são estéticas. Seu modo principal de relacionamento não se destina a espectadores enquanto espectadores, mas a outros aspectos das pessoas a quem a arte se dirige, e portanto o domínio principal de toda essa arte não é o próprio museu, e certamente não os espaços públicos constituídos como museus em virtude de terem sido ocupados por obras de arte que sejam fundamentalmente estéticas e que se dirigem às pessoas basicamente como espectadoras” (DANTO, 2006, p. 204).





4. “Pode-se argumentar que membros das comunidades marginalizadas que produzem arte para a qual o valor é relevante têm internalizado os valores da cultura artística dominante, mas essencialmente estrangeira, e que Beuys, mesmo que fosse um profeta, continuava contaminado pelas instituições que o formaram. A verdadeira arte com base na comunidade está submetida a critérios, que não são do tipo que se aplica à cultura artística dominante, tornada sacra em museus e suas instituições satélites” (DANTO, 2006, p. 208).
5. “A asserção de que “o” museu já está tribalizado repousa, portanto, em outra, relativa aos *museus propriamente seus* para vários *eles* – dividindo o público entre homens brancos ou da classe com poder de decisão, por um lado, e os sem poder ou marginais, por outro” (DANTO, 2006, p. 205).
6. Larry Shiner no livro *The Invention of Art* mostra como o conceito de arte que utilizamos de modo dado foi criado entre os séculos XVII e XVIII na Europa com objetivo de diferenciar a arte do artesanato e do artefato.
7. Gerd Bornheim, em seu livro “O conceito de descobrimento”, aponta as contradições desse modelo de pensamento que tem a alteridade como pressuposto, mas que se manifesta de modo paradoxal.
8. “(...) supor que todo discurso “europeu” sobre os povos de tradição não europeia só serve para iluminar nossas “representações do outro” é fazer de um certo pós-colonialismo teórico a manifestação mais perversa do etnocentrismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21).
9. Os povos ameríndios são as habitantes das terras baixas da América desde o Alasca até a Terra do Fogo.
10. Apesar de Viveiros de Castro usar o termo descolonização, acredito que sua discussão é decolonial.
11. “Mas a ênfase ameríndia na construção social do corpo não pode ser tomada como culturalização de um substrato natural, e sim pode ser tomada como produção de um corpo distintivamente humano, entenda-se, naturalmente humano. Tal processo parece exprimir menos a vontade de “desanimalizar” o corpo por sua marcação cultural que a de particularizar um corpo ainda demasiado genérico, diferenciando-o dos corpos de outros coletivos humanos tanto quanto de outras espécies. O corpo, sendo o lugar da perspectiva diferenciante, deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 388)
12. “Os artefatos possuem esta ontologia interessante e ambígua: são coisas ou objetos, mas apontam necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. E assim, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 53)
13. “A “cultura” ou o sujeito seria aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43).
14. “O que está claro é que esse debate destrói a noção de natureza como um conceito universal que cobre o globo, por conta do qual antropólogos têm o muito triste e limitado dever de adicionar o que quer que tenha restado de diversidade sob a velha e desgastada noção de “cultura”” (LATOURET, 2011, p. 177)

## REFERÊNCIAS

BORNHEIM, G. A. *O conceito de descobrimento*. Rio de Janeiro: EdUERJ, c1998.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.



- \_\_\_\_\_. *What art is*. Yale University Press, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Art/artifact: african art in anthropology collections*. 2nd. ed. New York: The Center for African Art, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory*. Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), pp. 127-143.
- \_\_\_\_\_. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul.2006
- \_\_\_\_\_. “Artifact and art”. In: *ART/artifact: african art in anthropology collections*. The Center for African Art, New York and Prestel Verlag, 1988, p. 18-32.
- GELL, A. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte Visuais – EBA, UFRJ*, 2001, p. 174-191.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Perspectivismo: “tipo” ou “bomba”?”. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n.1, p. 173-178, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- \_\_\_\_\_. “O nativo relativo”. *MANA* 8(1):113-148, 2002
- \_\_\_\_\_. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *MANA* 2(2):115-144, 1996
- SZTUTMAN, R. *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- WALSH, C. (Ed.). “Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir”. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.