

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa

**O PLURALISMO DA ARTE: uma análise crítica em Arthur Danto**

Belo Horizonte

2024

Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa

## **O PLURALISMO DA ARTE: uma análise crítica em Arthur Danto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2024

100                    Sousa, Thobila Gabriela de Lima Costa.  
S725p                O pluralismo da arte [manuscrito] : uma análise crítica  
2024                em Arthur Danto / Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa. -  
                         2024.  
                         121 f. : il.  
                         Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

                         Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
                         Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
                         Inclui bibliografia.

                         1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. 3. Danto,  
                         Arthur Coleman, 1924-2013. 4. Pluralismo cultural – Teses.  
                         I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
                         Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## O PLURALISMO DA ARTE: UMA ANÁLISE CRÍTICA EM ARTHUR DANTO

**THOBILA GABRIELA DE LIMA COSTA SOUSA**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 09 de dezembro de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Profa. Rachel Cecília de Oliveira Costa (UFMG)

Prof. Anderson Bogéa (UNESPAR)

Belo Horizonte, 09 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rachel Cecília de Oliveira Costa, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 18:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Bogéa da Silva, Usuário Externo**, em 18/12/2024, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3765408** e o código CRC **E84D0D2C**.

**Ao Ciço e à Katu.**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, que em toda minha vida nunca deixou de acreditar em mim e de estimular o meu desenvolvimento. Sempre esteve presente, com seu apoio incondicional e suas palavras simples e diretas: “vai lá e arrasa”.

Parte fundamental das ideias aqui apresentadas foi cuidadosamente discutida durante longas caminhadas filosóficas com meu querido Ciço, a pessoa mais brilhante que conheço. Sem essas trocas, este percurso teria sido infinitamente mais árduo. Agradeço profundamente por sua paciência inesgotável nesse xadrez filosófico, pelas leituras atentas e pelas críticas sempre generosas, que enriqueceram meu caminho.

Ao professor Rodrigo Duarte, expresso minha gratidão pelo cuidado exemplar que demonstrou desde nosso primeiro e-mail. Na academia, é raro encontrar pensadores de sua importância intelectual que estejam verdadeiramente dispostos a escutar, ler, dialogar e, acima de tudo, permitir que as ideias cresçam e floresçam. Agradeço imensamente por sua constante presteza, pelas leituras criteriosas e pelas resoluções precisas que foram fundamentais para o amadurecimento desta dissertação.

## RESUMO

A presente dissertação desenvolve uma investigação crítica sobre o pluralismo da arte na filosofia de Arthur Danto, examinando como sua teoria busca abarcar a diversidade das manifestações culturais no campo da arte. A obra de Danto, em especial sua tese sobre o "fim da arte", é apresentada como um marco que rompe com as narrativas históricas tradicionais, permitindo a coexistência de múltiplas formas de expressão artística. No entanto, a sua teoria encontra desafios ao tentar acomodar diferentes tradições culturais dentro de uma estrutura filosófica ocidental moderna, o que exige uma reflexão aprofundada sobre suas tensões e limitações, levando a questionamentos sobre a efetividade do pluralismo proposto por Danto. O objetivo central deste trabalho é realizar uma análise crítica dos fundamentos teóricos do pluralismo na filosofia de Danto, confrontando-os com outras abordagens filosóficas e questionando sua adequação ao panorama diverso da produção artística. A investigação parte de uma análise conceitual dos textos de Danto, complementada por diálogos com outros filósofos e estudiosos. Esse processo possibilita um exame detalhado das limitações da teoria de Danto, oferecendo uma crítica fundamentada de suas implicações culturais e filosóficas, o que contribui para uma compreensão mais ampla do pluralismo artístico. A análise mostra que, embora Danto ofereça uma base teórica sólida para o pluralismo, sua filosofia apresenta limitações significativas, especialmente no que tange às manifestações artísticas não-ocidentais. Entre as contribuições deste trabalho, destaca-se a crítica à visão dialética da história de Danto, o seu essencialismo histórico e a análise da necessidade do "mundo da arte" para viabilizar o pluralismo artístico. A dissertação conclui que, para que o pluralismo seja verdadeiramente efetivo, é necessário reconsiderar alguns dos pressupostos metafísicos ocidentais que fundamentam a teoria de Danto.

**Palavras-chaves:** Filosofia da arte; pluralismo artístico; Arthur Danto; fim da arte; diversidade cultural.

## **ABSTRACT**

This dissertation develops a critical investigation into the pluralism of art in Arthur Danto's philosophy, examining how his theory seeks to encompass the diversity of cultural manifestations within the realm of art. Danto's work, particularly his thesis on the "end of art," is presented as a milestone that breaks with traditional historical narratives, allowing for the coexistence of multiple forms of artistic expression. However, his theory encounters challenges when attempting to accommodate different cultural traditions within a modern Western philosophical framework, which requires a deep reflection on its tensions and limitations, raising questions about the effectiveness of the pluralism proposed by Danto. The central objective of this study is to conduct a critical analysis of the theoretical foundations of pluralism in Danto's philosophy, juxtaposing them with other philosophical approaches and questioning their suitability to the diverse landscape of artistic production. The investigation begins with a conceptual analysis of Danto's texts, complemented by dialogues with other philosophers and scholars. This process enables a detailed examination of the limitations of Danto's theory, providing a well-founded critique of its cultural and philosophical implications, thereby contributing to a broader understanding of artistic pluralism. The analysis demonstrates that, although Danto provides a solid theoretical foundation for pluralism, his philosophy exhibits significant limitations, particularly regarding non-Western artistic expressions. Among this work's contributions are a critique of Danto's dialectical view of history, his historical essentialism, and an examination of the role of the "artworld" in enabling artistic pluralism. The dissertation concludes that for pluralism to be genuinely effective, certain Western metaphysical assumptions underlying Danto's theory must be reconsidered.

**Keywords:** Philosophy of art; Artistic pluralism; Arthur Danto; End of art; Cultural diversity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus, 1482-1485.....	36
Figura 2. Leonardo da Vinci, La Gioconda, 1503-1506.....	37
Figura 3. Paul Gauguin, Two Tahitian Women, 1899.....	39
Figura 4. Jackson Pollock, Number 8 (detalhe), 1949.....	43
Figura 5. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962.....	48
Figura 6. Roy Lichtenstein, Sandwich and Soda from X + X (Ten Works by Ten Painters), 1964. ....	49
Figura 7. Andy Warhol, Brillo Boxes, 1964. ....	51
Figura 8. Ailyalou, Imagem gerada por IA, 2024. ....	60
Figura 9. Marcel Duchamp, A fonte, 1917. ....	62
Figura 10. Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.....	63
Figura 11. Hélio Oiticica, P15 Parangolé Capa 12, Eu Incorporo a Revolta, 1967. ....	65
Figura 12. Robert Rauschenberg, Bed, 1955.....	76
Figura 13. Autor desconhecido, rede de caça Zande, 1988.....	94
Figura 14. Jackie Winsor, Chunk Piece, 1970.....	95
Figura 15. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907. ....	96
Figura 16. Autor desconhecido, Máscara da etnia Fang (data desconhecida).....	104

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. FUNDAMENTOS E IMPLICAÇÕES DO PLURALISMO ARTÍSTICO DE ARTHUR DANTO</b> .....	15
1.1 O pluralismo na filosofia da arte de Danto.....	15
1.2 A arte pós-histórica e o problema dos indiscerníveis .....	18
1.3 A universalidade do pluralismo e os desafios da inclusão cultural .....	22
<b>2. A FILOSOFIA DA HISTÓRIA E O PLURALISMO ARTÍSTICO EM DANTO</b> .....	28
2.1 Pré-arte .....	30
2.2 A era da arte.....	34
2.2.1 A era da imitação .....	34
2.2.2 A era da Ideologia ou dos Manifestos .....	38
2.3 Arte após a história .....	45
2.4 Abordagem dialética da história da arte .....	53
2.5 Entre a essência atemporal e a história da arte.....	67
<b>3. Limites e desafios do pluralismo em Danto</b> .....	74
3.1 Diálogo I - da necessidade do mundo da arte .....	74
3.2 Diálogo II – A inclusão das artes de outras culturas e a discussão entre arte e artefato .....	94
3.3 Diálogo III – Manutenção de uma metafísica moderna ocidental e reflexões sobre tradução e multiculturalismo .....	107
<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	118

"Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.  
Filosoficamente." (Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928)

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, proponho uma investigação aprofundada sobre o pluralismo artístico na filosofia de Arthur Danto, explorando suas nuances e tensões, bem como os desafios de acomodar a vasta diversidade de expressões culturais no campo da arte. O conceito de pluralismo, conforme delineado por Danto, emerge como uma resposta ao "fim da arte", uma virada histórica na qual a arte se liberta das amarras estilísticas e normativas, permitindo a coexistência de diferentes formas e estilos sob um mesmo conceito de arte.

Ao tentar abarcar essa pluralidade, percebo que a teoria de Danto enfrenta questões cruciais, especialmente no que se refere à inserção de manifestações artísticas não-ocidentais e à própria definição de arte. A estrutura filosófica que Danto desenvolveu levanta importantes interrogações sobre sua proposta pluralista: quais são os limites e as contradições de um pluralismo que se pretende universal, mas que permanece ancorado em um paradigma ocidental moderno? Até que ponto o conceito dantiano de arte consegue abarcar manifestações culturais não-ocidentais sem incorrer em exclusões implícitas ou deslocamentos categoriais problemáticos?

Os fatores que motivam este estudo estão enraizados em duas problemáticas centrais. Primeiro, a relação entre a definição de arte e as estruturas de poder que legitimam o que é reconhecido como tal. Embora Danto proponha um conceito de arte abrangente, percebo que sua teoria é frequentemente criticada por não problematizar as bases hegemônicas do "mundo da arte", que podem marginalizar expressões artísticas de culturas fora do eixo ocidental. Segundo, destaco a tensão entre a universalidade almejada por Danto e as particularidades culturais que informam as práticas artísticas ao redor do mundo. Esses desafios me motivam a realizar uma investigação crítica sobre até que ponto o pluralismo artístico de Danto consegue equilibrar o reconhecimento da diversidade com o respeito às ontologias e epistemologias locais.

No Capítulo 1, busco delinear o conceito de pluralismo na filosofia da arte conforme proposto por Danto, situando-o em um contexto mais amplo ao confrontá-lo com outras perspectivas filosóficas que questionam a definição de arte. Aqui, examino as fundações conceituais que sustentam o pluralismo de Danto, especialmente a transição que o filósofo opera entre a arte tradicional, definida por suas características formais, e a arte contemporânea, que se desenrola em torno de conceitos e ideias. A análise centra-se em como Danto desafia as definições clássicas de arte, ao propor que obras que, em suas formas exteriores, podem se assemelhar a objetos comuns, sejam elevadas ao status de arte por meio do contexto e do

significado que incorporam. Esse capítulo é crucial para entender como Danto reconfigura o conceito de arte, preparando o terreno para a defesa de seu pluralismo e lançando a base para a inclusão de uma multiplicidade de estilos e formas no campo artístico.

No Capítulo 2, avanço na análise ao explorar a estrutura teórica que Danto constrói para sustentar essa pluralidade, destacando o papel fundamental de figuras como Vasari e Greenberg na constituição da narrativa histórica da arte. A ideia do "fim da arte" desponta como uma chave para compreender a coexistência das diversas formas artísticas em um momento pós-histórico. A noção de "mundo da arte" assume centralidade aqui, funcionando como um espaço teórico onde múltiplas narrativas artísticas se entrelaçam e coexistem, sem que uma prevaleça sobre a outra. No entanto, essa mesma estrutura levanta questionamentos sobre a hegemonia de certos paradigmas culturais ocidentais, que podem obscurecer ou marginalizar outras tradições artísticas. Ao problematizar a visão dialética da história adotada por Danto, discuto a permanência de um essencialismo histórico que, por mais que pretenda ser inclusivo, pode perpetuar hierarquias e limites dentro de um conceito que aspira à universalidade.

No Capítulo 3, aprofundo essa crítica ao explorar as tensões e contradições presentes na tentativa de Danto de incluir expressões artísticas de diferentes culturas em sua teoria. Por meio de uma abordagem dialógica, questiono a robustez do conceito de "mundo da arte" e sua capacidade de acomodar a pluralidade sem sucumbir a uma metafísica ocidental que, inadvertidamente, restringe a inclusão plena de outras culturas artísticas. Abordo a necessidade do "mundo da arte" como fundamento para a viabilidade do pluralismo, mesmo reconhecendo as limitações que essa estrutura impõe. A distinção entre arte e artefato, proposta por Danto, é desafiada quando aplicada a expressões culturais não-ocidentais, revelando como o próprio pluralismo que ele defende pode se tornar excessivamente restritivo quando confrontado com realidades culturais diversas. Além disso, aponto os problemas de traduzir expressões culturais para um modelo filosófico ocidental, e como essa "tradução" pode implicar em uma redução dessas culturas a um denominador comum que não lhes faz justiça.

Ao longo da dissertação, procuro tecer uma análise crítica que equilibra as contribuições e as limitações do pluralismo artístico de Danto. Em vez de simplesmente reproduzir a teoria, a proposta aqui é repensar alguns de seus pressupostos fundamentais, especialmente no que diz respeito às manifestações artísticas não-ocidentais. O pluralismo que Danto propõe, embora notável em muitos aspectos, ainda parece preso a uma metafísica que reflete os valores e narrativas da tradição filosófica ocidental. Acredito que, para atingir um pluralismo verdadeiro, é necessário não apenas reconhecer, mas também valorizar as diferentes ontologias e epistemologias que informam o que entendemos por arte em culturas diversas. Isso significa ir

além da mera incorporação de novas formas ao "mundo da arte" e abrir-se à possibilidade de que outras definições de arte possam coexistir sem que sejam subordinadas a um modelo preexistente.

Por fim, esta dissertação pretende não apenas compreender e criticar a teoria de Danto, mas também contribuir para um debate mais amplo sobre as possibilidades e os desafios de um pluralismo artístico capaz de celebrar a diversidade cultural em todas as suas formas. Um verdadeiro pluralismo, como argumento, deve ser mais do que uma expansão visual; ele deve englobar as complexas realidades culturais que moldam as diferentes expressões artísticas, sem impor uma hierarquia de valores ou uma narrativa única. Essa reflexão, espero, abre caminhos para uma filosofia da arte mais receptiva à multiplicidade, mais crítica em relação aos seus próprios limites e mais comprometida com a equidade cultural no campo artístico.

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver  
com olhos livres” (Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau  
Brasil, 1924)

## 1. FUNDAMENTOS E IMPLICAÇÕES DO PLURALISMO ARTÍSTICO DE ARTHUR DANTO

O pluralismo da arte, tal como concebido por Arthur Danto, representa uma mudança significativa na forma de entender a história da arte e a própria definição do que pode ser considerado arte. Este capítulo tem como objetivo examinar as bases teóricas que sustentam esse conceito, mostrando como o pluralismo emerge tanto de uma reflexão filosófica profunda quanto de um processo histórico que culmina no fim das restrições estilísticas e normativas que antes delimitavam a produção artística. Danto propõe que o regime pós-histórico da arte trouxe consigo uma liberdade sem precedentes, na qual diferentes estilos, formas e conceitos podem coexistir sem a necessidade de seguir uma única narrativa estética. Ao longo deste capítulo, examinarei os fundamentos e implicações dessa visão pluralista, situando-a no contexto mais amplo da filosofia da arte e refletindo sobre seus impactos para a compreensão da produção artística.

### 1.1 O pluralismo na filosofia da arte de Danto

O pluralismo artístico, no contexto da filosofia da arte de Arthur Danto, refere-se à coexistência de múltiplas formas, estilos e narrativas no campo artístico, sem que nenhuma delas possua prioridade ou exclusividade sobre as demais. Essa noção emerge da constatação de que, na era pós-histórica da arte, não existem mais direções estilísticas predominantes, permitindo aos artistas explorar livremente diferentes expressões criativas. Para Danto, o pluralismo não é apenas um fenômeno estilístico, mas uma condição estrutural que redefine a natureza da criação artística, desvinculando-a de quaisquer regras normativas. Essa visão se fundamenta em uma abordagem filosófica ampla, que busca compreender a arte em toda a sua diversidade histórica, cultural e conceitual.

Nesta seção, veremos como o conceito de pluralismo artístico em Danto surge como um elemento central de sua filosofia da arte, refletindo tanto as transformações históricas quanto as mudanças filosóficas que permearam o campo artístico ao longo do tempo. Esse conceito não apenas reflete as diversas manifestações artísticas, mas também impulsiona Danto a buscar uma definição de arte que possa abraçar essa multiplicidade de formas e conteúdo.

Danto, nesse sentido, empenha-se em formular uma definição de arte que seja compatível com esse estado pluralista e que não exclua qualquer expressão artística, seja ela passada, presente ou futura. Ele deixa claro esse ponto ao afirmar:

De acordo com o meu ponto de vista, uma filosofia da arte digna do nome

precisa ser apresentada em um nível de abstração tão geral que você não seja capaz de deduzir dela a forma de qualquer estilo específico. Ela deve ter aplicação para a arte moderna e antiga, para a arte oriental e ocidental, para a arte representacional e abstrata. Uma vez que tudo o que é arte deve se conformar à teoria, se há qualquer vantagem nisso, nenhuma arte a exemplifica melhor que a outra. [...] Inevitavelmente o Pluralismo cai como consequência de uma boa filosofia da arte. Uma filosofia que tivesse um resultado diferente não seria uma boa filosofia. (DANTO, 2011, p. 159-160)

Com isso, Danto estabelece que uma filosofia da arte, para ser plenamente fundamentada, deve ser suficientemente abstrata, abrangente e desvinculada de qualquer estilo específico. Dessa forma, o pluralismo emerge como uma consequência inevitável dessa postura filosófica, constituindo o ponto de vista a partir do qual a presente dissertação examinará o pluralismo na arte.

Esse pluralismo não é apenas um fenômeno contemporâneo, mas o resultado de uma evolução histórica que, segundo Danto, libertou a arte das amarras impostas por normas rígidas, estilos dominantes e formas predefinidas. Dessa maneira, estabelece-se como um conceito que conecta uma filosofia da arte robusta e analítica a um desenvolvimento teleológico, no qual a arte alcança a liberdade, sem mais se subordinar às categorias tradicionais.

Essa percepção de pluralismo, no entanto, não surgiu de maneira instantânea. Ao longo de seu artigo *Aprendendo a Viver com o Pluralismo* (2011), Danto reflete sobre suas próprias experiências e percepções acerca do surgimento desse conceito. Em um painel na *School of Visual Arts*, em Nova York, no início da década de 1980, ele confessa que o termo "pluralismo" parecia, à época, um fenômeno perturbador e que “os artistas não haviam encontrado algo assim antes” (DANTO, 2011, p.151). No entanto, ao revisitar as práticas artísticas da década de 1970, Danto percebe que o pluralismo já estava em curso, quase como um movimento espontâneo que surgiu de forma não planejada, sem a necessidade de um manifesto ou artigo fundador. Essa compreensão, que ele só alcança retrospectivamente, é fundamental para entender o fenômeno como um processo evolutivo e gradual.

O conceito de pluralismo em Danto deriva diretamente de sua filosofia da história da arte, sendo resultado de um longo percurso evolutivo que culmina naquilo que ele denomina de "arte pós-histórica". Esse momento da arte, como o nome sugere, surge após o que Danto chama de "fim da história da arte". Nessa fase, a arte atinge um estado de autoconsciência, no qual se torna capaz de formular a questão filosófica fundamental que define sua própria natureza: o problema dos indiscerníveis<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Essa questão — o que distingue uma obra de arte de um objeto comum — será explorada na próxima seção deste capítulo e retomada no segundo capítulo da dissertação.

Com a dissolução das fronteiras entre a filosofia e a prática artística, os artistas ganham uma liberdade sem precedentes. Não estão mais obrigados a submeter-se a uma escola ou estilo específicos, mas são livres para explorar uma gama infinita de formas e conteúdos. Como Danto descreve, “os artistas não precisam mais ser filósofos; ao transferirem a questão da natureza da arte para a filosofia, foram liberados para fazer o que desejassem, e foi nesse exato momento que o pluralismo se tornou uma verdade histórica objetiva” (DANTO, 2011, p. 155).

Esse pluralismo não deve ser entendido apenas como uma abertura estilística, mas como uma condição estrutural da arte contemporânea. Danto argumenta que, no regime da arte pós-histórica, o pluralismo reflete a liberdade dos artistas para transitar entre diferentes estilos e influências, apropriando-se de elementos do passado e os ressignificando em novos contextos. Ao mesmo tempo, a noção de "*aboutness*", ou seja, o conteúdo da obra, torna-se tão variado quanto suas formas de apresentação:

não há modo especial ao qual a aparência da obra de arte deva se vincular. Ela pode parecer com uma caixa de Brillo, se você é um artista pop, ou com um painel de compensado, se você é um minimalista. Pode parecer como uma fatia de bolo ou pode parecer com uma ondulação da cerca de arame de um galinheiro. Com isso chega o reconhecimento de que o significado da arte não pode ser ensinado através de exemplos, e de que o que faz a diferença entre arte e não arte não é visual, mas conceitual. (DANTO, 2011, p. 155)

Pérez (2010) ressalta algumas características da arte pós-histórica delineada por Danto que emergem do cenário pluralista. Entre elas, destaca-se: a) a ausência de um estilo dominante ou normatizador das obras, seja no presente ou no futuro, já que os artistas não estão mais condicionados a buscar uma essência da arte ou sua forma mais pura de apresentação; b) a distinção entre uma obra de arte e um objeto banal assume um caráter conceitual, o que exige do público e da crítica um maior empenho interpretativo; além disso, c) os artistas pós-históricos podem apropriar-se de imagens e objetos de estilos passados, conferindo-lhes novas identidades, embora não possam recorrer aos significados originais, uma vez que, para Danto, a história e o contexto integram a ontologia da obra de arte; e, por fim, d) a gama de possibilidades para o conteúdo ("*aboutness*") e o modo de apresentação é praticamente ilimitada, sendo determinada pelo que o artista deseja expressar em sua obra (PÉREZ, 2010, p. 19). Essas características indicam um cenário artístico permeado pela liberdade e pela pluralidade de expressões. Como Danto argumenta:

---

A tarefa de definição pertencia à filosofia - e a arte estava assim livre para buscar quaisquer fins, e por quaisquer meios, que parecessem importantes para os artistas ou seus patronos. A partir desse ponto, não havia uma direção histórica interna para a arte, e isso é precisamente o que a condição de pluralismo representa. (DANTO, 1998, p. 134)<sup>2</sup>

Na concepção de Danto de arte pós-histórica, o "limite da história"<sup>3</sup> já não se impõe. Nenhum movimento, obra ou artista pode ser excluído do mundo da arte<sup>4</sup>, uma vez que o pluralismo redefine o próprio campo da criação artística.

Após compreender como o pluralismo se torna uma característica estrutural da arte contemporânea para Danto, é fundamental aprofundar a relação entre essa pluralidade e a busca por uma definição essencial da arte, que permeia toda a sua obra. Essa questão se torna particularmente importante no momento em que Danto se depara com o problema dos indiscerníveis, ou seja, a dificuldade em distinguir uma obra de arte de um objeto comum. Na próxima seção, abordarei a arte pós-histórica e como Danto articula sua definição essencialista para lidar com esse problema filosófico crucial. Essa abordagem nos permitirá entender a complexidade de sua visão sobre a natureza da arte e as implicações dessa visão para a teoria do pluralismo.

## 1.2 A arte pós-histórica e o problema dos indiscerníveis

É importante situar o/a leitor/a ao contexto mais amplo desta discussão, especialmente no que se refere à busca de Danto por uma definição essencial de arte. Danto defendia a visão de que a arte é eternamente a mesma, em qualquer tempo e lugar, e que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja considerado arte, independentemente de seu contexto histórico ou cultural (DANTO, 2006a, p. 106). Seu objetivo, portanto, era oferecer uma definição universal, capaz de abarcar o pluralismo da arte, não restrita à arte ocidental ou exclusivamente à arte europeia e estadunidense.

A partir dessa perspectiva, podemos inferir que Danto almejava uma teoria multicultural da arte, válida para todos os povos e culturas. Sua abordagem analítica deixa claro que, se suas ideias não puderem ser aplicadas a todo o universo da arte, ele consideraria isso uma refutação de sua teoria (DANTO, 2006, p. 32). Danto visava a construção de uma definição de arte que fosse capaz de transcender fronteiras culturais, englobando uma diversidade de práticas e

---

<sup>2</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>3</sup> Discutirei o "limite da história" e suas implicações no capítulo 2.

<sup>4</sup> Nos capítulos subsequentes desta dissertação, constataremos que essa afirmação admite diferentes interpretações.

tradições artísticas.

No entanto, para compreender plenamente essa pretensão, é necessário fazer uma breve digressão e explorar os fatores que levaram Danto a interpretar a arte de maneira tão abrangente. O movimento de Danto em prol de uma definição essencialista e multicultural da arte pode ser visto como um ponto de inflexão no campo da filosofia da arte.

Diante da crescente diversidade daquilo que passou a ser considerado arte, especialmente a partir do século XX, as grandes teorias de arte da época — como o formalismo<sup>5</sup> e as teorias da expressão<sup>6</sup> — mostravam-se incapazes de abarcar toda a extensão das novas propostas artísticas. Nesse contexto, muitas dessas teorias acabaram sendo influenciadas pelas ideias wittgensteinianas<sup>7</sup>, que negavam a possibilidade de se estabelecer definições essencialistas para conceitos como o de arte. Segundo Wittgenstein (2000), a busca filosófica por tais definições estaria fadada ao fracasso, já que a estrutura essencial da linguagem era negada em prol de uma multiplicidade de jogos de linguagem que só ganham sentido quando integrados a formas de vida específicas. Dessa forma, não se deveria esperar mais do que definições em termos de redes de analogias e "semelhanças de família" como modos de análise teórica.

Inspirado por Wittgenstein e em face de questões como “o que é arte?” ou “qual é a natureza da arte?”, Morris Weitz (2007), em seu texto *O Papel da Teoria na Estética*, questionou a possibilidade de formular uma definição de arte que pudesse abranger as propriedades comuns às obras em termos de condições necessárias e suficientes. Weitz percebeu a dificuldade de se chegar a um consenso teórico sobre as propriedades intrínsecas da

---

<sup>5</sup> O formalismo na filosofia da arte, sobretudo defendido por Clive Bell, centra-se na ideia de que a qualidade estética de uma obra reside nas suas qualidades formais — como forma, cor, linha e composição —, e não em seu conteúdo ou contexto histórico. Para Bell, a "forma significativa" é o que diferencia arte de outros objetos, argumentando que o valor estético está puramente na percepção das formas. Ver: BELL, Clive. *Art*. London: Chatto & Windus, 1914.

<sup>6</sup> A teoria da expressão é melhor associada ao escritor russo Lev Tolstoy, que a desenvolveu em sua obra "What is Art?", publicada originalmente em 1897. Tolstoy argumenta que a arte verdadeira consiste na capacidade do artista de comunicar emoções genuínas ao público, promovendo uma conexão emocional e espiritual entre os seres humanos. Para ele, a função da arte reside na transmissão de sentimentos compartilhados e na capacidade de unir a humanidade. Além de Tolstoy, essa abordagem também foi expandida pelo filósofo R.G. Collingwood, que considerava a arte como uma expressão das emoções e ideias do artista. Collingwood via a arte como uma forma de comunicação emocional, onde o artista exterioriza seus sentimentos através da obra. Ver: TOLSTOY, L. *What is Art?* Translated by Aylmer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1960; COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938.

<sup>7</sup> O filósofo Ludwig Wittgenstein argumenta que é impossível definir conceitos de forma essencialista, ou seja, oferecendo uma definição única e abrangente que capture a essência de todos os casos de uso. Nos parágrafos 66 e 67 de *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein utiliza o exemplo dos "jogos" para demonstrar que muitos conceitos, como o de arte, possuem múltiplas variações e aplicações, não podendo ser rigidamente delimitados por uma definição única. Em vez disso, ele propõe que esses conceitos sejam melhor compreendidos através de uma série de semelhanças de família, sem que haja uma essência comum a todos os exemplos. Ver: WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. Os Pensadores), 2000, p. 52.

arte, já que cada teoria tenta definir o essencial, mas acaba negligenciando aspectos que outras teorias consideram fundamentais. Em vez de propor uma nova teoria corretiva, Weitz adota uma postura mais prudente, defendendo que é impossível estabelecer uma definição clássica<sup>8</sup> de arte. Ele afirma que:

Saber o que é a arte não é apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicitar as coisas a que chamamos 'arte', em virtude destas similaridades. (WEITZ, 2007, p. 69)

A arte, portanto, seria um conceito aberto, em constante evolução, no qual novos casos e propriedades imprevisíveis podem ser incluídos. Weitz sugere que, em vez de buscar uma definição essencialista de arte, deveríamos nos concentrar em clarificar como e quando usamos corretamente o termo “arte”.

Essa visão implica que compreender o conceito de arte não está atrelado à capacidade de defini-lo teoricamente, mas à habilidade prática de saber como usá-lo e aplicá-lo a novos exemplos de obras. Assim, a decisão sobre o que é ou não arte não seria baseada em uma teoria definitiva que restringe a atividade criativa, mas em uma análise reflexiva sobre a rede de semelhanças compartilhadas entre os objetos.

Apesar da ampla influência de Weitz na estética da segunda metade do século XX, Danto ofereceu uma objeção à impossibilidade de definição que Weitz propôs. Ciente do desafio em se definir a arte, ele buscou alternativas para contornar as dificuldades teóricas. Ao introduzir a noção de *mundo da arte*, não apenas enriqueceu o debate, mas também abriu caminho para novas discussões sobre a natureza da arte.

Após a publicação do artigo de Weitz, Danto apresentou uma definição de arte que reconhece as limitações teóricas anteriores, mas que oferece uma nova perspectiva. Em vez de utilizar propriedades perceptíveis, Danto argumenta que, com a ascensão da arte contemporânea, a distinção entre arte e objetos do cotidiano tornou-se uma tarefa cada vez mais complexa. Sua famosa tese de que "qualquer coisa" pode ser arte — exemplificada pelas caixas de sabão *Brillo* de Andy Warhol — ilustra essa complexidade. Danto explica que, em termos de características perceptuais, as caixas de Warhol são idênticas às caixas de sabão comuns. A diferença, porém, não reside em suas propriedades visuais, mas em seu significado incorporado à obra. Como ele menciona em *A Transfiguração do Lugar Comum*:

---

<sup>8</sup> “A teoria estética é uma tentativa logicamente vã para definir aquilo que não pode ser definido, de determinação das propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando seu próprio uso exige a sua abertura. (WEITZ, 1956, p. 4)

Qualquer que fosse a diferença, ela não podia consistir no que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum – que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas. Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão *Brillo*, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte (DANTO, 2010. p.26).

Esse exemplo reforça a crítica de Danto à ideia de que a arte pode ser definida apenas por suas propriedades perceptíveis. Se utilizarmos a noção de “semelhança de família” proposta por Weitz, a distinção entre arte e não-arte se tornaria ainda mais complexa, colocando em risco a inclusão de objetos não artísticos no domínio da arte. Diante disso, Danto destaca a necessidade de uma estrutura teórica que fundamente as decisões sobre o que é ou não considerado arte.

Em resumo, as lacunas deixadas pelas teorias clássicas da arte, que Weitz apontou ao argumentar contra a possibilidade de uma definição fechada e definitiva de arte, são abordadas de maneira distinta por Danto. Para Weitz, a inviabilidade de uma definição clássica reside na ausência de um conjunto fixo de propriedades que define a arte de forma absoluta. Nesse ponto, Danto se afasta de Weitz, pois acredita que a busca por uma definição de arte não é um erro em si, o equívoco está em tentar defini-la exclusivamente com base em suas propriedades perceptíveis, ignorando a complexa rede de relações históricas, semânticas e socioculturais que a circundam.

Essa perspectiva é exemplificada pelas famosas caixas de *Brillo* de Andy Warhol, que, em termos puramente perceptivos, são idênticas às caixas de sabão comuns encontradas em supermercados. No entanto, dentro do contexto do mundo da arte, essas mesmas caixas adquirem um status inteiramente distinto. Para Danto, a diferença fundamental entre as caixas está em uma atmosfera de teoria artística (DANTO, 2006b, p.20), que transcende as semelhanças de família sugeridas por Weitz.

A definição essencialista de arte proposta por Danto não apenas responde ao problema dos indiscerníveis, mas também oferece um fundamento teórico para sustentar o pluralismo artístico característico da arte pós-histórica. Ao enfatizar que a essência da arte está desvinculada de suas manifestações específicas, Danto estabelece as bases para uma abordagem que valoriza a multiplicidade e a liberdade criativa sem perder de vista a universalidade necessária para a compreensão filosófica da arte. No entanto, essa proposta enfrenta desafios quando aplicada a um cenário multicultural, especialmente no que tange à inclusão de tradições artísticas não ocidentais. Esses desafios serão analisados na próxima seção, onde examinarei

como Danto articula a relação entre a universalidade do pluralismo e as tensões inerentes à inclusão cultural.

### 1.3 A universalidade do pluralismo e os desafios da inclusão cultural

Pérez (2018, p. 42) esclarece que o objetivo de Danto era formular uma definição de arte suficientemente ampla para abarcar todas as formas de expressão artística — passadas, presentes e futuras. Essa amplitude busca evitar a ocorrência de contra exemplos que possam refutar sua teoria. Para Danto, apenas uma teoria que defina claramente as características essenciais de uma obra de arte pode lidar adequadamente com as expressões artísticas contemporâneas, que frequentemente desafiam as teorias tradicionais baseadas em semelhanças de família ou em instituições. Em sua concepção, essa definição deve ser aplicável não só ao presente, mas também ao futuro da arte, incluindo toda a produção artística pós-histórica.

Com isso, Danto se destaca ao propor uma definição que não se restringe a um determinado período ou estilo artístico, mas que se expande para contemplar o pluralismo e a liberdade expressiva características da arte pós-histórica.

Após essa breve apresentação do cenário filosófico da arte em que Danto se insere, um pressuposto merece uma análise mais detida para a compreensão adequada dos fundamentos da sua teoria: o essencialismo de Danto, um aspecto central e, por vezes, controverso de seu pensamento.

Como aponta Pérez (2018), é crucial esclarecer que Danto sustenta a existência de definições essenciais, alcançáveis por meio de uma análise filosófica rigorosa, e que essas definições são capazes de abranger todos os casos dentro de um determinado gênero ou disciplina. Em seu artigo *The End of Art: A Philosophical Defense*, ele afirma: “Por essência, quero dizer uma definição real, à moda antiga, que estabeleça as condições necessárias e suficientes para que algo se enquadre em um conceito”<sup>9</sup> (DANTO, 1998, p.129). Na obra *A Transfiguração do Lugar Comum*, Danto vai além de um mero exercício filosófico ao se esforçar para oferecer o que ele denomina como uma “definição real” para a arte (DANTO, 2010, p.129). Segundo sua visão de mundo, no caso da arte, as definições essenciais não são apenas possíveis, mas também necessárias.

Para fundamentar essa afirmação, Danto se baseia na questão filosófica por excelência, a questão dos indiscerníveis — já mencionada anteriormente. Ela implica que, uma vez que

---

<sup>9</sup> Tradução livre do inglês.

existem inúmeras situações em que a aparência externa de um objeto ou entidade não é suficiente para compreendermos sua classificação ontológica, é preciso alcançar uma definição essencial para entender a verdadeira natureza daquilo com que estamos lidando. Como Pérez (2018) aponta, Danto aplica essa abordagem ao longo de sua obra, ilustrando-a com uma ampla gama de exemplos. Entre eles, questões como: um braço erguido é uma ação ou apenas um movimento? (DANTO, 1963)<sup>10</sup>, uma caixa de esponjas Brillo pode ser considerada uma obra de arte ou apenas um objeto comum? (DANTO, 2010)<sup>11</sup>, ou ainda, os eventos que ocorrem ao meu redor são experiências reais ou apenas um sonho? (DANTO, 2020)<sup>12</sup>. Em cada um desses exemplos, Danto expõe o caráter essencial de determinadas definições para a correta compreensão da ontologia do fenômeno em questão. (PÉREZ, 2018)

Na obra *A Transfiguração do Lugar Comum*, Danto formaliza sua busca por uma definição de arte com o que mais tarde denominaria de "pirotecnia de exemplos imaginários, e sua metodologia de correlatos materialmente indiscerníveis"<sup>13</sup> (DANTO, 2006a, p. 215). Essa abordagem consiste em utilizar experimentos mentais como ferramenta para alcançar a essência da arte, explorando exemplos fictícios e objetos indistinguíveis para questionar a verdadeira natureza da obra artística. O ponto de partida de Danto é uma reflexão comparativa<sup>14</sup>: assim como podemos perguntar “o que resta quando se subtrai do fato de que você levanta seu braço o fato de que seu braço se ergue?” (DANTO, 2010, p.38), ele nos convida a considerar as diferenças entre obras de arte e objetos banais ao pensarmos sobre aquilo que está oculto aos nossos sentidos. Em termos puramente perceptivos, nada restaria — mas a verdadeira distinção está além da aparência. (PÉREZ, 2018)

Danto, ao seguir essa metodologia, propõe um processo de confrontação de hipóteses

---

<sup>10</sup> Danto (1963), ao tratar do problema dos indiscerníveis na filosofia da ação, argumenta que, embora a afirmação "o braço direito de A moveu-se em t" descreva um movimento corporal, isso por si só não é suficiente para determinar que A está realizando uma ação intencional. Para que se possa afirmar que A está de fato agindo, é necessário considerar o contexto em que o movimento ocorre, pois é o contexto que permite identificar a natureza da ação, diferenciando-a de um mero movimento físico.

<sup>11</sup> Danto (2010) retoma a discussão iniciada em seu artigo de 1963, comparando a relação entre uma obra de arte e um objeto que é visualmente idêntico a ela com a distinção entre uma ação básica e um mero movimento. Assim como um movimento corporal simples pode ou não ser uma ação intencional, dependendo do contexto, um objeto só pode ser considerado uma obra de arte quando inserido em um contexto que lhe atribua esse status. A diferença, portanto, não está no objeto em si, mas na interpretação e no contexto que o cerca.

<sup>12</sup> A menção à filosofia de Descartes é evidente e sublinha a relevância da questão dos indiscerníveis para a discussão de vários problemas filosóficos desde o seu início. Danto utiliza essa referência para ilustrar como os indiscerníveis servem de ferramenta conceitual ao longo da história da filosofia. Para um aprofundamento adicional sobre esse tema, veja também Danto (2013), onde ele explora detalhadamente as implicações filosóficas dessa questão.

<sup>13</sup> Em sua obra de 2006a, Danto (p. 215) apresenta uma análise aprofundada que merece destaque, complementando sua discussão central sobre a natureza da arte.

<sup>14</sup> “A diferença entre uma ação básica e um mero movimento corporal é comparável em muitos aspectos às diferenças entre uma obra de arte” (DANTO, 2010, p.36)

para resolver o problema da indiscernibilidade de maneira histórica e filosófica. Ele rejeita uma série de abordagens que, em sua visão, não oferecem uma solução satisfatória, como a teoria institucional da arte, a teoria da mimese e a recusa neo-wittgensteiniana em fornecer uma definição de arte, entre outras<sup>15</sup>. No fim de seu percurso investigativo, Danto chega a uma possível saída: as obras de arte são "veículos de representação"<sup>16</sup>, o que as distingue por serem sobre algo (*aboutness*). Contudo, essa conclusão o leva a enfrentar um novo desafio: como distinguir as obras de arte de outros veículos de representação?

Danto dedica boa parte de seu trabalho a resolver essa questão, encontrando, por fim, uma resposta no conceito de "modos de mostrar" (DANTO, 2010, p. 241). Ele argumenta que, se o modo como o conteúdo é apresentado for considerado essencial, tanto quanto o próprio conteúdo, então a definição de arte pode ser compreendida pela relação entre o conteúdo e o modo de apresentação. Essa intersecção entre forma e significado é, para Danto, o núcleo do que constitui uma obra de arte.

Ferreira (2018) sintetiza essa complexa formulação d'*A Transfiguração do Lugar Comum* (1981), destacando cinco condições necessárias que caracterizam a definição de Danto de arte: i) as obras de arte distinguem-se de objetos comuns por serem representações; ii) essas representações sempre possuem um conteúdo semântico, isto é, um significado (*aboutness*); iii) esse significado está incorporado à parte material da obra, sendo inseparável de seu modo de apresentação; iv) as obras de arte possuem uma dimensão retórica, metafórica e estilística, que também se relaciona ao significado e à forma de apresentação; e v) a interpretação histórica e contextual da obra é essencial para sua identidade artística<sup>17</sup> (FERREIRA, 2018, p.95).

Mais de uma década após a publicação de *A Transfiguração do Lugar Comum* (1981), Danto retoma essa definição em *Após o Fim da Arte* (1995), agora de maneira mais concisa. No último ensaio da obra, após uma análise aprofundada da trajetória histórica da arte, ele reafirma

---

<sup>15</sup> Para uma compreensão detalhada sobre a teoria institucional da arte, consulte as páginas 17 e 147 do livro de Danto (2010). A discussão sobre os conceitos de mimese e contra mimese, conforme abordados por Nietzsche, está presente na página 67. No que diz respeito às correntes wittgensteinianas, veja as páginas 39 e 104. As qualidades estéticas são discutidas nas páginas 107, com ênfase em Kennick, e na página 147, em referência a Dickie, além de serem exploradas em profundidade no capítulo 4. A questão dos predicados relacionais pode ser encontrada nas páginas 111 a 114. Todas essas referências estão contidas na obra de Danto publicada em 1981, mas aqui utilizo a edição brasileira de 2010.

<sup>16</sup> DANTO, 2010, p. 134

<sup>17</sup> Ferreira (2018) adiciona uma condição à definição de obra de arte proposta por Danto: "Embora Danto não inclua explicitamente o pertencimento ao 'mundo da arte' entre as condições, sugiro que esse conceito, introduzido em seu primeiro texto sobre o tema, é tacitamente pressuposto ao longo de toda a 'Transfiguração' é imprescindível para o sucesso de sua definição. Assim, acrescento mais uma condição necessária e suficiente à lista: f) a interpretação de algo como obra de arte é historicamente viabilizada pelo mundo da arte" (p. 95). Esta questão será abordada em nossa análise no Capítulo 3, Diálogo 1, desta dissertação.

sua definição de forma mais direta, as obras de arte possuem duas características necessárias<sup>18</sup>: (i) são sobre alguma coisa (*aboutness*) e (ii) incorporam o seu sentido (*embodied meanings*) (DANTO, 2006a, p. 216). Munidos dessa estrutura conceitual, acredita o filósofo, somos capazes de identificar quaisquer obras de arte, independentemente de sua época, cultura, estilo ou tendência. Finalmente, a questão dos indiscerníveis, que tanto o atormentava, parece ter encontrado sua resposta definitiva.

No entanto, como observa Pérez (2018), a importância da definição essencial de arte para Danto vai além da resolução da problemática dos indiscerníveis e da distinção entre obra de arte e objeto comum. A definição essencial também desempenha um papel crucial ao possibilitar o pluralismo artístico que Danto e outros teóricos almejam. O pluralismo, uma característica central da arte pós-histórica, só pode ser plenamente alcançado se a definição de arte não estiver confinada a especificações rígidas em relação ao conteúdo ou à forma. Nas palavras do próprio Danto: “É justamente o fato, acredito eu, de que existe uma essência da arte que torna o pluralismo artístico uma possibilidade” (DANTO, 1998, p.128)<sup>19</sup>.

A questão que emerge, então, é como conciliar essa busca por uma definição essencial com a proposta de pluralismo artístico. Como bem questiona Pérez (2018): “como podemos sustentar que a melhor maneira de não restringir a arte a determinadas especificações de conteúdo ou forma é buscar uma definição essencial?” (p.46)<sup>20</sup>. E, mais: “a própria ideia de uma ‘definição essencial’ não implica necessariamente em limitar o que pode ser abarcado por ela e, conseqüentemente, correr o risco de excluir algo que pretendia fazer parte desse conjunto?” (p.46-47)<sup>21</sup>.

Danto responde a essas objeções ao afirmar que “a essência da arte não pode ser identificada com nenhuma de suas instâncias, cada uma das quais deve incorporar essa essência, por mais que pouco se pareçam umas com as outras” (DANTO, 1998, p.128)<sup>22</sup>. Ele esclarece que a má reputação do essencialismo provém justamente dessa tentativa equivocada de identificar a essência da arte com uma de suas manifestações específicas, como ocorreu no caso de teóricos como Ad Reinhardt ou Clement Greenberg. Para Danto, o pluralismo extremo observado nas artes contemporâneas não é uma evidência da impossibilidade de um conceito essencial de arte, mas justamente o contrário: “apenas quando essas diferenças extremas estavam disponíveis, poderíamos ver a possibilidade de um conceito único e universal”

---

<sup>18</sup> Essas são condições necessárias, embora não suficientes, para a definição de arte.

<sup>19</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>20</sup> Tradução livre do espanhol.

<sup>21</sup> Tradução livre do espanhol.

<sup>22</sup> Tradução livre do inglês.

(DANTO, 1998, p.128)<sup>23</sup>.

Essa visão permite a Danto formular um essencialismo que, longe de restringir a arte, possibilita uma abordagem pluralista capaz de abarcar a diversidade de formas, estilos e significados presentes na arte contemporânea. Ao rejeitar a imposição de um critério exclusivo ou uma hierarquia estética, ele abre caminho para a multiplicidade criativa, buscando garantir que nenhuma corrente artística seja preterida em favor de outra. No entanto, como vimos, o pluralismo de Danto é uma consequência direta da evolução histórica da arte. Temos, então, delineada uma relação entre essencialismo e historicismo como característica fundamental na teoria de Danto. Para ele, não há incompatibilidade entre essas duas abordagens, especialmente quando aplicadas à arte (DANTO, 1998, p.129; DANTO, 2006a, p.217). Enquanto o historicismo delimita o escopo da arte em termos temporais e culturais — vinculando-a a contextos históricos específicos —, o essencialismo fornece uma definição conceitual da arte que transcende esses contextos. Assim, a arte, em sua extensão, é delimitada historicamente, ao passo que, em sua intensão, é definida essencialmente (DANTO, 2006a, p.217).

Contudo, ao proclamar o pluralismo como consequência da trajetória histórica teleológica da arte, Danto enfrenta certos desafios. Sua narrativa histórica, embora culmine na defesa do pluralismo, é construída sobre uma base ocidental, e isso levanta questões quanto à sua verdadeira inclusão de perspectivas não ocidentais, particularmente do Sul Global.

Essa problemática lança uma sombra sobre o projeto pluralista de Danto: sua proposta de pluralismo pode realmente sustentar a diversidade que afirma abraçar, sem incorrer em exclusões? Ao promover a noção de pluralismo, Danto corre o risco de se confrontar com as mesmas críticas dirigidas às teorias que ele próprio rejeitou. Nos próximos capítulos desta dissertação, examinarei mais detalhadamente essa tensão entre a defesa de Danto do pluralismo e a possibilidade de uma verdadeira diversidade de perspectivas. Além disso, será necessário aprofundar a estrutura histórica que, segundo Danto, permite o pluralismo, e avaliar se seu modelo pode ser aplicado de maneira ampla e inclusiva na prática artística.

---

<sup>23</sup> Tradução livre do inglês.

"Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César."  
(Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928)

## 2. A FILOSOFIA DA HISTÓRIA E O PLURALISMO ARTÍSTICO EM DANTO

No segundo capítulo desta dissertação, adentro em uma análise detalhada da interconexão entre a filosofia da arte e a filosofia da história da arte de Arthur Danto. A premissa fundamental é que essas duas vertentes filosóficas do pensamento de Danto, que discutem respectivamente o que constitui a arte e como ela se desenvolve historicamente, não apenas coexistem, mas estão entrelaçadas de tal maneira que uma influencia e molda a compreensão da outra. Esta interdependência é crucial e forma algo como um tecido teórico complexo que resiste a uma compreensão fragmentada. Tendo isso em mente, neste capítulo, proponho explorar a maneira pela qual Danto aborda as condições de possibilidade para um pluralismo artístico, uma noção previamente introduzida no capítulo anterior e que será agora explorada com maior profundidade.

Como vimos, Danto, em sua abordagem pluralista, rejeita qualquer tentativa de confinar a arte, no regime pós-histórico, a um conjunto limitado de regras ou padrões estéticos. Em vez disso, ele abraça a diversidade de estilos, formas e expressões artísticas, considerando todas essas variações como contribuições legítimas e significativas para o panorama artístico. Essa abertura pluralista desafia a noção tradicional de arte como algo regido por limites rígidos, oferecendo uma nova visão que afirma a liberdade artística, onde diferentes vozes e perspectivas não são apenas admitidas, mas essenciais para a complexidade e a riqueza do campo da arte.

A fim de esclarecer essa perspectiva de liberdade e pluralidade na arte, farei, agora, uma exposição detalhada da trajetória histórica delineada por Danto. Sua narrativa se desdobra em três grandes etapas: uma era pré-artística, seguida pela "era da arte", e culminando na "era após o fim da arte" ou momento pós-histórico. Esta última fase, descrita por Danto como o ápice do desenvolvimento evolutivo da arte, apresenta características que vão além da simples cronologia de eventos. Sugere, de fato, uma nova compreensão da arte que transcende as amarras anteriores, oferecendo uma liberdade sem precedentes tanto na criação quanto na interpretação das obras.

Ao final deste capítulo, abordarei os desafios e as repercussões da teoria de Danto. Buscarei não apenas compreender, mas também questionar as implicações filosóficas de suas proposições para a arte e para a estética. A análise crítica que proponho aqui não se limita a uma recapitulação das ideias de Danto; ao contrário, buscará avaliar a aplicabilidade e a relevância de seu pensamento em um cenário que se pretende cada vez mais plural e dinâmico.

Neste ponto, é importante destacar que a narrativa de Danto sobre a legitimação da história da arte ocidental<sup>24</sup> não foca, como Heidegger, nas "origens das obras de arte". Em vez disso, ele volta sua atenção para as chamadas estruturas históricas objetivas e os padrões narrativos que moldam a organização das obras ao longo do tempo. Esses padrões refletem as motivações e percepções tanto dos artistas quanto do público, que absorvem e internalizam essas estruturas de forma quase intuitiva (DANTO, 2006a, p.53).

A história da arte, nesse sentido, pode ser interpretada como uma espécie de *Bildungsroman*<sup>25</sup>, um gênero literário alemão que narra a jornada de autodescoberta de um herói, que passa por várias etapas até atingir a autoconsciência plena (DANTO, 2013). A arte contemporânea — ou, nos termos de Danto, a arte pós-histórica — emerge diretamente desse desenvolvimento histórico, e suas características são delineadas pelas estruturas objetivas que orientam a progressão da arte em dois estágios fundamentais, culminando no que Danto denomina o "fim da arte". Esse ponto de chegada nos oferece uma nova perspectiva para discutir o pluralismo artístico, que será examinado ao longo deste capítulo.

A discussão de Danto, no entanto, não se limita ao simples reconhecimento da historicidade das obras de arte dentro dessas estruturas. Ele vai além, ao afirmar que a história da arte é progressiva e teleológica, ou seja, tem uma direção e um propósito claro. Como Duarte (2013) esclarece, essa visão de progresso histórico só faz sentido:

onde há progresso, tendo em vista um ponto de chegada estabelecido, ainda que tacitamente [e que] o telos desse progresso não deve ser de modo algum arbitrário ou vazio, mas, entre outras coisas, deve ter um enraizamento evidente em algo que poderíamos, eventualmente, reconhecer como parte da natureza humana (DUARTE, 2013, p.72).

---

<sup>24</sup> Danto, em algumas passagens, menciona estar se referindo à história da arte ocidental, mas em outros momentos estende suas considerações a toda a história da arte, independentemente de sua origem. Um exemplo pode ser visto no seguinte trecho: “Assim esboçada, a narrativa mestra da história da arte – no Ocidente, mas por fim *não só no Ocidente* – (...)” (DANTO, 2006a, p. 52, grifo nosso). No entanto, mesmo quando afirma estar tratando da arte ocidental, seu foco permanece restrito ao eixo Europa-EUA, excluindo, de forma implícita, as produções artísticas do Sul Global como parte do “Ocidente”.

<sup>25</sup> Danto (2013, p. 92), em seu artigo *Crítica de arte após o fim da arte*, menciona: “Eu tinha começado a pensar na história da arte moderna como uma espécie de *Bildungsroman*, usando o termo alemão para um tipo de romance no qual o herói ou heroína chega a um entendimento do que ele ou ela é. [...] O fim da história é este advento da autoconsciência”. Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel apresenta a história como um *Bildungsroman*, uma jornada de formação em que o espírito (*Geist*) passa por diversas etapas até alcançar o autoconhecimento e compreender que a verdade se realiza ao longo da história. Esse processo envolve erros, dificuldades e contradições enfrentadas pela humanidade ao lidar com a natureza abstrata e negativa do conceito. De forma similar, o “fim da arte” é marcado pelo surgimento de uma autoconsciência específica, refletindo o amadurecimento do espírito. (AITA, 2011)

Essa "inevitabilidade histórica" (DANTO, 2006, p.80-82), está no centro de sua concepção de progresso na arte. Conforme Duarte (2013) complementa, esse progresso pressupõe "um encadeamento entre antecedentes e consequentes, o qual leve a algo que possa ser claramente compreendido como um fim, agora no sentido de propósito, de telos" (DUARTE, 2013, p.163). A seguir, apresento essa narrativa em suas três etapas: a era pré-artística, a era da arte, e a era pós-artística. Essa análise aprofunda nossa compreensão sobre como a história da arte evoluiu e como essa evolução culminou no pluralismo artístico que Danto defende.

## 2.1 Pré-arte

De acordo com Danto, antes de a arte se consolidar como um conceito propriamente dito, os seres humanos produziam objetos e imagens para uso cotidiano e ritualístico, sem, no entanto, reconhecê-los como arte, e seus criadores não eram vistos como artistas. A principal distinção entre esse período e o atual reside na relação entre o objeto e a realidade. No presente, atribuímos aos objetos artísticos uma estrutura semântica que os transforma em representações<sup>26</sup> da realidade, conferindo-lhes a capacidade de carregar mensagens e significados que transcendem sua forma física. Em épocas anteriores, essas representações possuíam conotações mais místicas e mágicas, como sugere Danto:

Embora houvesse arte no Egito, na Mesopotâmia e em outros lugares, não temos certeza se a entendiam como o que hoje chamamos de arte — representações no sentido semântico e não no sentido mágico do termo. (DANTO, 2010, p. 129)

Assim, a “arte” era mais vista como uma manifestação mística ou espiritual do que como um meio de comunicação ou expressão simbólica, o que me leva a refletir sobre o ponto de inflexão em que essa transformação ocorreu. Em sua obra *A Transfiguração do Lugar Comum*,

---

<sup>26</sup> Danto aborda a questão da representação em *A Transfiguração do Lugar Comum* (DANTO, 2010, cap. 1, p. 55-56), onde distingue dois modos de aparecer: o “apresentar de novo” (*present again*) e o “representar” (*represent*). Essa diferenciação é central para a compreensão de sua teoria e será discutida ao longo desta seção.

Danto analisa essa transição<sup>27</sup> com base nas ideias de Nietzsche<sup>28</sup>, que discute a origem da tragédia nos rituais dionisíacos, oferecendo uma visão histórica que conecta o nascimento da arte à transformação dos rituais em representação simbólica.

Segundo Danto, Nietzsche descreve os rituais dionisíacos como festividades orgiásticas em que os participantes buscavam um estado de êxtase por meio da liberação de seus instintos e da suspensão das barreiras morais e racionais. Inicialmente, esses rituais representavam uma reapresentação (*present again*) literal do deus Dioniso, mas com o tempo, esse processo passou a ser simbolicamente encenado no teatro. A transição do ritual para o teatro marca uma mudança significativa na concepção de representação:

A crer no caráter histórico da explicação de Nietzsche, essa transformação dos instrumentos de representação, de encarnações mágicas em meros símbolos, se deu na Grécia antiga. Se isso for verdade, o próprio conceito de arte sofreu uma transformação na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá, porque tudo o que o precedeu foi menos um conceito de arte do que um conceito de magia. Assim, as imagens passaram a ser percebidas em contraste com uma realidade da qual anteriormente se supunha que participassem — e não admira que ambas as relações sejam exemplificadas na teoria platônica das formas. Como se começou enfim a discernir a existência de uma distância entre a arte e a realidade, foi possível propor pela primeira vez certas questões concernentes à arte, dado que pela primeira vez ela mantinha essa nova relação com o mundo — uma relação que, diga-se de passagem, foi a mesma que se atribuiu à linguagem. Essa relação semântica provavelmente nasceu com o alvorecer da própria filosofia. (DANTO, 2010, p. 129)

Essa distinção entre reapresentação literal (*present again*) e representação simbólica (*represent*) pode, de acordo com Danto, ser vista como um marco no surgimento da arte, que evoluiu de uma prática mística para um campo semântico mais complexo. Enquanto na era pré-artística as representações participavam diretamente da realidade que evocavam, na era da arte ocorre uma separação entre a obra e a realidade, estabelecendo uma nova relação, agora baseada

---

<sup>27</sup> Em *Após o Fim da Arte*, Danto, em diálogo com Hans Belting, refere-se ao período anterior à era da arte como sendo marcado pela iconografia religiosa do cristianismo medieval europeu. Já em *Semelhança e presença - a história da imagem antes da era arte*, Hans Belting explora o papel das imagens nas antigas civilizações, destacando como essas eram aceitas ou rejeitadas em função de fatores religiosos, políticos e sociais. O livro trata desde ícones místicos até a imagem pessoal no final da Idade Média, passando pela crise da imagem no início do Renascimento. Belting discute retratos mortuários, imagens “não pintadas” e relíquias medievais, revelando como essas imagens eram vistas como encarnações ou possuidoras de poderes mágicos, representando uma reapresentação com significado religioso ou místico. Essa visão se aproxima da noção de reapresentação mágica ou religiosa de que trata Danto. (Cf. FERREIRA, 2014b).

<sup>28</sup> Danto parece inclinar-se para a hipótese nietzschiana sobre a origem da arte, uma vez que seus primeiros passos na teoria da arte remetem a Aristóteles e Platão, sugerindo que o conceito de arte já existia na antiguidade. Caso Danto afirmasse que a gênese da arte ocorre apenas após o período medieval, expressões artísticas anteriores, como as tragédias gregas, não seriam reconhecidas como arte, o que as excluiria da história da arte. (Cf. PÉREZ, 2018, p. 29).

na significação e na interpretação:

há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus (DANTO, 2010, p.56).

Essa transição é fundamental para entendermos o que constitui a arte, pois, como Danto sugere, a representação semântica torna-se um requisito essencial para que um objeto possa ser categorizado como arte. Isso, porém, levanta questões sobre as muitas expressões artísticas anteriores que eram concebidas como formas de interação direta com a realidade, não sendo, portanto, representações. Quando presumimos a representação, ou a constituição de uma estrutura semântica, como um requisito fundamental para a categorização de algo em arte, ou seja, para que participe da “era da arte”, excluimos da extensão de arte, tudo aquilo que não possui essa característica. Esse modo de tratar a representação, como Ferreira (2014) aponta, resulta na marginalização de várias expressões artísticas, desde a Antiguidade até o Renascimento, que eram concebidas como modos de interação com a realidade e não como representação.

Um outro aspecto interessante é o fato de Danto mencionar que alguns objetos e imagens produzidos antes da “era da arte” eram considerados ‘arte’, embora de forma retrospectiva, como vemos na seguinte citação: “o fato de que havia – e há – arte antes e depois da ‘era da arte’ mostra que a conexão entre arte e estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte” (DANTO, 2006a, p.28). Na citação, o abandono da estética em relação à essência da arte não me parece um problema, no entanto, o que vejo na afirmação de Danto é uma motivação cuja “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 [a performance] ‘Faça uma salada’ de Yoko Ono dentro de um mesmo guarda-chuva” (COSTA, 2018, p. 90), e além, que inclua objetos e imagens que se encontrem antes mesmo do período que ele considera como o início da arte, como arte. Essa perspectiva atemporal e extra-histórica suscita algumas questões: Danto pressupõe que a arte preexista e perdue após a “era da arte”? Haveria, então, uma narrativa que se estenda além da “era da arte”, uma vez que em *Após o fim da arte* Danto demonstra como seu essencialismo é histórico, baseado em narrativas históricas que moldam o estado da arte? Danto não esclarece totalmente essas interrogações que destacam o paradoxo de sua posição ambivalente como um essencialista histórico. (FERREIRA, 2014, p. 143)

Em meu entendimento, o filósofo busca encontrar um equilíbrio entre uma abordagem

essencialista que possa ser aplicada a todas as formas de arte e uma abordagem histórica limitada. A essência única, eterna e universal da arte apenas pode ser entendida por meio do processo sucessivo de teorias na história da arte, como é apontado por Ferreira: “ser interpretado como arte é uma condição essencial para que um objeto seja uma obra de arte, mas é uma condição intrinsecamente dependente de um contexto social e histórico contingente” (FERREIRA, 2014, p.160). Costa (2018), por outro lado, afirma haver uma contradição na intenção de Danto por uma essência extra histórica da arte, mas apresentar uma solução histórica. Contudo, o filósofo esclarece que, embora o conceito de arte, em uma perspectiva essencialista, seja atemporal, “a extensão do termo é historicamente indexada [...], como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história” (DANTO, 2006a, p.217). É nesse sentido que, ao considerar que a extensão do termo ‘obra de arte’ é histórica, Danto procura esclarecer seu essencialismo histórico. Mas, isso não resolve a questão de que haja extensão de arte antes da “era da arte”, isto é, antes da elaboração de um conceito de arte que possibilite interpretarmos algo como arte corretamente.

Essa questão será retomada no Diálogo I do capítulo 3 desta dissertação, onde discutirei como o conceito de “mundo da arte”, conforme proposto por Danto, pode oferecer uma resposta às perguntas levantadas sobre a extensão temporal da arte. Tal conceito poderia explicar como objetos anteriores à “era da arte” podem ser incorporados à narrativa artística, pois tal ambiente de legitimação possibilitaria o ato da identificação ontológica da arte<sup>29</sup>. Ao introduzir um objeto ao mundo da arte, e conseqüentemente à teoria, às narrativas e à história da arte, o objeto seria então incorporado à ‘era da arte’, mesmo que de forma retroativa ou subseqüente à ‘era da arte’, em um movimento que expandiria tal era.

Em última instância, o essencialismo histórico de Danto sugere que o mundo da arte funciona como uma estrutura subjacente que delimita a essência da arte. Essa essência, embora atemporal, é revelada e compreendida através das narrativas históricas que moldam nossa percepção da arte. Na próxima seção, examinarei com mais profundidade essa transição da era pré-artística para a era da arte, e como a criação de uma estrutura semântica para as obras transformou o modo como interagimos com a realidade. Como apontado por Pérez (2018), é através da transformação dos objetos, que deixam de ser vistos como parte integrante da realidade, exceto quanto à sua existência como objetos na cadeia causal de eventos do mundo, e passam a ocupar uma posição distinta, externa e oposta à realidade, que ocorre a transição para a era da arte.

---

<sup>29</sup> DANTO, 2006b, p. 325

## 2.2 A era da arte

Ao observarmos a transição dos objetos que passam a ser vistos não mais como meras partes da realidade, mas como algo que se coloca em oposição a ela, adentramos a ‘era da arte’, que, segundo Danto, estendeu-se até aproximadamente a metade do século XX. Nessa fase, ocorreu uma transformação significativa na compreensão do que define a arte, bem como nos princípios que guiam sua criação, classificação e apreciação. Danto divide este período em duas etapas distintas: a *era da imitação*, ou mimética, e a *era dos manifestos*, cada uma delas trazendo contribuições fundamentais para a evolução da arte. A seguir examinaremos essas duas etapas.

### 2.2.1 A era da imitação

A *era da Imitação*, como sugere Danto, foi a resposta predominante à questão "o que é arte?" desde a Grécia Antiga até o final do século XIX ou início do século XX. Durante esse tempo, a arte era essencialmente entendida como mimese: a imitação de uma realidade externa, seja ela real ou possível. Nas palavras de Danto, “o critério incontroverso para definir uma obra de arte, especialmente uma obra de arte visual, era o seu caráter mimético: imitar uma realidade externa, real ou possível” (DANTO, 2006a, p. 51). Nesse período, os artistas buscavam capturar o mundo em sua essência visual, e o valor estético era medido pela fidelidade com que uma obra conseguia refletir a realidade.

O historiador de arte Giorgio Vasari é, para Danto, a figura central deste período. Vasari desenvolveu uma narrativa progressiva sobre a história da arte que estava fortemente ancorada na ideia de mimese:

(...) a primeira grande história da arte, a saber, a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo. (DANTO, 2006a, p. 53)

Vasari enfatizava que o maior elogio a uma obra de arte era a sua semelhança tão precisa com a realidade que ela poderia ser confundida com o próprio mundo real (DANTO, 2006a, p. 57). O progresso artístico, nessa perspectiva, se media pela habilidade crescente dos artistas em aprimorar suas técnicas para reproduzir a aparência visual, fazendo com que suas representações se aproximem cada vez mais da realidade.

George Dickie (1974), ao analisar esse período, ressalta que a teoria da imitação não apenas influenciou, mas moldou as expectativas sobre a prática artística. Os artistas eram

compelidos a seguir essa abordagem, o que fez da mimese um critério normativo<sup>30</sup>. Danto complementa essa visão ao observar que os primeiros artistas vanguardistas, ao se desviarem da imitação, foram percebidos como aberrações por um mundo da arte que ainda estava profundamente enraizado no paradigma da mimese. Suas criações, muitas vezes incompreendidas, eram vistas como falta de habilidade técnica ou tentativas de chamar a atenção dos colecionadores e patronos da época, quando na verdade eram indícios de uma mudança iminente.

O impacto da narrativa de Vasari sobre a história da arte é incontestável, especialmente em sua obra *Vidas dos Artistas*, onde ele narra o progresso artístico do Renascimento. No entanto, mais importante do que isso, é perceber que, para Danto, é a partir da construção da narrativa mimética de Vasari que ocorre a construção gradual do mundo da arte, isto é, a partir de tal marco histórico, estamos legitimados a interpretar determinadas coisas como arte.

Contudo, como Ferreira (2014) aponta, a interpretação vasariana também apresenta limitações, pois “exclui não apenas a arte do modernismo, mas também diversas obras dos próprios séculos em que supostamente se aplicava como narrativa principal” (FERREIRA, 2014, p. 119-120). Mas Danto não se atenta para essas exclusões, em vez disso, destaca o papel que essa narrativa teve na formação do conceito de arte e na estruturação do mundo da arte (FERREIRA, 2014, p. 119-120).

Dentro desse contexto, obras como *O Nascimento de Vênus* (1482-1485), de Sandro Botticelli, exemplificam a perfeição técnica e a fidelidade visual que Vasari tanto exaltava. Botticelli, ao retratar a deusa Vênus com um equilíbrio delicado entre idealização e naturalismo, expõe as aspirações filosóficas e estéticas do Renascimento. A obra demonstra como a arte, nesse período, era vista como um veículo para representar o mundo natural e os ideais culturais de sua época.

---

<sup>30</sup> “Uma vez formulada a teoria da imitação, ela tende a funcionar de maneira normativa para encorajar os artistas a serem imitativos” (DICKIE, 1974, p. 51, tradução livre do inglês).



Figura 1. Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1482-1485.  
Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-nascimento-de-venus-botticelli/>

Seguindo essa mesma lógica de progressão técnica e perfeição visual, *La Gioconda* (1503-1506), de Leonardo da Vinci, emerge como um marco na evolução da arte mimética. Vasari, em sua narrativa, enaltece o domínio técnico de da Vinci e sua capacidade de capturar a natureza em detalhes fieis, revelando não apenas a aparência física, mas também a dimensão psicológica de suas figuras. Em *La Gioconda*, o sorriso enigmático e os olhos vibrantes são descritos por Vasari como dotados de uma vivacidade que quase transcende o mundo pictórico, dando à figura uma qualidade de movimento iminente, como se estivesse prestes a interagir com o espectador. É essa qualidade ilusionista que, para Vasari, representa o auge do conceito de mimese: a arte que não apenas reflete a natureza, mas a recria de forma tão perfeita que parece viva.



Figura 2. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506.

Fonte: <https://www.vroque.co/post/la-gioconda-di-leonardo-da-vinci-the-mona-lisa-by-leonardo-da-vinci>

Assim como *O Nascimento de Vênus*, *La Gioconda* representa, aos olhos de Vasari, o ápice de séculos de aperfeiçoamento artístico, onde a precisão técnica e o ideal de beleza confluem, trazendo à tona o que ele considerava uma verdadeira obra-prima.

No entanto, essa primeira narrativa da arte, centrada no domínio visual e na mímese, encontrou seu fim quando o cinema demonstrou ser muito mais eficaz na representação da realidade do que a pintura. O advento do cinema, com sua capacidade de capturar o mundo com precisão fotográfica, provocou uma ruptura no modo como os artistas encaravam a função da pintura. Se o cinema podia replicar a realidade com mais exatidão do que a pintura, restava então questionar qual seria o novo propósito da pintura.

Esse questionamento levou ao surgimento do modernismo, movimento que não apenas desafiou o papel da pintura, mas iniciou uma exploração da identidade da própria arte. A pintura,

ao se distanciar da mímese, começou a investigar sua própria essência, abrindo caminho para uma nova fase na história da arte. Nessa nova era, a exploração conceitual se tornou mais relevante do que a busca por uma simples imitação da realidade (DANTO, 2006a, p. 138-139).

Dessa forma, uma nova estrutura narrativa emergiu, em continuidade com a de Vasari, mas agora focada na autorreflexão da arte:

Uma narrativa em que a substância da arte lentamente se torna o assunto da arte (...). Uma ascensão para um novo nível de consciência estava sendo levada a efeito sem que seus protagonistas necessariamente tivessem consciência do que estavam fazendo. Eles estavam revolucionando uma narrativa que eles próprios acreditavam dar continuidade. (DANTO, 2006a, p. 86)

Esse período de introspecção e questionamento é a base para que o modernismo desponte. Em vez de se limitar à observação passiva e à representação da realidade, os artistas começaram a indagar sobre a própria essência da arte. Eles se libertaram das restrições impostas pela mímese, explorando as complexidades da identidade da arte e desafiando os limites da expressão artística e do seu significado. A transição da narrativa vasariana para a que abordarei a seguir, representada por Greenberg, deslocou o foco da arte de sua função referencial para uma auto investigação. Consequentemente, a crítica também ajustou sua lente, passando da análise do significado das obras para a descrição de sua constituição. Houve, portanto, uma mudança de uma preocupação com o "significado" para uma ênfase no "ser", ou, como Danto expressa, da "semântica para a sintaxe" (DANTO, 2006a, p. 118-119).

### 2.2.2 A era da Ideologia ou dos Manifestos

Após o período mimético, a era da Ideologia ou dos Manifestos emergiu, estendendo-se do final do século XIX até a segunda metade do século XX. Entre o momento em que a estrutura proposta por Vasari deixou de corresponder à arte em produção e o advento da desorganização pós-histórica no cenário artístico, Danto situa o modernismo. Este movimento, como Clement Greenberg sugere, teria seu início com a obra de Manet. Danto, porém, considera que os desvios radicais de Van Gogh e Gauguin no final da década de 1880 marcam verdadeiramente seu ponto de partida (DANTO, 2006a, p. 70).

O modernismo representou uma ruptura profunda, uma era em que as práticas e ideias artísticas do passado já não eram suficientes. Esse período de transformação exigia novos fundamentos para a continuidade da arte. É por isso que Danto se refere a esse momento como a *era dos manifestos* ou *era da ideologia*, uma fase em que os artistas não apenas criavam, mas

também teorizavam suas criações, lançando manifestos que justificavam suas visões estéticas e filosóficas (DANTO, 2006a, p. 74).

Paul Gauguin, com sua obra *Two Tahitian Women* (1899), é um exemplo marcante da ruptura com os cânones vasarianos da mímese. Em vez de buscar precisão na representação da realidade, Gauguin recorre a cores vibrantes e formas simplificadas para evocar uma interpretação subjetiva da experiência humana. Sua obra reflete uma estética que rejeita a idealização renascentista, buscando uma autenticidade cultural que ressoa nas figuras taitianas que ele retrata. Para Danto, essa obra ilustra a transição da arte que se desvincula do "critério vasariano" para uma arte que explora sua autonomia e revela verdades culturais e filosóficas mais profundas.



Figura 3. Paul Gauguin, *Two Tahitian Women*, 1899.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/two-tahitian-women-0001/OgG62zk4SoKlnA>

Essa transição para uma nova forma de pensar a arte, evidente na obra de Gauguin, também se reflete nos manifestos que emergem durante a era dos manifestos. Os manifestos, enquanto declarações públicas de intenções e visões de artistas ou grupos, representavam muito mais do que simples documentos programáticos; eram, em muitos casos, eles próprios

considerados como obras de arte. No modernismo, esses textos se tornaram essenciais para articular as novas direções que a arte estava tomando, servindo como instrumentos de ruptura e enfrentamento dos paradigmas estabelecidos. A linguagem combativa presente nos manifestos dos movimentos vanguardistas reflete essa rejeição às técnicas ilusionistas e aos cânones normativos da arte tradicional, defendidos por figuras como Vasari.

Nesse cenário de efervescência artística, os movimentos modernistas partilhavam uma convicção comum: a de que a arte possui uma única essência verdadeira, e que qualquer expressão artística que não estivesse alinhada com essa essência era descartada como não-arte. Cada movimento acreditava estar redescobrendo ou revelando uma verdade essencial, perdida ou até então apenas parcialmente reconhecida, sobre a natureza da arte. Nesse sentido, suas obras não eram vistas apenas como produções artísticas, mas como materializações dessa essência. Apoiavam-se numa filosofia da história que via a trajetória da arte como orientada para um estado final em que se manifesta a verdadeira arte (DANTO, 2010, p. 27).

Com o afastamento das categorias miméticas clássicas, os artistas perceberam a necessidade de um novo arcabouço teórico que justificasse suas criações. A arte moderna exigia um fundamento filosófico que explicasse sua natureza autônoma e distinta (DANTO, 2006, p. 90). Danto destaca críticos como Roger Fry e Daniel-Henry Kahnweiler, que tentaram fornecer as bases teóricas para a arte modernista e pós-impressionista, o que indica que esses críticos contribuíram com teorias que ajudaram a explicar e justificar as novas formas de arte que surgiram durante esse período. Contudo, como Ferreira (2014) assinala, Danto via essas teorias como insuficientes para sustentar a narrativa progressiva da arte. Para ele, embora essas teorias pudessem esclarecer certos aspectos da arte pós-impressionista e modernista, eram os próprios artistas, por meio de seus manifestos, que assumiam a tarefa de justificar teoricamente o novo paradigma artístico.

Mesmo assim, Clement Greenberg desponta como o crítico que, segundo Danto, conseguiu teorizar o modernismo de forma mais consistente e filosófica. Para Danto, Greenberg foi o único que elevou a crítica a um nível de autoconsciência filosófica, capaz de compreender e articular a natureza inovadora da nova arte. Ele define Greenberg como alguém que possuía uma “visão histórica poderosa e convincente” da arte (DANTO, 2006a, p. 64-65).

Greenberg, crítico de arte estadunidense, mais conhecido por seu trabalho promovendo o expressionismo abstrato nos EUA, distinguiu-se, para Danto, como um pensador singular, estabelecendo uma doutrina oficial do modernismo que identifica o expressionismo abstrato

como a autêntica manifestação artística que captura o *zeitgeist*<sup>31</sup> sob uma ótica histórica do modernismo. Nas palavras de Danto: “(...) Clement Greenberg, que alcançou, pode-se dizer uma autoconsciência da ascensão à autoconsciência, e cujo pensamento foi guiado por uma poderosa e convincente filosofia da história.” (DANTO, 2006a, p. 73)

À medida que a arte se tornava o foco central das criações, houve uma transição clara do interesse naquilo que era representado (o tema da arte) para uma preocupação com as condições de sua própria representação (o processo e o meio utilizado). Clement Greenberg, ao abordar o modernismo, propôs que a essência dessa vertente da pintura residia na autodeterminação dos seus efeitos, ou seja, no fato de que as obras se definiam e se justificavam por suas próprias operações e pelo meio que utilizavam (DANTO, 2006a, p. 74). A arte modernista, assim, não era definida apenas por aquilo que representa, mas também pelo meio específico que emprega para essa representação.

Greenberg descreve esse desenvolvimento como um processo progressivo, uma “rendição gradual da resistência do meio” (DANTO, 2006a, p. 74). Esse conceito sugere que a arte modernista evoluiu ao liberar-se das restrições impostas pelo meio tradicional, como a tela de pintura, culminando na “destruição da pintura de cavalete” e na dissolução da distinção entre obras de arte e simples objetos cotidianos (DANTO, 2006a, p. 81). Em outras palavras, houve uma transformação no papel da pintura: de uma simples imitação da realidade, ela passou a ser uma investigação de sua própria essência. Essa visão de progresso, é interpretada por ele e outros críticos como o fim da arte dentro de uma narrativa evolutiva, e pode ser entendida como uma referência à mudança da arte tradicional, geralmente criada em cavaletes, para formas de arte mais experimentais e inovadoras. Também pode ser vista como uma referência à ideia de que a arte modernista frequentemente desafiava as convenções tradicionais sobre o que poderia ser considerado arte. (DANTO, 2006, p.81)

Além disso, Greenberg via essa evolução como uma jornada rumo à purificação extrema do meio. Ele entendia que a arte deveria se libertar de quaisquer elementos externos que pudessem comprometer sua “pureza” e sua capacidade de se definir por si mesma. Esse processo levaria, portanto, à autodefinição e à autoconsciência da arte, o que implicava que a arte se tornaria mais consciente de si mesma e de sua própria natureza.

Para Greenberg, o papel do crítico de arte era fundamental nesse contexto. O crítico não apenas descrevia ou interpretava as obras, mas atuava como um árbitro, selecionando e excluindo com base em um julgamento rigoroso e criterioso ancorado no conceito de estética

---

<sup>31</sup> “Espírito da época”

de qualidade ou qualidade artística. A função do crítico era, assim, semelhante à de um guardião da tradição artística, responsável por determinar o que era ou não considerado arte. Essa seleção rígida, por sua vez, era essencial para manter a disciplina e a qualidade da arte, evitando a dispersão excessiva e o que ele considerava como um ecletismo prejudicial que deveria ser evitado, mesmo que isso implicasse a exclusão de certas formas de arte, a partir de critérios tão estritos, e conseqüentemente, corresse o risco de ser acusado de intolerância e de um dogmatismo estético. Danto alerta que assertivas como essas poderiam ser atribuídas a quase qualquer vertente crítica da arte da era dos manifestos, pois cada uma reivindicava deter a fórmula da verdadeira essência da arte, rejeitando as demais como não-arte (DANTO, 2006a, p. 50-51).

À medida que os artistas modernistas começavam a explorar e entender a essência dos meios que utilizavam, eles passaram a descartar os elementos considerados secundários, como a representação na pintura, e a ressaltar aspectos como a forma, a textura, o pigmento e a superfície da tela (DANTO, 2006a, p.81). Greenberg descreve esse processo como uma "capitulação progressiva da resistência do meio" (DANTO, 2006a, p. 95), sugerindo que a "pureza" na arte seria alcançada quando o artista aceitasse e trabalhasse dentro das limitações inerentes ao meio escolhido. Por exemplo, um pintor que trabalha com óleo sobre tela aceita que há certas coisas que podem e não podem ser feitas com essa combinação de meio e material. A "pureza" viria de explorar as possibilidades e limitações desse meio específico ao máximo, em vez de tentar fazer com que o meio faça algo para o qual não foi feito. A pintura deve se concentrar na cor e na textura da tinta, no plano bidimensional da tela, etc., em vez de tentar criar a ilusão de tridimensionalidade, que seria mais apropriada para a escultura. Portanto, segundo Greenberg, para que a arte se torne "pura" ela deve se manter fiel à sua natureza e não tentar ultrapassar seus limites inerentes. Isso não significa que a arte não possa ser inovadora, mas que a inovação deve vir de dentro dos limites do meio, e não da tentativa de ultrapassá-los.

Ferreira (2014) destaca um paralelismo entre a história da arte e a história da filosofia, particularmente na figura de Greenberg, um autodeclarado kantiano. Greenberg ocupa um lugar na arte comparável ao da revolução crítica de Kant na filosofia. Kant transformou a filosofia ao reposicionar a relação sujeito e objeto, de modo que as condições de possibilidade da percepção e do entendimento tornaram-se avaliáveis pela investigação filosófica. De maneira correlata, Greenberg propôs uma teoria que redireciona a atenção do objeto da representação para as estruturas subjacentes que possibilitam tal representação, transformando a arte em objeto de si mesma. Nesse sentido, não é por acaso que Danto vê em Greenberg um representante da modernidade, não apenas por suas tendências puristas ou dogmáticas acima mencionadas, mas

porque Greenberg interpretou a história da arte, após o declínio da teoria mimética, como um processo de reflexão sobre a arte. Ele concebeu uma nova narrativa em que o modernismo se alinha com a busca das artes em fundamentar sua essência filosófica.

Tanto na era da Imitação quanto na era dos Manifestos, críticos emblemáticos como Vasari e Greenberg apresentaram narrativas legitimadoras ancoradas na evolução e na inevitabilidade histórica<sup>32</sup>. Nessas narrativas, as obras anteriores não eram meras expressões isoladas, mas etapas necessárias que pavimentaram o caminho para manifestações subsequentes, gradualmente mais alinhadas ao que eles viam como a essência da arte: no caso de Vasari, a imitação fiel da realidade representada; no de Greenberg, a busca pela pureza do meio artístico.



Figura 4. Jackson Pollock, *Number 8* (detalhe), 1949.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/jackson-pollock/number-8-detail>

Neste ponto, a obra *Number 8* (1949), de Jackson Pollock, ilustra de maneira significativa a transição para o expressionismo abstrato, um movimento que Greenberg

---

<sup>32</sup> Danto discute apressadamente o conceito de "inevitabilidade histórica" em *Após o Fim da Arte* que pode ser entendido como a ideia de que a arte segue uma trajetória histórica específica, que é progressiva e teleológica. Isso significa que a arte passa por uma série de estágios de desenvolvimento que são, de certa forma, predestinados ou inevitáveis e que acarretam na autoconsciência da arte e no seu "fim" - não o fim da criação artística, mas o fim de uma certa narrativa histórica da arte. (DANTO, 2006a, p.80-82.)

identificou como a mais autêntica manifestação do modernismo. A técnica do *dripping*, na qual Pollock gotejava e respingava tinta diretamente sobre a tela, rompe radicalmente com as tradições de representação. Em vez de servir como uma janela para o mundo exterior, a tela torna-se um campo de ação onde o processo de pintar e a fisicalidade do artista são evidenciados. *Number 8*, com sua disposição aparentemente caótica de tinta, exemplifica uma liberdade formal que se alinha à visão de Greenberg: a autopurificação dos meios artísticos, na qual a pintura deixa de se preocupar com a representação de figuras ou narrativas externas e passa a explorar suas próprias possibilidades intrínsecas. A superfície plana da tela e o processo de aplicação da tinta tornam-se os protagonistas, ilustrando a ideia de Greenberg sobre a rendição progressiva à resistência do meio. Nesse sentido, a arte se volta para sua própria essência, afastando-se da ilusão e afirmando-se como um objeto autossuficiente.

Essa fase, conhecida como era dos Manifestos, chega ao fim quando a arte se liberta das convenções estilísticas e se depara com uma questão mais profunda: "o que constitui a arte?" Esse momento, situado em torno de 1964, marca o início de uma nova era, a qual Danto denomina de período pós-histórico da arte. Esse período é caracterizado por uma compreensão filosófica de que a arte não pode mais ser definida por um estilo ou forma específicos. Abre-se, assim, um espaço onde qualquer objeto ou conceito pode ser considerado arte (DANTO, 2006a, p. 51). O modernismo alcança seus limites quando a distinção entre arte e objetos comuns não pode mais ser expressa visualmente. A partir desse ponto, torna-se necessária uma abordagem que valorize o significado da arte em vez de sua materialidade.

A transição para uma estética centrada no significado ganha força com o surgimento da arte pop, que passa a valorizar o conteúdo e a mensagem em detrimento da pureza formal defendida pelos modernistas. Assim como o modernismo inicialmente enfrentou críticas – sendo acusado de que seus artistas “não sabiam pintar” –, o pós-modernismo, em especial a arte pop, também foi alvo de resistência. Greenberg, por exemplo, não via essa mudança como o começo de uma nova era, mas apenas como um episódio na narrativa materialista da arte, que ele acreditava eventualmente evoluir para uma nova forma de abstração. Para Danto, no entanto, a transição do modernismo para o período contemporâneo, ou pós-histórico, reflete uma mudança no papel da teoria estética clássica. Princípios como beleza e harmonia, que outrora foram centrais, tornam-se menos relevantes na arte contemporânea, caracterizada por sua diversidade e pluralismo (DANTO, 2006a, p. 86-87).

De acordo com Pérez (2018), as eras mimética e dos manifestos não terminaram sem antes tentar integrar novas formas de arte que desafiavam os paradigmas existentes. Em alguns momentos, houve esforços para encaixar essas novas expressões dentro dos moldes da arte

tradicional, enquanto em outros, essas novas formas foram rejeitadas como arte. Por exemplo, a crítica vasariana rejeitou movimentos como o impressionismo e o dadaísmo, por não se encaixarem em seu esquema teórico. Quase cinquenta anos depois, Greenberg também tentou, sem sucesso, manter sua perspectiva crítica ao desconsiderar inicialmente a arte pop como não-artística, apenas para depois aceitar novas correntes, como a abstração pós-pictórica, que ele considerava herdeira legítima do expressionismo abstrato (PÉREZ, 2018, p. 32-33).

Esses esforços para integrar novas formas artísticas ilustram a natureza não pluralista e excludente das estruturas narrativas escolhidas por Danto para a história da arte. Durante essas eras, apenas as obras que se alinhavam com os critérios e tendências das correntes dominantes eram reconhecidas como arte. Tanto na era da imitação quanto na era dos manifestos, a crítica assumiu um papel filosófico, buscando não apenas avaliar a qualidade das obras, mas também determinar se elas poderiam ser genuinamente classificadas como arte. Danto argumenta que essa perspectiva excludente decorre da vinculação da definição de arte a correntes artísticas específicas, resultando na ausência de uma definição essencial<sup>33</sup> e universal que resistisse ao tempo e ao espaço, e que fosse:

um nível de abstração tão geral que você não seja capaz de deduzir dela a forma de qualquer estilo artístico específico. Ela deve ter aplicação para a arte moderna e antiga, para a arte oriental e ocidental, para a arte representacional e abstrata. (DANTO, 2011, p. 160)

É justamente essa lacuna de definição que leva ao conceito de arte pós-histórica, que será explorado na próxima seção.

### 2.3 Arte após a história

A fase final da evolução da arte, segundo Danto, é o período pós-histórico, caracterizado pela ausência de uma estrutura histórica objetiva que dite um estilo ou forma dominante. Ao longo das eras anteriores, a arte foi moldada por estruturas históricas que estabeleceram regras e limites claros sobre o que poderia ser considerado arte. Essas estruturas, por sua vez, existiam de forma independente, como parte da realidade da história da arte, transcendendo opiniões ou interpretações individuais. Quando uma nova estrutura surgia, ela criava novas possibilidades, substituindo os critérios da anterior. Danto descreve essa transição como uma “descontinuidade abrupta”, uma ruptura que sugere o fim do mundo da arte tal como era conhecido, e o início de um novo cenário artístico (DANTO, 2006, p. 47).

---

<sup>33</sup> Como discutido anteriormente no Capítulo 1 desta dissertação.

No período mimético, a crítica de arte se baseava na capacidade das obras de representar visualmente a realidade. Já na era ideológica ou dos manifestos, o foco se deslocava para uma concepção filosófica da arte, distinguindo o que era genuinamente artístico do que não era. Agora, na fase pós-histórica, essa distinção entre filosofia e arte se dissolve. Tanto a crítica quanto a própria arte passam a ser pluralistas, sem a necessidade de uma estrutura predominante. Não há mais uma forma única ou especial que defina como as obras de arte devem ser. Nesse novo momento, a arte desafia seus próprios limites e questiona as barreiras que antes a separavam de objetos comuns, artesanatos ou produtos manufaturados.

Essa pluralidade significa que, na arte contemporânea, tudo é possível. Não há mais critérios rígidos estabelecendo o que é bom ou ruim, e uma obra é tão válida quanto a outra. O valor e o significado da arte tornaram-se subjetivos, sendo determinados por cada indivíduo, e não por normas externas. Danto reflete sobre essa liberdade artística ao sugerir que, assim como Marx e Engels, em uma leitura simplista, descreveram o fim da história no comunismo, onde todas as contradições seriam resolvidas e a liberdade alcançada, a arte também chegou a um estado final de pluralidade e liberdade, no qual todas as formas de expressão são igualmente válidas. Neste momento, nada precisa ser substituído: “você pode ser um expressionista abstrato, ou um artista da pop art, ou um realista, ou qualquer outra coisa. E essa é bem a condição do fim da história, tal como Marx e Engels a descreveram em *A ideologia alemã*.” (DANTO, 2006a, p. 47).

De maneira paradoxal, a jornada da arte chega ao seu fim precisamente quando atinge a liberdade e a entropia total. A arte, ao se tornar autoconsciente de suas próprias possibilidades, liberta-se de definições e estruturas externas. Com essa nova consciência, a arte pode, finalmente, se entregar à criação livre, sem a necessidade de seguir diretrizes estabelecidas:

Agora que pelo menos a visão de uma autoconsciência foi alcançada, a história foi concluída. Ela se libertou do fardo que pode ser entregue aos filósofos. Assim, os artistas [...] estão livres para fazer arte de qualquer maneira que desejarem, com qualquer propósito que desejarem, ou até mesmo sem nenhum propósito. (DANTO, 2006, p.37)

A conclusão da história, nesse sentido, refere-se à ideia de que a arte chegou ao seu ponto evolutivo final. Não há mais um progresso linear, nem uma sequência de estilos ou movimentos que sucedam uns aos outros. A arte, portanto, está liberada do peso de se ajustar a narrativas históricas ou filosóficas, permitindo que os artistas criem de forma autônoma, com qualquer intenção — ou até mesmo sem nenhuma. Isso aponta para a pluralidade e a liberdade características da arte no período pós-histórico.

A diferença central entre a evolução proposta por Danto e a de seus predecessores é que, em vez de culminar na supremacia de uma única forma de arte, o desfecho que ele descreve inaugura uma era de tolerância e pluralismo. Nesta nova fase, tanto artistas quanto críticos e o público celebram a diversidade como algo positivo e natural:

Assim esboçada, a narrativa mestra da história da arte - no Ocidente, mas por fim não só no Ocidente - é a de que houve uma era de imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica em que, como qualificação, tudo vale. (DANTO, 2006a, p.52)

O pluralismo pós-histórico descrito por Danto se reflete em um contexto onde as grandes narrativas que legitimavam e delimitavam a arte se tornaram obsoletas. Um crítico, por exemplo, pode apreciar uma vasta gama de artistas, sem se sentir obrigado a seguir um único padrão ou critério restritivo: “não tenho motivos para excluir nada. [...] Posso gostar de tudo” (DANTO, 2003b, p. 217). Esse é o cenário contemporâneo, onde a diversidade de estilos e formas é a norma, e onde a arte não precisa mais responder a grandes teorias ou estruturas.

Importa mencionar que o ponto de ruptura com as narrativas históricas se deu com o advento da arte pop, que se consolidou por volta de 1964 e foi considerada por Danto como o movimento artístico mais significativo do século. Ao romper com as convenções e limitações impostas pelos movimentos anteriores, a arte pop surgiu como algo autêntico e inovador, distanciando-se das noções tradicionais de “arte elevada”. Mais do que apenas um afastamento das convenções, a arte pop, para Danto, reconfigurou profundamente os conceitos de arte, marcando uma nova era ao transformar objetos comuns em temas dignos de apreciação estética.

A arte pop consiste, essencialmente, na manipulação de imagens e emblemas da cultura popular e da mídia de massa, e foi particularmente instigante para Danto por sua natureza transfigurativa. Ele descreve esse fenômeno como uma forma de “transfiguração”, termo que toma emprestado do contexto religioso e “significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, que significava adorar um homem como a um deus.” (DANTO, 2006, p.142-143), o que implica a elevação do comum ao status do sublime, assim como, na tradição cristã, a transfiguração de Jesus revela sua glória divina. Da mesma forma, a arte pop, em sua essência, eleva os objetos ordinários e cotidianos, que fazem parte do imaginário popular, ao status de arte. Essa capacidade de transformar o banal em algo extraordinário é o cerne do impacto filosófico da arte pop, conforme argumenta Danto, e reflete a liberdade criativa do regime pós-histórico, onde a definição de arte já não está circunscrita a normas rígidas.



Figura 5. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

Fonte: [https://www.moma.org/collection/works/79809?artist\\_id=6246&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79809?artist_id=6246&page=1&sov_referrer=artist)

Neste contexto, a obra *Campbell's Soup Cans* (1962), de Andy Warhol, emerge como um exemplo paradigmático do conceito de “transfiguração do lugar comum”. Ao destacar uma simples lata de sopa e elevá-la ao status de obra de arte, Warhol subverte as expectativas tradicionais de arte elevada, questionando de forma incisiva a distinção entre o que é arte e o que é não-arte. O que antes era visto apenas como um produto comum, encontrado nas prateleiras de qualquer supermercado, torna-se um objeto digno de ser exibido em galerias e museus. Esse gesto, que pode parecer trivial, carrega uma profundidade filosófica ao desconstruir as fronteiras entre a cultura de massa e a esfera artística. A repetição quase industrializada da imagem, com suas variações mínimas, não se concentra em habilidades técnicas ou na forma, mas na subversão dos valores estéticos e não-estéticos que definem a arte. Warhol, assim, propõe que o valor artístico não reside mais em uma singularidade extraordinária, mas na capacidade de provocar uma reflexão sobre o próprio conceito de arte.

A arte pop, profundamente enraizada na cultura popular estadunidense, encontrou terreno fértil em seu contexto de origem, mas também foi vista como subversiva em outras regiões, especialmente em culturas mais apegadas às distinções tradicionais entre arte elevada e objetos cotidianos. Danto destaca que a popularidade da arte pop reside justamente na sua capacidade de transfigurar objetos e temas que têm relevância cultural e emocional para as

massas, elevando-os ao estatuto de arte digna de apreciação crítica. A universalidade de seu apelo decorre, assim, da familiaridade e da acessibilidade de suas imagens, que permitem que mesmo aqueles que não possuem formação artística se conectem com essas obras, desafiando as fronteiras entre a “alta cultura” e a cultura de massa. (DANTO, 2006a, p.142-143)



Figura 6. Roy Lichtenstein, *Sandwich and Soda* from *X + X (Ten Works by Ten Painters)*, 1964.  
Fonte: [https://www.moma.org/collection/works/62798?artist\\_id=3542&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/62798?artist_id=3542&page=1&sov_referrer=artist)

Outro exemplo que dialoga com essa transformação é a obra *Sandwich and Soda* (1964), de Roy Lichtenstein, que também toma objetos comuns como tema central. Assim como Warhol, Lichtenstein se apropria de símbolos do cotidiano, mas o faz utilizando uma estética estilizada que remete à linguagem dos quadrinhos. Ao retratar um sanduíche e um refrigerante, Lichtenstein eleva esses elementos triviais à categoria de arte, empregando uma simplificação deliberada das formas que reforça a artificialidade da representação. Enquanto Warhol adota uma abordagem mais direta e minimalista, enfatizando a repetição quase mecânica de seus objetos, Lichtenstein se vale de uma estética que destaca a artificialidade da mídia de massa. Ambos, no entanto, compartilham a intenção de diluir as distinções entre a “alta cultura” e a

cultura popular, refletindo o espírito pluralista e democrático da arte pós-histórica.

A arte pop não era apenas mais um movimento artístico sucessor de outro. Para Danto, ela representava um momento cataclísmico na história da arte, sinalizando transformações profundas e irreversíveis. Ele acreditava que a pop não apenas refletia as mudanças sociais e políticas de sua época, mas também as influenciava ativamente. A maneira como incorporava a cultura popular e a mídia de massa, longe de ser uma estratégia superficial, era uma expressão das transformações que moldavam o tecido social. Mais do que isso, Danto via na arte pop um desafio às definições tradicionais de arte, uma expansão dos limites estabelecidos. Segundo ele, a arte pop provocou “profundas transformações filosóficas no conceito de arte” (DANTO, 2006a, p. 146), ampliando as fronteiras do que poderia ser considerado arte e abrindo caminho para um pluralismo sem precedentes. Esse movimento possibilitou que os artistas desfrutassem de uma liberdade de expressão nunca antes vista, ao mesmo tempo em que desafiava as noções convencionais de valor artístico. (DANTO, 2006a, p. 146).

Danto enfatizou a necessidade de se abordar a pop arte sob uma perspectiva filosófica, uma vez que ela ocupa um papel central na narrativa da história da arte. Para ele, a pop não é significativa apenas por suas contribuições estéticas, mas sobretudo por suas implicações filosóficas. “[A] pop art marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte. Que ela foi uma mensageira improvável da profundidade filosófica é algo que prontamente reconheço” (DANTO, 2006a, p.134-135). Assim, a pop não só foi essencial para o processo de autoconsciência da arte, como também representou o fim de uma era definida por estilos e movimentos rígidos, estabelecendo um novo horizonte de possibilidades. Suas implicações filosóficas, longe de serem superficiais, foram decisivas na abertura de um novo capítulo na história da arte.

A própria experiência de Danto com a pop, particularmente seu encontro com as *Brillo Boxes* na *Stable Gallery*, foi um ponto de virada em seu pensamento. Enquanto as latas de sopa Campbell de Warhol já colocavam em xeque o que poderia ser considerado arte, as *Brillo Boxes* elevaram essa questão a um novo patamar. Ao reproduzir de forma praticamente idêntica as caixas de produtos encontrados em supermercados, Warhol lançou uma provocação ainda mais profunda. Se visualmente não há diferença entre a Brillo Box de Warhol e a caixa real de Brillo no supermercado, o que as distingue como arte? Para Warhol, a distinção não está nas qualidades perceptíveis, mas no contexto em que o objeto é inserido. Este insight levou Danto a formular sua teoria de que qualquer objeto pode potencialmente ser uma obra de arte, desde que ocupe uma posição particular no “mundo da arte”. As *Brillo Boxes*, portanto, não são apenas uma obra de arte, mas o exemplo paradigmático da nova condição pós-histórica da arte, na qual o contexto

e o conceito prevalecem sobre a forma ou o estilo.



Figura 7. Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964.

Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/89204>

Danto captou esse dilema ao confrontar as *Brillo Boxes* de Warhol com as caixas de Brillo do supermercado. Ele entendeu que a distinção entre as duas não poderia se basear na percepção visual, já que eram idênticas, mas sim em seu contexto. Para algo ser considerado arte, precisa ocupar uma posição específica no mundo, diferenciando-se dos objetos comuns que não compartilham dessa interpretação. Nas palavras de Danto, “não mais seria possível compreender a diferença entre arte e realidade em termos puramente visuais, ou ensinar o sentido de ‘obra de arte’ mediante exemplos” (DANTO, 2006a, p.138). A questão crucial, portanto, não é mais o que vemos, mas como interpretamos o que vemos. A obra de Warhol revelou que a distinção entre arte e realidade não reside na aparência, mas na maneira como ela é inserida e compreendida no contexto da arte:

(...) não mais seria possível compreender a diferença entre arte e realidade em termos puramente visuais, ou ensinar o sentido de ‘obra de arte’ mediante exemplos. Mas os filósofos sempre supuseram que isso fosse possível. Por isso, Warhol, e os artistas da pop em geral, tornaram qualquer coisa escrita por filósofos sobre arte inútil, ou, na melhor das hipóteses, de importância pontual. Para mim, foi graças à pop que a arte mostrou qual era a questão propriamente filosófica sobre si mesma, e que consistia no seguinte: o que faz a diferença

entre uma obra de arte e algo que não o é, se na verdade, ambos se parecem exatamente? Essa questão jamais poderia se impor enquanto alguém pudesse ensinar o sentido de 'arte' por meio de exemplos, ou enquanto a distinção entre arte e realidade parecesse perceptual como a diferença entre a pintura de uma cama em um vaso e uma cama real. (DANTO, 2006a, p. 138-139)

Antes da ascensão da pop arte, acreditava-se que a arte e a realidade poderiam ser distinguidas com base em suas características visuais. No entanto, artistas como Warhol desafiaram essa noção ao criar obras que se assemelhavam a objetos cotidianos, como sua famosa *Campbell's Soup Cans*. Isso subverteu a ideia de que a arte devia ser visualmente distinta da realidade. Se uma obra de arte pode parecer exatamente igual a um objeto do cotidiano, o que a torna arte? Para Danto, essa era a questão filosófica central, conhecida como o problema dos indiscerníveis. Se as caixas de Brillo de Warhol são visualmente indistinguíveis das caixas de Brillo reais, o que as diferencia?

Essa indistinção sugere que a diferença entre arte e não-arte não pode ser reduzida a propriedades perceptíveis. Como Ferreira (2014) ressalta, as caixas de Brillo no supermercado, após cumprirem sua função, tornam-se meros materiais recicláveis, enquanto as Brillo Boxes de Warhol, expostas em museus, são admiradas, criticadas e discutidas. A diferença está, portanto, no lugar que ocupam no mundo da arte, e não em sua aparência. Isso acontece porque elas foram posicionadas como correlatos em uma interpretação que, com base na teoria e na história da arte, as identifica como arte. (FERREIRA, 2014, p. 66-67) Esse insight filosófico foi essencial para Danto: a arte não pode mais ser definida por suas qualidades visuais, mas pelo contexto e pelas teorias que a sustentam:

Não importa que a caixa de Brillo possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, por que não o são as indiscerníveis caixas de Brillo que estão no depósito? Ou toda a distinção entre arte e realidade caiu por terra?<sup>34</sup> (DANTO, 2006b, p.21)

Para Danto, essa conclusão assinala o fim da busca da arte por uma identidade filosófica. Ao atingir esse ponto, a arte se libertou das restrições de uma narrativa linear, permitindo aos artistas uma liberdade irrestrita. Como Danto afirma, “não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção” (DANTO, 2006a, p. 138-139). O fim da narrativa da arte não implica o fim da criação artística, mas sim o colapso das hierarquias que antes definiram o que era considerado arte de valor. Agora, no período pós-histórico, todas as formas de expressão são

---

<sup>34</sup> DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. N. 1. UFOP. 2006. p.21

igualmente válidas, marcando uma nova era de pluralidade e liberdade criativa.

Com o fim das narrativas estruturadas, a crítica tradicional também perdeu sua pertinência. A postura dogmática de críticos como Greenberg, que validavam um estilo em detrimento de outros, não encontra mais espaço no contexto pós-histórico. A arte contemporânea não mais se submete a uma narrativa exclusiva, e a distinção entre arte e não-arte não pode mais ser definida por critérios estritos. A arte, agora, é suficientemente inclusiva para abarcar uma diversidade infinita de formas e estilos, sem as fronteiras que antes delimitavam o que era aceitável:

A história da busca, pela arte, de uma identidade filosófica havia se acabado. E, agora que havia se acabado, os artistas estavam livres para fazer tudo o que desejassem fazer. (...) Uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso que pretendi dizer com o ‘fim da arte’ (DANTO, 2006a, p. 139)

Danto argumenta que a busca da arte por uma identidade filosófica chegou ao fim, o que significa que a arte não está mais tentando se definir ou se entender através de uma lente filosófica. Em vez disso, tornou-se livre para ser o que quiser ser. Não há mais uma direção na arte, no sentido de que não há mais um caminho claro ou um objetivo definido que a arte está tentando alcançar. Cada obra é tão válida quanto qualquer outra, e não há mais uma hierarquia ou estrutura que determine o que é boa arte e o que não é. De modo que, quando Danto fala sobre o “fim da arte”, ele está se referindo ao fim da “história da arte” como uma narrativa estruturada. Isso significa que a arte não está mais seguindo uma progressão linear ou evoluindo de uma forma para outra. Agora existe um estado de liberdade e pluralidade, onde todas as formas de expressão são igualmente válidas.

Não é mais aceitável desqualificar algo como ‘não arte’ simplesmente por não se adequar a um estilo ou propósito específico: a arte contemporânea transcendeu as limitações impostas por uma narrativa legitimadora particular. Em contraste com a arte tradicional e a moderna que a precedeu, a arte contemporânea ou pós-histórica não é regida por uma narrativa que exclua tradições ou práticas. Sem uma história definidora, não existe mais uma ‘fronteira histórica’ para distinguir uma prática artística de outra. Assim, o conceito de arte é agora suficientemente abrangente para incluir a vasta diversidade de obras criadas no presente e projetadas para o futuro.

#### 2.4 Abordagem dialética da história da arte

Assim como Vasari e Greenberg, Danto interpreta a história da arte como um processo

evolutivo. Não é acidental que frequentemente recorra a Hegel para discutir o assunto. Na perspectiva hegeliana, a história é um movimento dialético, no qual o *Geist* (Espírito) atravessa fases progressivas de desenvolvimento até alcançar a autoconsciência. Esse processo teleológico, impulsionado pela busca da liberdade e da razão, supera contradições ao longo do caminho por meio da *Aufhebung*, conceito que designa a superação e assimilação das oposições. Para Hegel, o fim da história ocorre quando o Espírito atinge a autoconsciência absoluta, momento em que a liberdade e a razão se realizam plenamente.

De forma similar, Danto aplica essa lógica à história da arte, como bem observa Duarte (2011). Ele constrói sua teoria do "fim da arte" com base em uma interpretação hegeliana, entendendo a evolução artística como uma sequência de fases dialéticas, em que cada período histórico resolve questões estéticas específicas. Assim, a arte atinge, na contemporaneidade, uma espécie de autoconsciência, que se expressa no pluralismo da era pós-histórica. Nesse estágio, assim como o Geist em Hegel, a arte torna-se consciente de sua própria essência, libertando-se das limitações impostas por formas e estilos anteriores.

Duarte sublinha que Danto se apropria da noção de "fim da história" para sustentar que, após a arte pop, a arte não precisa mais justificar sua existência dentro de uma narrativa linear e progressiva. Para Danto, o fim da história da arte não significa o término da produção artística, mas sim a libertação da arte das amarras de uma narrativa teleológica. No contexto pós-histórico, como vimos na seção anterior, a arte é livre para assumir qualquer forma, sem a necessidade de se submeter a um critério unificador. Duarte menciona que Danto, ao citar Kojève, observa que o conceito de fim da história não implica um encerramento, mas sim a abertura para uma nova era de pluralismo, onde todas as formas de arte são válidas (DUARTE, 2011, p. 165).

A comparação entre Hegel e Danto revela que, ao atingir a autoconsciência, não há mais uma direção única a seguir. Na filosofia hegeliana, o fim da história é o momento em que as contradições se resolvem e a liberdade se realiza. De maneira análoga, Danto argumenta que, no período pós-histórico, a arte está "livre para fazer tudo o que desejar", pois não há mais um caminho prescrito ou um estilo a ser imposto (DANTO, 2006, p. 138-139). Essa ausência de uma narrativa única reflete a pluralidade que caracteriza tanto a contemporaneidade na história da arte quanto a noção de fim da história na filosofia de Hegel.

A articulação entre a filosofia da história de Hegel e a filosofia da arte de Danto, examinada por Duarte (2011), oferece uma compreensão mais ampla do papel da arte e da cultura no contexto pós-histórico. Ambos os filósofos, ao discutirem o processo dialético e o "fim" em seus respectivos campos, enfatizam como a liberdade e a autoconsciência são

elementos centrais na evolução da história da humanidade e da arte.

De forma semelhante ao *Bildungsroman* na “Fenomenologia do Espírito” de Hegel, a arte atravessa eras distintas. Cada uma dessas eras possui metodologias e compreensões próprias, culminando na década de 1960 com a arte pop, o momento que Danto considera o ápice da autoconsciência artística. Ferreira (2014) observa que Danto constroi uma estrutura hegeliana para a progressão da arte: Vasari representa a 'tese', a fase de inconsciência em que o conceito de arte ainda está em formação; Greenberg simboliza a 'antítese', quando a arte toma consciência de si como um problema; e Danto, como a 'síntese' ou *Aufhebung*, marca o 'fim da história da arte', momento em que a arte finalmente compreende sua identidade (FERREIRA, 2014, p. 123).

Outro modo de interpretar essa dialética na história da arte é considerar que as grandes narrativas históricas, que organizam as obras com base na visualidade, representariam a 'tese'. A 'antítese' seria a negação dessas narrativas, questionando a possibilidade de organizar a produção artística pela percepção visual. O processo culminaria na *Aufhebung*, o momento em que a essência da arte se revela após o percurso escatológico da história da arte, resultando em seu fim.

Em todas essas três interpretações, a *Aufhebung* funciona como o mecanismo que resolve as contradições, culminando no fim da história da arte e revelando sua verdade filosófica. Contudo, é essencial reconhecer que, embora convincente, essa abordagem dialética tem suas limitações. Nem todas as formas de arte se encaixam perfeitamente nesse modelo, e algumas ficam fora dos limites dessa narrativa histórica específica (DANTO, 2006a, p. 116-117).

Danto, com sua visão abrangente e “privilegiada” da história da arte, aponta para o término dessas narrativas e para a ascensão do pluralismo artístico. A possibilidade de uma entropia artística surge a partir do desenvolvimento das narrativas que ele escolhe para representar a evolução da arte. Já que Danto pode ser considerado como o narrador do *Bildungsroman* da história da arte, capaz de identificar o ponto em que as narrativas artísticas se encerram e o pluralismo emerge.

Embora o filósofo se esforce para justificar a seleção das narrativas mimética, representada por Vasari, e ideológica, por Greenberg, torna-se crucial reconhecer as limitações dessa abordagem dialética. Esse modelo, que organiza a arte em fases distintas, não consegue abarcar todas as formas artísticas do período, deixando algumas expressões além dos limites dessa história organizada e linear (DANTO, 2006, p. 116-117).

Nesse sentido, Gell (2001) aponta uma importante crítica à teoria de Danto, destacando

que, por estar historicamente fundamentada na arte ocidental e seguir um modelo dialético semelhante à visão hegeliana da história da filosofia, há uma tendência eurocêntrica subjacente.

Gell observa que:

Caso [Danto] diga que nenhuma produção externa ao fluxo histórico da arte ocidental (que é, sem dúvida, muito amplo) pode ser considerada como “arte”, está sujeito a acusações de eurocentrismo. (GELL, 2001, p. 178)

Se Danto sustentar que apenas a arte no contexto ocidental pode ser considerada "arte", ele corre o risco de ser acusado de eurocentrismo, conforme sugerido por Gell. Sua teoria poderia ser criticada por focar excessivamente nas tradições artísticas europeias e estadunidenses, negligenciando outras formas de arte e, assim, entrando em contradição com a própria noção de uma filosofia da arte pluralista que ele defende.

Danto sabe disso e reconhece que sua suposição de um paralelo com o *Geist* hegeliano pode resultar na exclusão de práticas artísticas que não se alinhem com as narrativas predominantes do contexto geo histórico ocidental pré-estabelecido. Ele admite que sua teoria histórica pode não abranger todas as formas de arte, relegando algumas práticas ao que ele mesmo descreve como "além dos limites da história". (DANTO, 2006a, p.116-117)

No entanto, uma possível solução para essa visão restritiva encontra-se em sua proposta do "fim da arte" ou "fim da história da arte", que abre espaço, como vimos, para a libertação das obras e dos artistas das antigas narrativas que antes limitavam o campo artístico. Ou seja, a narrativa de Danto apresenta-se como um meio de "salvação" para incluir as artes anteriormente marginalizadas pela história, permitindo novas possibilidades de expressão artística. Essa abertura surge no momento em que a arte se torna autoconsciente e passa a reconhecer a diferença entre a representação artística e a realidade física. Com essa realização, a história da arte, como era tradicionalmente conhecida, chega ao seu fim, e a arte atinge um ponto de maturidade em que não há mais barreiras históricas a serem superadas.

Afirmar que a história da arte terminou implica que não existem mais obstáculos históricos que as obras de arte precisam transcender. Tudo se torna possível, e qualquer coisa pode ser considerada arte. Consequentemente, devido a essa nova natureza desestruturada, não se pode mais aplicar uma narrativa mestra à arte (DANTO, 2006a, p. 126). A arte, portanto, parece ter se tornado um campo inclusivo e aberto, sem limites para o que pode ser considerado arte, funcionando como uma saída para as críticas de que a teoria de Danto seria demasiadamente excludente.

Contudo, apesar de tentar uma solução inclusiva na ambientação pós-histórica, as estruturas narrativas escolhidas por Danto não deixaram de excluir e exotizar diversas práticas

e obras artísticas ao longo de seu desenvolvimento. A arte em seu *Bildungsroman* transitou apenas por narrativas geograficamente situadas entre a Europa e os EUA. Isso significa que o *Geist* não transitou pelo Sul Global? Não há nenhum motor artístico que impulsiona o “movimento” da arte aqui nas Terras de Pindorama? Danto reconhece essa implicação e aponta que durante o modernismo, algumas “obras de arte [encontravam-se] além do limite da história” (DANTO, 2006, p.119-120), como a arte africana, que foi exotizada. Mas, ele acredita que após “o fim da arte”, após o trânsito teleológico da arte, podemos incluir a arte outrora tomada como exótica, marginalizada ou excluída no mundo da arte. Ele parece não ver problema em utilizar um “meio” excludente, contanto que o fim seja pluralista.

Assim como Ferreira (2014), acreditamos que a ambição de Danto por ser o arauto do fim da arte não se trata de um problema. A questão reside na possibilidade de sua seleção de narrativas da história da arte ser tendenciosa, favorecendo Vasari e Greenberg como os verdadeiros porta-vozes do *Geist*, com base na ideia que deseja comprovar: o fim da história da arte. Ele busca narrativas que confirmem a veracidade da ideia de que a história da arte chegou ao fim, em uma concepção progressiva. Se a história da arte terminou com a autoconsciência adquirida pela arte na década de 1960, então Danto precisava retratar o modernismo como uma etapa progressiva crucial que inevitavelmente levaria ao fim da arte.

Nessa perspectiva, faz sentido que Danto tenha escolhido Greenberg em detrimento de outros teóricos contemporâneos, como Fry ou Kahnweiler, pois estes últimos não estabeleceram uma concepção de desenvolvimento progressivo da arte, algo imprescindível para sua teoria do fim da arte. Ou seja, Danto descarta esses teóricos porque já pressupõe que a história da arte é progressiva e teleológica. Nas palavras de Danto:

em nenhum desses modos de leitura dos teóricos a narrativa avançou, e na verdade se deveria ter claro que a ideia de uma história progressiva desenvolvimentista estaria de alguma forma limitada se essas teorias fossem verdadeiras. (DANTO, 2010, p.72-73)

Além disso, o conceito de ‘inevitabilidade histórica’ é convocado por Danto, tal como demonstrado na passagem a seguir:

Isso, como a narrativa vasariana, é algo progressivo e, de certa forma, evolutivo: é a história da ‘capitulação progressiva da resistência do meio’. ‘Tão inexorável foi a lógica desse desenvolvimento’, escreve Greenberg, e eu não concluirei a frase, pois só quero mesmo chamar a atenção para o conceito de *inevitabilidade histórica contido nessa abordagem de um progresso* que termina com a destruição da pintura de cavalete e com a dissolução da distinção entre pinturas e meras paredes. Assim, Greenberg tinha sua própria

noção de fim da arte, como todos os que percebem a história da arte sob uma narrativa evolutiva (DANTO, 2006a, p.81, grifo nosso)

Segundo Danto, Greenberg via a evolução da arte como um processo inevitável e previsível, guiado por uma lógica interna que levaria ao “fim da arte”.

Ao escolher suas narrativas principais, Danto parece ter buscado aquelas que apresentavam uma visão progressiva e evolutiva, culminando em um fim. De forma semelhante a Hegel, Danto selecionou autoritariamente os estágios históricos que se alinhavam com seus objetivos teóricos, reforçando sua visão teleológica da arte. Nesse processo, ele valida sua análise do passado com base em sua própria concepção filosófica, onde a arte progride inevitavelmente em direção a um ponto final de autoconsciência.

Vale ressaltar, mais uma vez, que as duas principais narrativas escolhidas por Danto para fundamentar a história teleológica da arte são centradas na Europa e nos Estados Unidos. Essas narrativas regionalistas excluem ou ignoram várias formas de arte produzidas no mesmo período, mas localizadas em outras partes do mundo. Enquanto Vasari concentra-se na arte do Renascimento italiano, particularmente em Florença, Greenberg direcionou sua crítica para a arte dos EUA, enaltecendo a supremacia da produção artística estadunidense.

Isso nos leva à inevitável pergunta: "Por que Danto não seleciona outros críticos e teóricos da arte moderna, como Fry ou Kahnweiler? Ou mesmo Alfred H. Barr ou Mário Pedrosa?" (FERREIRA, 2014, p. 136-137). Mesmo dentro do escopo da crítica estadunidense, Danto poderia ter escolhido Harold Rosenberg<sup>35</sup> como seu intérprete do modernismo, já que Rosenberg, igualmente reconhecido, oferecia uma abordagem existencialista que enfatizava o ato criativo e a expressão do artista, em contraste com a ênfase de Greenberg na pureza do material. Ferreira (2014) sugere que Danto pode ter desconsiderado Rosenberg justamente porque seria mais difícil construir uma narrativa progressiva e teleológica com base no ato criativo individual e no encontro pessoal do artista com a tela (FERREIRA, 2014, p. 136-137). Em outras palavras, a escolha de Greenberg por Danto reflete sua necessidade de construir uma narrativa que culminasse no "fim da arte", conforme sua visão filosófica.

A parcialidade e o foco regionalista de Danto se tornam ainda mais evidentes quando observamos sua admiração pela *Brillo Box* de Andy Warhol e pela pop arte em geral, que ele vê como o verdadeiro marco da autoconsciência artística. Para Danto, a pop arte representa o ponto de virada na história da arte, quando objetos comuns foram transfigurados em obras de arte. Contudo, como aponta Ferreira (2014), essa interpretação é excessivamente

---

<sup>35</sup> ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. Publicado originalmente em Art News, 1952.

“americanocêntrica”, pois ignora outras rupturas igualmente radicais com a arte moderna que estavam ocorrendo em diferentes partes do mundo, até mesmo antes do auge da pop arte nas galerias dos EUA (FERREIRA, 2014, p. 137-141).

A visão de Danto, portanto, é limitada geograficamente, concentrando-se na produção artística dos EUA e na cultura pop estadunidense. Isso resulta em uma visão restrita da história da arte, negligenciando outros desenvolvimentos culturais e artísticos ocorrendo globalmente. Movimentos artísticos fora do eixo EUA-Europa também estavam rompendo com as convenções modernas de forma igualmente disruptiva, mas Danto parece cego a essas outras formas de ruptura.

Essa limitação é evidenciada em uma passagem emblemática de *Após o Fim da Arte*, onde Danto relata uma conferência em Munique intitulada *Trinta Anos após o Fim da Arte*. Durante o evento, uma estudante o questiona:

Ela não via 1964 como um ano realmente interessante, e se dizia impressionada com o fato de eu considerá-lo tanto. Os levantes de 1968 eram o que a interessava, bem como a emergência da contracultura. *Mas ela não acharia o ano de 1964 indefinível se fosse americana.* (...) (DANTO, 2006, p. 140, grifo nosso).

Aqui, vemos que Danto atribui um peso desproporcional ao ano de 1964, ano em que a pop arte, com a emblemática *Brillo Box* de Warhol, tornou-se uma força disruptiva. No entanto, a visão de Danto é centrada nos Estados Unidos, o que o leva a amplificar o papel da pop arte no desenvolvimento da arte contemporânea e na história da arte como um todo.

Assim como Ferreira (2014), devemos nos questionar se a *Brillo Box* de Warhol representa realmente o fim da história da arte, ou apenas mais um capítulo em sua longa trajetória. Talvez, no futuro, essa obra seja reinterpretada de maneiras diferentes, conforme novas histórias ou descobertas emergirem. Enquanto Danto concebe a história da arte como uma linha reta que culmina no fim com a *Brillo Box*, podemos imaginar outras estruturas possíveis. Ferreira (2014) sugere, por exemplo, uma estrutura circular, em que os artistas poderiam voltar às narrativas iniciais e, ao longo das gerações, retornar espontaneamente às representações miméticas, acreditando serem elas a verdadeira essência da arte (FERREIRA, 2014, p.130-131).

Outra possibilidade seria uma estrutura fragmentada, onde diferentes narrativas artísticas coexistem, sobrepondo-se e interagindo entre si, criando uma evolução multifacetada. Nesse modelo, a narrativa mimética seria apenas uma parte de uma história mais ampla e complexa, inserida dentro da modernista, que por sua vez estaria dentro da contemporânea, com todas essas histórias entrelaçadas em uma rede de significados e influências ainda por serem plenamente

compreendidas.

Seguindo essa lógica, podemos realizar um experimento mental dentro do modelo de Danto, mas com um toque contemporâneo: imaginemos que, artistas com o auxílio da Inteligência Artificial Generativa (IAG) retomem a primeira grande narrativa de Vasari, considerando novamente as representações miméticas como a essência da arte. Nesse cenário, a arte gerada por IAG que mais se assemelhar à realidade seria vista como a mais próxima da "verdadeira arte". Isso indicaria que a evolução da arte pode não ser necessariamente linear, mas pode envolver uma reapropriação de estilos e formas passadas de novas maneiras. A história da arte, portanto, se apresentaria como uma estrutura fragmentada, composta por múltiplas narrativas que se sobrepõem e se cruzam, refletindo uma evolução rica e complexa.

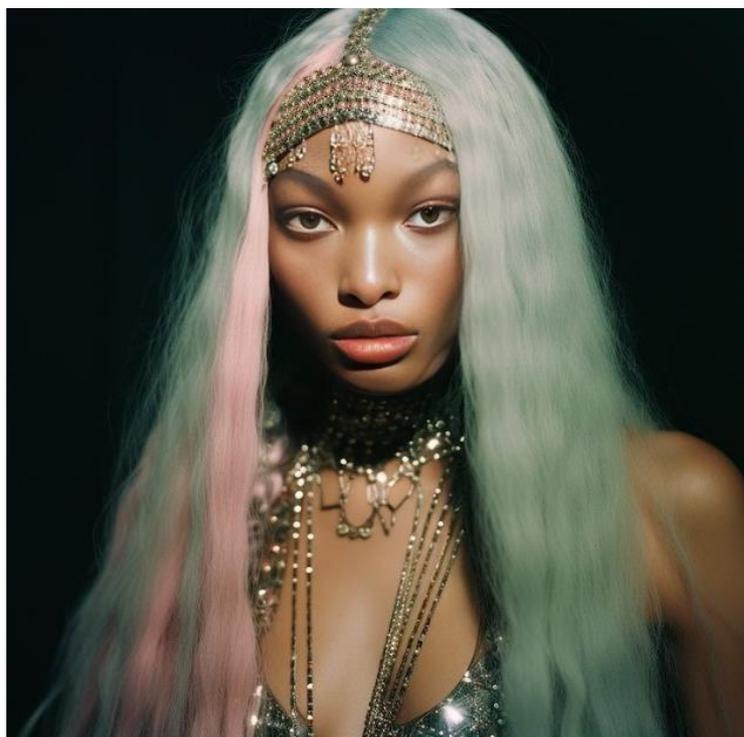


Figura 8. Ailyalou, Imagem gerada por IA, 2024.

Fonte: [Ailya Lou | I look like too fashion and overdressed but i am just brazilian w african-asian blood living a fantasy, i mean, overdress is my first... | Instagram](#)

Ferreira (2014) questiona a centralidade que Danto confere à *Brillo Box* e à arte pop em sua interpretação da história da arte. Para ela, se o ponto crucial fosse apenas a exibição de objetos indistinguíveis daqueles do cotidiano, então a obra *Fonte*, de Duchamp, realizada décadas antes, deveria ocupar um lugar mais destacado nessa linha histórica. Danto, no entanto, argumenta que Duchamp, com seus *ready-mades*, não buscava celebrar o ordinário, mas

questionar a estética e explorar os limites do conceito de arte. Embora as semelhanças superficiais entre os *ready-mades* de Duchamp e as obras da arte pop sejam inegáveis, Danto destaca que as intenções por trás desses movimentos são distintas: enquanto Duchamp desafiava a própria noção de arte, a arte pop “se voltou contra a arte como um todo em favor da vida real” (DANTO, 2006a, p. 145). Esse movimento, segundo Danto, refletia o sentimento de sua época, onde havia um anseio por uma maior conexão com o cotidiano e uma busca pela felicidade no presente.

Dessa forma, a razão pela qual Danto atribui à arte pop o marco inicial da arte contemporânea não se baseia apenas na exibição de objetos comuns em galerias, mas sim em sua capacidade de celebrar a experiência cultural compartilhada. Se o foco estivesse apenas na transfiguração do objeto banal em arte, Danto precisaria reconhecer que Duchamp já havia inaugurado essa ruptura meio século antes.

Danto não ignora completamente a relevância de Duchamp em sua análise. Em *O Descredenciamento Filosófico da Arte* (1986), ele reconhece os *ready-mades* como exemplos de obras de arte que são indistinguíveis de objetos comuns, mesmo que compartilhem todas as características perceptíveis. Segundo Danto, “isso foi inicialmente alcançado por Duchamp e, posteriormente, ampliado e explorado de forma brilhante nos anos 1960 por artistas como Warhol, Lichtenstein, Oldenburg e outros” (DANTO, 2019, p. 207). Ele, portanto, admite que a contribuição de Duchamp foi crucial, mas sustenta que a arte pop levou essa abordagem a novas dimensões, ao usar o ordinário como reflexo de um *zeitgeist* cultural mais amplo.



Figura 9. Marcel Duchamp, *A fonte*, 1917.

Fonte: [www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104](http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104)

No entanto, se o ponto decisivo que marca o fim da arte é a celebração da vida cotidiana e da cultura compartilhada, a escolha da *Brillo Box* como símbolo desse momento parece carecer de uma justificativa sólida. Movimentos como o *happening*, o *Novo Realismo* de Pierre Restany, o *Fluxus* de George Maciunas e a arte conceitual de Joseph Kosuth já exploravam, desde o início dos anos 1960, a relação entre arte e vida cotidiana de maneira profunda e crítica (JIMENEZ, 2005, p. 212-213).

A obra *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, oferece uma reflexão crítica distinta, que vai além da simples celebração do ordinário. Composta por uma cadeira física, uma fotografia da mesma cadeira e uma definição impressa da palavra "cadeira", Kosuth explora a relação entre objeto, imagem e linguagem, questionando os modos de representação e o próprio significado da arte. Diferente da abordagem da arte pop, que enaltece a vida cotidiana, Kosuth investiga o conceito por trás do objeto – o que ele é na linguagem, na imagem e na realidade material. Sua obra não apenas transfigura o banal em arte, mas também subverte a noção tradicional de arte ao focar no conceito que sustenta o objeto. Ao inserirmos *One and Three Chairs* no contexto de movimentos como o *happening* ou o *Novo Realismo*, podemos perceber que Kosuth acrescenta uma complexidade filosófica à discussão sobre o fim da arte, sugerindo

que a arte se define menos pela materialidade e mais pelas ideias que a compõem.



*Figura 10. Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.*

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>

Como observa Ferreira (2014), muitos desses movimentos não exaltavam o consumismo de massa nem as marcas da Indústria Cultural, como fazia a arte pop. Ao contrário, adotavam uma postura crítica e politicamente engajada. No Brasil, Hélio Oiticica, a partir de 1960, começou a criar os *Parangolés*, obras influenciadas pela cultura popular das favelas e pelas escolas de samba cariocas. Para Oiticica, seus *Parangolés* ofereciam à grande massa popular uma oportunidade criativa, exaltando os valores coletivos e suas aspirações fundamentais (FERREIRA, 2014, p. 137-141).

Os *Parangolés*, por sua vez, feitos de materiais vibrantes e projetados para serem usados como capas ou bandeiras, proporcionavam uma experiência imersiva e interativa. Para Oiticica, a arte tinha o potencial de empoderar o público e oferecer uma forma de transformação social e

peçoal. Suas obras não só refletiam a riqueza cultural do Brasil, como também ofereciam uma forma de expressão criativa, sublinhando o papel da arte como ferramenta de mudança coletiva e individual (OITICICA, 1985).

Dessa forma, ao contrário do enfoque de Danto, que enaltece a arte pop pela celebração da vida cotidiana, muitos desses movimentos — na mesma época — adotaram uma relação mais crítica e engajada com a realidade cultural, social e política. A apresentação de objetos indiscerníveis dos objetos de uso cotidiano, como feito por Duchamp desde 1917, demonstra que a transfiguração de itens comuns em arte já estava sendo explorada por outros artistas muito antes da *Brillo Box*. Hélio Oiticica, por exemplo, trabalhava com a "cultura popular genuína, nascida e criada pelo povo, e não a cultura popular imposta, vendida e fetichizada pela Indústria Cultural" (FERREIRA, 2014, p. 137-141). Isso nos leva a questionar a escolha de Danto ao eleger a *Brillo Box* como o ponto culminante da sua história da arte, a menos que se considere uma perspectiva centrada nos Estados Unidos e a tentativa de validar uma narrativa particular da história da arte.



Figura 11. Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Capa 12, Eu Incorporo a Revolta*, 1967.  
 Fonte: <https://arteref.com/arte-contemporanea/o-que-foram-os-parangoles/>

Se Danto tivesse expandido sua delimitação dos estágios da história da arte para além de uma abordagem tão excludente e regionalista, sua visão poderia ter sido mais coerente e filosoficamente equitativa. Como aponta Ferreira (2014), ele:

poderia ter descrito a narrativa da arte moderna a partir das transformações em geral do início do modernismo e as inúmeras reivindicações das vanguardas, em vez de usar a estética de Greenberg. E poderia ter descrito o ambiente pluralista, múltiplo e independente de narrativas que se forma entre o final da década de cinquenta e a década de oitenta, em quase todo o mundo ocidentalizado, como a configuração da arte contemporânea e a conquista gradual da consciência coletiva de que tudo pode ser arte, em vez de responsabilizar unilateralmente a *Brillo Box* e a arte pop. (FERREIRA, 2014, p.141).

Em vez de restringir sua análise à estética de Clement Greenberg, Danto poderia ter ampliado sua perspectiva, considerando as transformações que marcaram o início do modernismo e as muitas demandas dos artistas de vanguarda. Havia inúmeros movimentos e conceitos na arte moderna que mereciam ser explorados. Além disso, ao reconhecer o ambiente pluralista que emergiu entre o final dos anos 1950 e os anos 1980, Danto teria captado melhor a diversidade que caracteriza o campo artístico contemporâneo. A transição para uma era onde tudo pode ser arte foi resultado de múltiplos fatores e não foi apenas o resultado da arte pop. Portanto, sua visão poderia ter sido mais inclusiva e abrangente, refletindo a complexidade e a riqueza do cenário artístico global da época.

Apesar de, neste ponto, assumir temporariamente os pressupostos de uma visão dialética da história como os de Danto, minha intenção não é endossar tal perspectiva. Ao contrário, faço uso dela apenas como ferramenta argumentativa para destacar incoerências e exclusões na narrativa dantiana. Isso porque considero fundamental questionar a própria cosmologia subjacente ao modelo de Danto, que organiza a história da arte de forma teleológica, sugerindo um progresso linear rumo ao pluralismo pós-histórico.

Ao se tratar a história como um processo dialético e progressivo, como faz Danto, corre-se o risco de legitimar narrativas que, mesmo apresentadas como pluralistas, carregam em si exclusões significativas. Essa abordagem pressupõe que, em algum momento, existiram narrativas restritivas que encontravam eco na realidade. No entanto, como aponta a crítica contemporânea, a história da arte sempre foi fragmentada e multifacetada, com múltiplas narrativas coexistindo e contestando a centralidade de qualquer narrativa dominante. Nesse sentido, o pluralismo não é algo que emerge apenas no período pós-histórico, mas uma característica intrínseca e permanente do campo artístico.

Dessa forma, a crítica aqui dirigida à seleção das narrativas de Vasari e Greenberg, ou à escolha da Brillo Box como marco culminante, não implica concordância com a estrutura teleológica subjacente à filosofia da história de Danto. Ao contrário, mesmo ao se aceitar os pressupostos dialéticos de Danto, surgem problemas profundos: sua escolha de narrativas reflete uma visão parcial e regionalista, que privilegia tradições artísticas euro-estadunidenses e negligencia a diversidade de práticas culturais globais.

Portanto, argumentar contra a exclusividade de Vasari e Greenberg, ou contra o papel central da arte pop, é apenas um passo em uma crítica mais ampla. Essa crítica busca desestabilizar a ideia de que uma única narrativa pode encapsular o desenvolvimento histórico da arte. Se a história da arte fosse realmente fragmentada, múltipla e dinâmica, como sugerem

estudiosos como Ferreira (2014), então a própria ideia de um "fim da história da arte" seria insustentável. A cosmologia que sustenta o modelo dantiano, ao organizar a história em termos de tese, antítese e síntese, não dá conta dessa complexidade.

Por isso, é crucial enfatizar que minha argumentação contra a escolha das narrativas dantianas não deve ser confundida com uma adesão à sua visão teleológica de história. Pelo contrário, essa visão merece ser colocada em xeque, pois reduz a complexidade histórica a um enredo linear que, ao tentar incluir tudo no pluralismo pós-histórico, termina por excluir aspectos que não se enquadram em sua lógica de progresso.

## 2.5 Entre a essência atemporal e a história da arte

Conforme discutido na seção anterior, Danto argumenta que a arte possui uma essência inerente, revelada progressivamente ao longo da história, de modo semelhante à manifestação do *Absoluto* na filosofia de Hegel. Ele defende que o conceito de arte, embora essencialista, é atemporal, mas sua aplicação está historicamente indexada. Para Danto, a história da arte está mais relacionada à extensão do conceito do que à sua intensão<sup>36</sup>:

enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada - na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história. [...] A história pertence mais à extensão do que à intenção (sic) do conceito de arte, e, mais uma vez, com a notável exceção de Hegel, praticamente nenhum filósofo levou a sério a dimensão histórica da arte. (DANTO, 2006a, p. 217)

Ao traçar um panorama da evolução histórica da arte, Danto critica as definições anteriores que confundiram as propriedades contingentes da extensão com a essência da arte, levando a definições imprecisas e incapazes de abranger novos exemplos artísticos<sup>37</sup>.

Mantendo sua posição de essencialista histórico, no último capítulo de *Após o Fim da Arte*, depois de expor exhaustivamente o percurso histórico-teleológico da arte, que procurei

<sup>36</sup> Sobre a relação entre a extensão e a intensão do conceito de arte na filosofia de Arthur Danto, ver: BOGÉA, Anderson. A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto. *Discurso*, São Paulo, n. 53, p. 165-186, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/215685/198061>. Acesso em: 19/12/2024.

<sup>37</sup> “Os que têm se comprazido em negar a condição de arte a certas obras tendem a alçar um aspecto historicamente contingente da arte à condição de parte da sua essência, o que é um erro filosófico evidentemente difícil de evitar, sobretudo quando se carece de um historicismo sólido para combinar com o essencialismo. Em suma, o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, historicamente percebido.” (DANTO, 2006a, p. 217)

sucintamente apresentar nas seções anteriores, Danto apresenta uma definição cautelosa de arte, estabelecendo duas condições necessárias, embora não suficientes:

Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *incorporar o seu sentido*. [...]o meu livro acrescenta duas condições, embora eu estivesse (como ainda estou) insuficientemente convencido de que em conjunto elas eram suficientes para me fazer crer que o trabalho estivesse cumprido. [...] ao que me parece, eu captei parte da essência da arte, e, portanto, justifiquei minha crença filosófica de que a arte é um conceito essencialista. (DANTO, 2006a, p. 215-216, grifo do autor)

Danto argumenta que uma obra de arte deve, necessariamente, *ser sobre algo e incorporar seu significado*. Essas condições refletem o caráter reflexivo da arte, que transcende a mera forma estética, enraizando-se no conteúdo e no conceito. No entanto, surge uma questão importante: onde ficam as narrativas históricas e as teorias da arte que Danto desenvolveu, especialmente sua famosa teoria do “mundo da arte”? Por que esses elementos não aparecem explicitamente em sua definição essencial de arte?

Desde 1964, Danto propôs que: “[o] que distingue uma caixa de Brillo de uma obra de arte consistente em uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição de objeto real que ela é” (DANTO, 2006b, p. 331).

De acordo com ele, é essa teoria que confere a um objeto o status de obra de arte e o impede de ser visto apenas como um objeto comum. Para que algo seja reconhecido como arte, é necessário ter conhecimento das teorias e da história da arte. Ainda em 1964, Danto afirma que um “terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas” (DANTO, 2006b, p. 331). As teorias artísticas, então, não apenas diferenciam obras de arte de objetos comuns, mas também tornam possível a própria existência da arte.

Nesse sentido, a *Brillo Box* não poderia ter sido considerada arte no passado, pois não havia uma teoria que permitisse seu reconhecimento como tal. (DANTO, 2006b, p.331). De modo que, se abandonarmos as teorias da definição essencial de arte, isso implicaria que Danto não conseguiria responder o que considera ser a questão mais fundamental da filosofia da arte: como diferenciar a *Brillo Box* de Warhol da caixa de *Brillo* comum, se ambas são indiscerníveis perceptualmente e as teorias e narrativas foram excluídas da definição de arte? Como afirmar que a *Brillo* de Warhol é uma obra de arte? Somente se as obras de arte estiverem ligadas às teorias de arte, que são específicas para um determinado período e suas narrativas subjacentes, então seria possível eliminar a distinção entre as caixas *Brillo* de supermercado e as de Warhol (CARROL, 1997).

Em *A Transfiguração do Lugar Comum* (1981), Danto oferece uma solução para o dilema dos pares indiscerníveis. Ele argumenta que, quando um objeto de arte é visualmente idêntico a outros objetos comuns, ocorre uma transfiguração que transforma esse objeto em arte, distinguindo-o de sua contraparte não artística. Segundo ele, a diferença ontológica entre uma obra de arte e seus equivalentes não artísticos reside no fato de que a obra de arte é um meio de representação que incorpora seu próprio significado, enquanto os objetos comuns não o fazem (DANTO, 2010, p.18). Mesmo sem elaborar completamente o conceito de “incorporação”, Danto conclui que as obras de arte possuem significados incorporados que podem ser interpretados. A interpretação de uma obra de arte, portanto, requer que expliquemos como o objeto carrega e apresenta seu significado ao público, o que implica, mais uma vez, a necessidade de uma “certa teoria” da arte para interpretar ou identificar qualquer extensão do termo arte, como arte. E, novamente, precisaremos vincular essa interpretação à história da arte que, em Danto, é teleológica, progressiva, linear e possui caráter de necessidade. Além disso, é necessário ter algum conhecimento sobre a história da arte para criar uma obra e para interpretá-la como tal. Em nenhum momento a história foi tratada por Danto como um conjunto de eventos isolados ou como a reunião de momentos contingentes. Ao contrário, qualquer necessidade ligada à história da arte de Danto parecia estar lá por causa das relações dialéticas que existiam entre as teorias da arte historicamente existentes que motivaram os estágios sucessivos na história da arte, conforme já expus aqui.

No entanto, se Danto abandona a referência essencial às teorias da arte em sua explicação, como ele espera criar uma filosofia da história da arte? Se retirarmos o requisito de que a arte esteja conectada a teorias, o motor de necessidade que move sua narrativa histórica desaparece, pois a necessidade em questão estava ligada às teorias que permitiam os movimentos artísticos como respostas dialéticas a seus predecessores. Portanto, é difícil ver como Danto espera gerar uma história filosófica da arte se abandonar a referência às teorias da arte como um requisito para o status da arte. Sem uma referência essencial às teorias da arte, as obras de arte simplesmente seguirão as obras de arte no tempo. Ou seja, não haverá nenhuma necessidade filosófica subjacente (ou teleológica) à história de Danto.

Carroll (1997) aponta que Danto vincula sua descoberta filosófica – o problema dos indiscerníveis – à história da arte. Para Danto, a filosofia da arte precisou esperar até o momento na história da arte em que o problema dos indiscerníveis se tornou evidente, para então, a essência da arte se mostrar acessível filosoficamente. Esse momento se impôs, como já expus nesta dissertação, quando artistas como Warhol apresentaram obras de arte, como a *Brillo Box*, que eram indistinguíveis de seus equivalentes comuns. Ou seja, quando a questão sobre a

natureza da arte foi supostamente colocada de maneira adequada em sua forma filosófica e estava pronta para ser respondida por teóricos (como Danto), a história da arte, com a investigação progressiva da natureza da arte, chegou ao fim. (CARROL, 1997)

É esse momento cataclísmico que possibilita que se conheça a essência da arte, mas, Danto não o inclui (ou qualquer outra narrativa ou teoria da arte) em sua definição de arte. Isso significa que o problema dos indiscerníveis é uma contingência histórica? Danto poderia ter chegado à definição essencial de arte sem superá-lo? E, uma vez que o problema dos indiscerníveis não é um requisito para a criação de sua teoria filosófica da arte, a relevância de obras como a *Brillo box* de Warhol para a história filosófica da arte não se tornaria dispensável? Se a definição de arte de Danto nos mostra que a indiscernibilidade não é um requisito para responder à questão da natureza da arte, então o clímax da história da arte de Danto parece ser retirado. Ou seja, se a definição de arte de Danto for verdadeira, a necessidade do clímax situado na obra de Warhol se esvanece.

A grande questão que se coloca é por que Danto abandona as narrativas e teorias de sua definição essencial? Uma resposta possível seria para evitar acusações de sua teoria ser excludente, o que seria paradoxal com sua atmosfera de total pluralismo das artes, tal como já tentamos esclarecer na seção anterior. Isto é, trata-se de um risco para uma definição que busca ser o mais inclusiva possível, que almeja abranger obras de todas as culturas e períodos. Danto sabia que sua teoria histórica seria acusada de excludente e, certamente, ele teve acesso às diversas críticas realizadas à filosofia da história de Hegel<sup>38</sup> que ele, manifestamente, elogia e apoia e, que, facilmente, são estendidas à sua própria filosofia da história da arte. Então, como saída para esse impasse, além de claro, se colocar no período pós-histórico em que tudo é possível na arte, momento de total pluralismo, em que nada está excluído, ele se resguarda retirando qualquer necessidade lógica de narrativas e teorias à sua definição de arte.

Carroll (1997) ressalta que, se Danto insistisse que as obras de arte devem estar ligadas às teorias e às narrativas de arte por ele selecionadas, então formas de arte seriam deixadas de fora, como filmes antes da teoria do cinema, por exemplo, quiçá práticas artísticas de outras culturas fora do “limite da história”. Como apontado por Carroll (1997):

---

<sup>38</sup> Em *Hegel e o Haiti* (2017), Susan Buck-Morss critica Hegel por ignorar ou marginalizar a Revolução Haitiana, um dos eventos mais significativos do século XVIII, em suas reflexões sobre liberdade e história. Segundo ela, a narrativa de Hegel reflete um viés eurocêntrico, excluindo eventos fora da esfera europeia. De forma semelhante, Jack Goody, em *O Roubo da História* (2008), argumenta que a historiografia ocidental apropriou-se e distorceu a história de outras culturas, criando uma visão unilateral do progresso histórico que subestima as contribuições de civilizações não ocidentais. Além disso, Edward Said, em *Orientalismo* (1990) e *Cultura e Imperialismo* (1995), expõe como o discurso ocidental construiu uma visão hegemônica das culturas não-ocidentais, marginalizando-as em prol de uma narrativa eurocêntrica. Essas críticas se alinham às objeções à filosofia da história de Hegel, que posiciona o Ocidente como o ápice do desenvolvimento humano, relegando outras culturas a papéis periféricos.

[...] se ele abandona a referência às teorias da arte em sua definição, sua teoria é muito inclusiva, até mesmo para um pluralista declarado. Afinal, ele ainda quer a distinção entre diferentes tipos de Caixas Brillo. Mas se ele retorna à sua ênfase na teoria da arte, sua filosofia da arte se torna excludente. Assim, a teorização de Danto parece estar presa entre os chifres de um dilema. (CARROLL, 1997, p. 387)<sup>39</sup>

Carroll sustenta que a teoria de Danto parece estar encurralada em um dilema. Se Danto descarta a referência às teorias e narrativas da arte em sua definição, sua teoria se torna excessivamente abrangente. No entanto, se ele retoma seu foco na teoria da arte, sua filosofia da arte acaba sendo restritiva demais. A seguir apresento como isso ocorre.

Danto, em várias ocasiões, destacou que qualquer objeto pode ser considerado arte, mas não em qualquer período histórico. Como Carroll exemplifica, um *ready-made* poderia ser considerado arte em 1920, mas não em 1520. Segundo a visão de Danto, o que determina se um objeto específico, em um determinado momento, pode ser arte é sua ligação com as teorias de arte existentes naquele momento. No entanto, quando não insere as teorias em sua definição essencial de arte, implica que ele não consiga evitar a inclusão de *ready-mades* do Renascimento como arte, por exemplo (CARROLL, 1997). É possível que Danto não visse isso como um grande problema, uma vez que após a sua liberação da arte, qualquer coisa poderia ser considerada arte. No entanto, mesmo almejando a uma teoria pluralista da arte, especialmente considerando seus antecedentes na filosofia analítica, Danto obviamente sabe que mesmo na ambientação pós-histórica, nem tudo é considerado arte. De modo que, a definição de arte deve incluir critérios que excluem outros objetos do seu domínio. Ao que me parece, sem o vínculo com as teorias de arte existentes, Danto é forçado a admitir que qualquer coisa pode ser arte independente do momento (ao atender as condições de sua definição) - não apenas no presente e no futuro, mas também em relação a artefatos passados.

Dessa forma, para fins desta dissertação, considerando o corpus da obra de Danto, pondero que, mesmo sem apresentar diretamente as narrativas históricas e teorias como condições explícitas para a definição essencial de arte, Danto as manteve implicitamente em sua argumentação, funcionando taticamente como premissas auxiliares e essenciais para a compreensão de sua filosofia da arte<sup>40</sup>. Essa cautela na formulação de sua teoria reflete a complexidade de tentar equilibrar a inclusão pluralista com os desafios de uma história da arte teleológica.

---

<sup>39</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>40</sup> Esse tema será retomado no Diálogo I do Capítulo 3.

Agora, ao avançar para o próximo capítulo, voltamos nosso olhar para os limites e desafios desse pluralismo proposto por Danto.

"O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica." (Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928)

### 3. Limites e desafios do pluralismo em Danto

Neste terceiro capítulo, irei explorar os limites e desafios do pluralismo na filosofia da arte de Arthur Danto, adotando uma estrutura dialógica para aprofundar questões como a noção de "mundo da arte", a distinção entre arte e artefato, e a perpetuação de uma metafísica ocidental moderna em sua teoria. Essas reflexões revelam as tensões e contradições na tentativa de Danto de abarcar diversas culturas artísticas em sua concepção filosófica.

Ao longo desses diálogos, procurarei trazer à tona possíveis respostas às críticas que ele enfrentou, buscando reforçar o pluralismo artístico defendido por Danto e rebater as acusações de exclusividade. No entanto, vale ressaltar que nem todas as respostas conseguem abordar completamente todos os problemas, uma vez que Danto tratou alguns desafios de maneira mais superficial. A apresentação dessas reflexões será feita ao longo deste capítulo.

#### 3.1 Diálogo I - da necessidade do mundo da arte

Neste primeiro diálogo, o foco será o conceito de "mundo da arte" de Danto. Buscarei esclarecer seu funcionamento e como ele se integra a outras ideias do filósofo, mostrando que ele é capaz de responder, ao menos em parte, à crítica de fragilidade do pluralismo em sua teoria da arte. O "mundo da arte" funciona como um contexto abrangente, capaz de incluir práticas artísticas que não pertencem ao *Geist* ocidental, sejam elas de outras épocas ou de outras culturas, fortalecendo, assim, o pluralismo defendido por Danto.

O conceito de "mundo da arte" é central para as fundações ontológicas da filosofia de Danto, as quais são essenciais para compreender seus argumentos filosóficos que culminam, não apenas na condição de possibilidade da arte, mas também no meu tema de interesse: o pluralismo artístico. A obra de Danto apresenta pelo menos duas versões deste conceito. A primeira é apresentada em seu texto de 1964, intitulado *The Artworld*, como uma resposta à aparente radicalidade das obras apresentadas como arte na época, tomando como ponto de partida sua experiência impactante com a obra *Brillo Box* de Andy Warhol, já mencionada no capítulo anterior. A segunda versão é exposta em seu ensaio *The Art World Revisited: Comedies of Similarities*, escrito quase trinta anos depois, em 1992, como uma tentativa de distanciar sua teoria da Teoria Institucional de George Dickie e de seu conceito de mundo da arte.

Tratarei a seguir dessas duas versões sob perspectivas distintas: uma delas como a única condição suficiente estabelecida para definir a arte de maneira tradicional (por meio de condições necessárias e suficientes); e a outra como um ambiente criado para entender tanto o comportamento da obra de arte quanto a estrutura que a envolve.

Como já mencionado no capítulo 1, em meados do século XX, sob a influência de Wittgenstein, filósofos como Morris Weitz se opunham à tendência da estética tradicional de definir a arte. Para ele, era impossível defini-la em termos de condições necessárias e suficientes. Seus argumentos, bastante convincentes na época, baseavam-se tanto na falibilidade das tentativas anteriores de definição quanto na diversidade dos gêneros artísticos encontrados. Por isso, ao invés de tentar definir a natureza da arte, a ideia era investigar seus usos e funções.

Weitz defendia a ideia de um conceito aberto para a arte, que, por semelhança de família, pudesse abarcar as mais diversas obras. Danto, por sua vez, rejeitou veementemente essa ideia. Com o advento da pop arte e de obras que se assemelhavam a objetos do cotidiano, como *Bed* de Robert Rauschenberg (1955), *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg (1963) e as *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1964), Danto trouxe novas perspectivas ao debate filosófico.

Segundo o filósofo, as obras que são indiscerníveis de objetos banais contradizem nossa suposta habilidade de identificar propriedades sensíveis comuns entre as artes, o que nos impediria, portanto, de agrupar corretamente a "família arte". A *Brillo Box* de Andy Warhol serve como exemplo dessa limitação em nossa capacidade de reconhecer arte apenas por meio da indução a partir de exemplos estabelecidos. Avaliando as propriedades perceptíveis da *Brillo*, ela se assemelha mais aos produtos de limpeza nas prateleiras de um supermercado do que às obras tradicionalmente consideradas arte. Ou seja, com base na semelhança de família, é provável que não fosse agrupada como arte.

Diante dessa dificuldade de distinguir arte de não-arte apenas pela percepção — especialmente devido à enorme diversidade e complexidade da arte contemporânea, que varia em estilo, forma, material e conceito — Danto argumenta que, sem uma teoria artística, um indivíduo poderia não perceber que está em um ambiente artístico. Essa teoria funcionaria como uma espécie de moldura ou lente que nos permite identificar e compreender a arte em sua totalidade.

Um exemplo particularmente relevante para essa discussão é a obra *Bed* (1955) de Robert Rauschenberg. Nessa obra, que combina pintura e escultura utilizando uma cama real coberta com tinta aplicada de forma expressiva, um objeto cotidiano é elevado ao status de arte, transfigurando sua materialidade por meio da intervenção artística. O gesto de Rauschenberg

subverte as expectativas tradicionais sobre o que constitui uma obra de arte, ao mesmo tempo que explora a tensão entre o cotidiano e o estético.



Figura 12. Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78712>

Assim como a *Brillo Box* de Warhol, *Bed* exemplifica o argumento de Danto de que, sem uma teoria artística para nos guiar, seria difícil, ou até impossível, identificar tais objetos como arte. A cama de Rauschenberg, quando exposta em um museu, não é apenas uma cama; é uma obra de arte precisamente porque foi inserida no contexto de uma teoria artística. Como Danto descreve, é a teoria artística que nos permite compreender que *Bed* não é simplesmente

um objeto utilitário, mas uma criação carregada de significados incorporados. *Bed* não imita ou representa uma cama, mas transforma o objeto real em arte, sugerindo que a obra é tanto um objeto quanto uma declaração estética, onde a materialidade cotidiana se entrelaça com a intenção artística.

Essa ideia nos conduz à importância das teorias artísticas para Danto, que as define como ferramentas que atuam como uma moldura, através da qual podemos identificar o que é arte. Nas palavras do filósofo:

(...), mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, *consiste em tornar a arte possível*. (DANTO, 2013, p.14, grifo nosso)

Essa passagem evidencia que as teorias artísticas não apenas facilitam a identificação de obras de arte, mas também se apresentam como condições de possibilidade da própria arte. Elas não são meras ferramentas descritivas; desempenham um papel ativo na constituição da arte. Como Silveira (2014)<sup>41</sup> observa, Danto faz uma distinção clara entre “teorias artísticas” e “teorias estéticas”, ressaltando que as primeiras não apenas refletem o que acontece no mundo da arte, mas constituem esse mundo.

De acordo com Danto, um objeto só pode se candidatar à categoria de arte se estiver intrinsecamente ligado a uma atmosfera teórica que possibilite sua existência enquanto arte. A identificação dessa “atmosfera de teoria artística” é, portanto, um pré-requisito para a percepção da arte. Em *The Artworld*, Danto sustenta que o 'mundo da arte' é uma condição essencial para a existência da arte. Nas palavras do filósofo:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). [...] O mundo tem que estar pronto para certas coisas - o mundo da arte não menos que o real. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. (DANTO, 2013, p. 331)

---

<sup>41</sup> SILVEIRA, Cristiane. *O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos*, 2014, p. 52-79

A relação entre teoria e arte é intrincada e interdependente: as teorias artísticas moldam a compreensão e os limites do que é considerado arte, enquanto a prática artística desafia e amplia as teorias existentes. Diante disso, como podemos compreender a interação entre teoria e arte sem recair em uma hierarquia causal? Em que medida essa relação reflete as dinâmicas históricas e contextuais que definem o 'mundo da arte'?

Nesse ponto, é importante distinguir entre as “teorias estético-filosóficas”, que resultam da reflexão crítica e sistemática sobre práticas artísticas, e as “teorias artísticas”, que desempenham um papel constitutivo no mundo da arte, estabelecendo, segundo Danto, o contexto no qual a arte pode ser compreendida e avaliada (SILVEIRA, 2014).

No texto *The transfigured: concluding remarks* (2007), Danto afirma que “a maioria das obras de arte é gerada em parte por corpos de teoria que não atingem o nível da filosofia” e esclarece também que:

O sentido em que usava o termo “teoria” em meus primeiros escritos era mais ou menos equivalente a ter uma razão para acreditar que coisas como A Fonte ou a Brillo Box eram obras de arte – que a presença delas no espaço de uma galeria ou mesmo de um museu não provocaria automaticamente a reação “Isto não é arte!”. Eu não tinha em mente nada que fosse uma teoria filosófica da arte – uma teoria do tipo que eu começaria a desenvolver na Transfiguração do lugar comum. (DANTO, 2007, p.30)

Nesse sentido, é possível perceber que as teorias artísticas, ainda que sob influência de filosofias mais robustas, são moldadas no contexto de atuação dos artistas. Tais teorias, além de estruturar o universo artístico, estabelecem o contexto discursivo no qual as artes emergem e, a partir daí, criam os padrões de avaliação para cada época histórica. Mesmo que, em diversas circunstâncias, aparentem ser definições absolutas ou genuínas que desvendam a essência da arte, elas não passam de definições simbólicas que estabelecem e redefinem o termo “arte” com base em algum critério selecionado. O importante é que essas teorias artísticas são elementos fundamentais na complexa rede que permite o nascimento das artes (cf. SILVEIRA, 2014).

Na estrutura argumentativa de 1964, Danto se apoia no modelo teórico de Thomas Kuhn, desenvolvido alguns anos antes, em 1962. Kuhn propôs que a ciência interpreta o mundo por meio de conceitos históricos e mutáveis, e que a história da ciência é marcada por conjuntos incompatíveis de problemas e soluções aceitáveis, em vez de uma série de avanços cumulativos. Ao analisar as transformações do contexto sócio-histórico provocadas por obras de arte indistinguíveis de objetos comuns, Danto recorre à teoria de Kuhn para revelar a conexão entre a arte clássica e a arte moderna, implicando a necessidade de revisão do paradigma dominante.

Danto destaca que a teoria que concebe a arte como imitação da realidade (TI), fundamentada nos pensamentos de Platão, era robusta, pois explicava uma ampla gama de fenômenos artísticos. Assim como na ciência, onde cada grande teoria estabelece um paradigma específico, a TI serviu como um paradigma dominante na arte até o início do século XX, gerando diversas teorias secundárias e significados associados. No entanto, à época de Danto, a TI estava prestes a ser abandonada devido à presença de objetos visualmente idênticos a itens do cotidiano, mas reconhecidos como obras de arte. Isso provocaria resistência e a fragmentação dos significados relacionados à TI, dando lugar à Teoria da Realidade (TR) e a novos paradigmas.

Danto parece recorrer à noção de paradigma de Kuhn para demonstrar que sua proposta não se baseia em um conjunto fixo de teorias artísticas que definem previamente o mundo da arte. O modelo de Kuhn sugere que, em vez de uma relação hierárquica, essas teorias funcionam como um sistema interdependente, formando a “atmosfera da teoria artística” (DANTO, 2006b, p.20) enquanto são moldadas pela prática artística. Isso revela a interdependência entre as artes e as teorias que as sustentam.

De acordo com a Teoria da Realidade (TR), proposta pelo crítico Roger Fry, os artistas não são simplesmente replicadores da realidade, mas criadores de novas formas que resgatam objetos para o domínio do tangível. A arte, assim, não deveria ser uma descrição literal da natureza, mas uma representação que evoca a realidade. Sob essa perspectiva, um objeto real, como uma cama, poderia ser considerado arte.

Na leitura de Danto, as obras pós-impressionistas mantêm uma conexão com o real, mas sob uma nova perspectiva ontológica. As obras, sendo entidades únicas, não podem ser replicadas, como exemplificado pela *Bed* de Rauschenberg. Esta "cama" não imita uma cama, mas é uma cama autêntica. Confundir a *Bed* de Rauschenberg com uma cama cotidiana seria confundir a realidade com a arte — um paradoxo, pois um objeto real que faz parte de uma obra de arte não pode ser confundido com o objeto que ele representa.

Danto descreve a *Bed* de Rauschenberg como uma “cama-pintura”, composta de uma cama e rastros de tinta. Ele enfatiza que os traços de tinta em uma obra são essenciais, pois cada componente contribui para a totalidade da obra e não deve ser considerado um mero detalhe incidental:

Começamos explicando, talvez, que os traços de tinta não devem ser excluídos da explicação, que eles são parte do objeto, de modo que o objeto não é uma simples cama - como acontece - traços de tinta espalhados sobre ela, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e alguns traços de tinta: uma cama-tinta. De modo similar, uma pessoa não é um corpo material com - como acontece- alguns pensamentos adicionados, mas é uma entidade complexa

feita de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciência. Pessoas como obras de arte, devem ser tomadas como partes irreduzíveis de si próprias e são, nesse sentido, primordiais. Ou, mais precisamente, os traços de tintas não são parte do objeto real - a cama - que acontece de ser parte da obra de arte, mas são, como a cama, partes da obra de arte enquanto tal. (DANTO, 2013, p.324)

Na perspectiva de Danto, a *Bed* é um objeto complexo, composto por uma cama e marcas de tinta que o elevam de objeto comum a algo mais significativo. Assim como o conceito de “pessoa” de Strawson, que não é meramente um corpo material com pensamentos, mas uma entidade complexa composta de corpo e estados de consciência, a obra de arte não pode ser reduzida às suas partes. Tanto pessoas quanto obras de arte possuem uma identidade e significado que transcendem seus componentes individuais.

Para Danto, “é possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte” (DANTO, 2010, p.190). Isso implica que, enquanto os objetos comuns são tratados como entidades reais e tangíveis, a arte requer uma abordagem distinta. Como Ferreira (2014) aponta, a arte é idealista no sentido de que sua existência depende de percepção e interpretação, ou seja, uma obra de arte só existe<sup>42</sup> quando é reconhecida e interpretada como tal. Além disso, a arte está intrinsecamente ligada ao contexto cultural e histórico em que é criada e interpretada. Portanto, a essência da arte não está apenas na obra em si, mas também na maneira como é percebida dentro do mundo da arte.

Danto argumenta que a arte se distingue de seu aspecto físico por possuir um significado semântico, que confere à obra um caráter representativo. Enquanto os objetos comuns não possuem títulos ou um “sobre-o-quê”<sup>43</sup>, as obras de arte possuem. Uma obra de arte representa algo além de sua existência física, transformando-se em uma forma de representação semelhante à linguagem. Assim como as palavras estão fora do mundo porque falam sobre ele, as obras de arte também estariam fora do mundo porque representam algo além dele, mesmo que possam ter um equivalente no mundo real (COSTA, 2014).

Danto utiliza o termo “é da identificação artística” (DANTO, 2006b, p. 18) para esclarecer a interpretação de objetos como obras de arte. Esse “é”, que possibilita a identificação artística, funciona de maneira semelhante ao gesto de uma criança que aponta para um triângulo e afirma

---

<sup>42</sup> Nesse contexto, Danto ecoa a célebre frase de Berkeley, "esse est percipi", que significa "ser é ser percebido". Assim como Berkeley argumenta que a existência dos objetos depende da percepção, Danto sugere que as obras de arte só existem plenamente quando são reconhecidas e interpretadas dentro do "mundo da arte". A obra de arte, portanto, não possui uma essência intrínseca independente, mas é constituída por sua recepção e contexto interpretativo, aproximando-se da visão idealista que Berkeley aplica aos objetos comuns.

<sup>43</sup> *aboutness*

“este sou eu”. Esse mecanismo de identificação nos permite atribuir significados artísticos aos objetos, além de suas propriedades físicas imediatas, de forma análoga ao que ocorre na metáfora.

Mesmo em situações mais complexas, como no caso das contrapartes indiscerníveis, onde um objeto comum pode ter um equivalente artístico visualmente idêntico, a identificação de um objeto como arte não se baseia em suas características intrínsecas. Em vez disso, depende de fatores externos, relacionados a um constructo teórico e conceitual. Essa exterioridade, que define algo como arte, é compreendida dentro do conceito de “mundo da arte”. Ou seja, a contextualização teórico-histórica é essencial para que uma obra de arte seja reconhecida como tal, o que significa que a arte só pode ser percebida como uma criação teórica, totalmente contextualizada em um “mundo da arte”.

Retomando a discussão do capítulo anterior, Danto define a arte com duas condições necessárias: ser sobre algo (*aboutness*) e incorporar seu significado (*embodied meanings*). No entanto, ele não estabelece uma condição suficiente. Ferreira (2014) destaca que, como o “mundo da arte” é o que possibilita a distinção entre arte e não-arte, a inserção de algo nesse contexto atua implicitamente como uma condição suficiente para a transfiguração desse algo em arte.

Como exposto até aqui, Danto enfatiza que a arte não é apenas um conjunto de objetos que podem ser dissecados analiticamente, mas está intrinsecamente ligada a um contexto e à história. Essa conexão é o que permite que certos objetos, ações ou eventos sejam reconhecidos como obras de arte.

Seguindo as narrativas históricas apresentadas por Danto, o conceito de “mundo da arte” começou a se formar com as narrativas de Vasari, sendo a partir desse ponto que estaríamos autorizados a interpretar determinadas coisas como arte. No entanto, Danto também afirma que certas imagens criadas antes da ‘era da arte’ eram “arte”. Isso levanta a questão: se a interpretação dentro do contexto do “mundo da arte” é essencial para algo ser considerado arte, como pode haver “arte” antes da existência do “mundo da arte”? Danto não aborda claramente essa aparente contradição (FERREIRA, 2014).

Essa tensão na definição de arte de Danto torna-se mais evidente em sua interação com as ideias de Hans Belting. Em *Após o Fim da Arte* (2006), Danto menciona a obra de Belting, *Likeness and Presence: The Image before the Era of Art*, para discutir a existência de 'arte' antes daquilo que Belting chama de 'era da arte'. Segundo Belting, até aproximadamente 1400 d.C., as imagens não eram vistas como arte no sentido moderno, mas veneradas por seu valor espiritual ou ritualístico. A 'era da arte', para ele, começa quando as imagens passam a ser

apreciadas esteticamente, um processo que ele situa no Renascimento. Danto se apropria dessa noção para reforçar sua tese de que a relação entre arte e estética é uma contingência histórica. Embora a estética tenha atingido seu auge no século XVIII, ela não é uma característica essencial da arte. Danto argumenta que a arte produzida após o final dos anos 1960 — a chamada 'arte após o fim da arte' — não precisa necessariamente ser estética para ser considerada arte. O fato de haver 'arte' antes da 'era da arte' (como as imagens veneradas antes de 1400 d.C.) e depois do que ele denomina o 'fim da arte' (pós-1960) sugere que a arte não está essencialmente vinculada à estética. Embora as imagens anteriores a 1400 d.C. sejam retroativamente classificadas como arte, elas não foram originalmente concebidas como tal, indicando que a estética é um elemento que surgiu e declinou historicamente. Ao referir-se a Belting, Danto parece reconhecer que o conceito de 'arte' pode transcender a 'era da arte' e sua conexão com a estética, uma complexidade que ele, por outro lado, não explora de forma clara.

Concordando com Ferreira (2014), entendo que a definição de arte de Danto pressupõe o 'mundo da arte' como uma condição essencial, ainda que ele não o afirme de forma analítica. Sua história filosófica da arte mostra a formação do 'mundo da arte' através de duas grandes narrativas, seguidas por uma ruptura final<sup>44</sup>. Ao conectar *A Transfiguração do Lugar-Comum e Após o Fim da Arte*, concluo que, antes do início das narrativas que formaram nosso conceito de arte, não havia arte como tal. Pinturas, danças, esculturas e poesias podem ter desempenhado papéis importantes em várias culturas, mas não eram interpretadas como arte no contexto de um 'mundo da arte'. Isso implica que “se Danto levasse suas premissas radicalmente a sério, precisaria admitir que as estátuas romanas, as tragédias gregas, os vasos chineses e os desenhos nas paredes das cavernas não são arte. Estão excluídos de sua definição de arte” (FERREIRA, 2014, p.145).

No entanto, parece que Danto não estaria disposto a aceitar tal exclusão, como podemos ver na seguinte passagem:

[...] a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte – com a arte pura de Reinhardt, mas também artes ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental e ocidental, primitiva e não primitiva, por mais que elas possam diferir umas das outras. Uma definição filosófica tem de apreender tudo, e, portanto, não deve excluir nada. (DANTO, 2006a, p.41)

Embora a intenção de Danto fosse criar uma definição de arte abrangente, capaz de incluir diversas manifestações artísticas – desde a arte decorativa até a figurativa, e de tradições

---

<sup>44</sup> Conforme discutido no Capítulo 2 desta dissertação.

orientais a ocidentais –, importa mencionar que o uso do termo "pluralista" para descrever essa abordagem pode ser enganoso. Enquanto o pluralismo pressupõe a coexistência e a valorização equitativa de diferentes perspectivas e práticas artísticas, a definição de Danto parece focar na inclusão formal dessas manifestações sob um conceito unificado, sem necessariamente adotar uma postura que as trate com o mesmo nível de consideração filosófica. Nesse sentido, a abrangência da definição de Danto pode ser vista mais como um esforço de unificação conceitual do que como um compromisso pluralista no sentido estrito.

Junto com Ferreira (2014), proponho uma solução mais plástica para esse dilema: o conceito de arte começou a se formar no Renascimento, com a sistematização das obras de arte por Vasari, e continuou a evoluir com o modernismo. Nesse processo, o ambiente artístico legitimou certos objetos como obras de arte, expandindo o conceito para incluir itens que anteriormente não eram considerados arte. Ao longo do tempo, esse ambiente tornou-se mais consciente de seu papel como espaço de legitimação, levando Danto a proclamar que qualquer coisa pode ser arte, desde que seja interpretada como tal, dentro do mundo da arte.

Agora, com essa compreensão filosófica, podemos considerar retroativamente objetos antigos como arte, mesmo que não tenham sido originalmente criados com essa intenção. Por exemplo, com o modernismo, passamos a ver como arte objetos distantes de nossa tradição, como totens da Papuásia ou baixos-relevos pré-colombianos, independentemente de seu propósito original ou contexto cultural. A chave dessa leitura seria: “agora que sabemos que basta interpretar as coisas como arte dentro do mundo da arte, tudo isso pode ser chamado de arte” (FERREIRA, 2014, p.147).

Neste ponto da discussão, é preciso abrir um parêntese. Com base em Ferreira (2014), devemos considerar um possível impasse na tentativa de Danto de tornar seu conceito de arte mais inclusivo e, portanto, mais pluralista: a acusação de uma postura colonialista. A ideia de que basta interpretar algo como arte, no contexto de um mundo da arte, para que esse algo seja considerado arte pode refletir uma mentalidade onde a cultura dominante impõe seus valores e definições sobre as culturas subjugadas. Historicamente, os colonizadores misturaram suas práticas culturais com as das culturas locais, muitas vezes ignorando o significado original dos objetos ou práticas culturais dos povos dominados. No século XX, por exemplo, a cultura europeia começou a classificar objetos de outras culturas como obras de arte, sem levar em conta seu significado cultural ou simbólico original. Esse processo é chamado de deslocamento categorial, onde itens são removidos de suas categorias culturais originais e reclassificados sob novas categorias (FERREIRA, 2014).

Em defesa de Danto, a noção de “interpretação” da arte em sua teoria não é relativista. Introduzida em *A Transfiguração do Lugar Comum*, a interpretação carrega dois sentidos<sup>45</sup>, embora o filósofo não seja explícito sobre isso. Conforme nos elucida Ferreira (2018), o primeiro sentido envolve a análise do significado de uma obra específica, formulando uma teoria sobre o tema ou objeto que a obra tenta expressar: “interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto” (DANTO, 2010, p. 183). A segunda forma de interpretação se refere ao reconhecimento de algo como arte, identificando um objeto como pertencente ao domínio artístico, elevando-o além de sua existência comum: “o fundamento lógico em virtude do qual uma mera coisa é elevada ao Reino da Arte consiste naquilo que mencionei de passagem como o ato de identificação artística” (DANTO, 2010, p. 191). Em ambos os casos, seja analisando o significado de uma obra de arte particular ou reconhecendo algo como arte, há um processo de identificação implicado em uma interpretação que não deve ser realizada de maneira relativista.

No primeiro sentido de “interpretação”, Danto destaca que a análise artística é condicionada pelo contexto histórico; nem toda análise é possível em qualquer época ou cultura (DANTO, 2010, p. 174). Há critérios e restrições para a identificação e interpretação de arte, permitindo classificar as interpretações como corretas ou incorretas, com base nas intenções do autor e nos conceitos culturais do período de criação:

Não se pode aplicar os predicados da imaginação a obras ou autores se não conhecemos suas crenças, isto é, se não sabemos como o mundo lhes parece ser [...] A obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que supostamente a criou poderia ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou [...] os limites do artista são restrições especiais à interpretação de obras de arte (DANTO, 2010, p. 195-196).

Para Danto, a interpretação não é um elemento externo adicionado posteriormente à obra por críticos ou especialistas, mas um componente integrado que contribui materialmente para sua formação.

A “interpretação”, no segundo sentido, transfigura ontologicamente um objeto em arte, promovendo uma mudança de categoria do ordinário para o artístico, ou seja, “a interpretação [como] a agência do que eu chamei de transfiguração, esse processo por meio do qual mesmo objetos totalmente do lugar-comum são alçados ao nível da arte” (DANTO, 2014, p. 114).

---

<sup>45</sup> Débora Pazetto Ferreira explora os dois sentidos da noção de interpretação em seu artigo "Arthur Danto e o Problema da Interpretação de Obras de Arte", publicada na *Kriterion* (Belo Horizonte, nº 139, abr./2018, p. 93-108).

Embora este sentido esteja mais ligado à questão filosófica central de Danto, os critérios que permitem à interpretação transformar o trivial em arte não são detalhados, ou seja, faltam critérios claros de validação ou reconhecimento que permitam à interpretação converter algo comum em arte. Mesmo nesse segundo sentido ontológico de interpretação, que possibilita Danto, na contemporaneidade, enquanto detentor de um conceito de arte, olhar para as “artes” realizadas antes da era da arte (ou aquelas obras fora do limite da história) e chamá-las de arte, o filósofo não mantém uma postura relativista. Há, nesse sentido, interpretações verdadeiras ou falsas, e ele distingue entre acreditar que algo é arte e algo ser arte, dependendo das razões fornecidas – seguindo o modelo do *Teeteto* de Platão.

A autoridade de uma pessoa ou instituição pode influenciar as crenças sobre o que é arte, mas não é suficiente para a transfiguração em arte. A arte é definida não apenas pelo objeto interpretado como arte, mas pelo contexto em que é criada e percebida. Se fosse diferente, Danto não conseguiria se defender da acusação de institucionalista, que ainda tratarei no decorrer deste capítulo, após a conclusão desse parêntese.

Realizei essa digressão para mencionar que a acusação de Danto possuir uma atitude colonialista, ao categorizar objetos de diferentes épocas e culturas como arte com base em sua autoridade filosófica — isto é, enquanto “detentor do conceito de arte” —, parece não se sustentar<sup>46</sup>. A própria teoria de Danto oferece uma vacina contra essa possível acusação colonialista, pois ele argumenta que uma autoridade institucional, isoladamente, não tem o poder de transfigurar algo em arte. É necessário compreender as razões históricas e culturais que justificam essa mudança ontológica de categoria. Se algo foi criado antes da era da arte, antes da formulação de teorias artísticas ou da sistematização das obras, não pode ser corretamente interpretado como arte. Sem um conceito disponível, não é logicamente possível que a intenção do autor fosse produzir arte. Dessa forma, objetos da chamada “pré-arte”, esteticamente semelhantes à arte, podem ser indiscerníveis da arte, mas não são, de fato, arte. Eles podem ter influenciado o que mais tarde chamamos de arte, podem até ser outra coisa que não apenas objetos comuns ou banais, mas, antes do advento do conceito, não seriam considerados arte em sentido pleno.

---

<sup>46</sup> Minha análise segue o objetivo de trabalhar dentro dos limites conceituais e teóricos estabelecidos por Arthur Danto, respeitando o “jogo” proposto por sua filosofia. Ao invés de questionar diretamente o conceito de história que Danto utiliza, adoto uma abordagem interna à sua teoria, buscando testar sua coerência e identificar possíveis inconsistências ou limitações a partir de suas próprias premissas. Essa postura evita a falácia do espantalho, garantindo que a análise não reduza ou desvirtue os argumentos de Danto, mas explore suas potencialidades e restrições de maneira justa. No entanto, reconheço que questões como colonialismo poderiam ser enriquecidas com uma crítica externa ao conceito de história empregado, como apontado por autores como Frantz Fanon. Tal abordagem crítica, contudo, extrapola os limites da presente análise, que se concentra em avaliar a adequação e os alcances da teoria de Danto segundo suas próprias bases.

Essa distinção entre a “pré-arte” e a “era da arte” levanta a questão da indiscernibilidade perceptual desde a transição entre essas fases. Ou seja, já havia objetos indiscerníveis perceptualmente da arte antes mesmo da sistematização do conceito de arte. Provocativamente poderíamos dizer que a história da arte poderia terminar assim que começasse, desde que a questão filosófica sobre a natureza da arte fosse corretamente colocada, o que enfraqueceria o papel da *Brillo Box* de Warhol como o grande marco da indiscernibilidade total entre arte e objetos cotidianos. Nessa perspectiva, a importância recai menos sobre a obra de Warhol e mais sobre quem foi capaz de finalmente formular corretamente a pergunta sobre o ser da arte e compreender sua natureza — no caso, Danto.

Por outro lado, se Danto, se colocar como “detentor do conceito de arte”, e arbitrariamente ignorar seus próprios argumentos contrários à inclusão de arte de outras épocas e culturas, e insistir na inserção de tais objetos em seu conceito, ele poderia ser acusado de colonialista. Tal atitude implicaria um deslocamento categorial que poderia ser entendido como apropriação cultural, na qual elementos de uma cultura são reinterpretados através dos conceitos de outra<sup>47</sup>.

Se, no entanto, a inclusão retroativa de objetos no conceito de arte de Danto for considerada inadequada ou refletir uma postura colonialista, sua teoria do pluralismo artístico seria, mais uma vez, questionada. Retomam-se, assim, as questões iniciais: como é possível falar em “arte” antes da era da arte? Como categorizar as estátuas romanas, as tragédias gregas ou os vasos chineses? E, indo além, como enquadrar as expressões artísticas que estão “além do limite da história”, conforme tratado no capítulo anterior? Devemos restringir o conceito de arte às obras criadas no eixo Europa-Estados Unidos durante o período clássico e modernista da história da arte? As obras de arte e práticas artísticas do Sul Global só seriam aceitas no mundo da arte de Danto após o fim da arte? Em outras palavras, apenas as criações artísticas realizadas depois do fim da arte seriam reconhecidas como tal no conceito de Danto? Com essas interrogações, encerro este longo parêntese.

Danto frequentemente afirma, como um postulado que não requer justificativa, que “não há arte sem o mundo da arte” (DANTO, 2010, p. 190). Ele também defende que “um objeto que desafia essa generalização pode ingressar no mundo da arte e, por conseguinte, ser uma obra de arte” (DANTO, 2010, p.109). Ou seja, um objeto pode desafiar as generalizações que auxiliam o público a identificar obras de arte ou aquelas utilizadas pelas estéticas para definir arte e, ainda assim, entrar no mundo da arte e, portanto, tornar-se arte. Como aponta Ferreira

---

<sup>47</sup> Esse assunto será retomado no próximo diálogo desta dissertação.

(2014), “essa relação de consequência entre *entrar no mundo da arte* e *ser arte* revela o quanto o essencialismo da teoria de Danto não se sustenta sem a delimitação contextual e histórica do mundo da arte” (FERREIRA, 2014, p. 68, grifo nosso). Em outras palavras, o que sustenta as condições necessárias na definição de arte de Danto é o ciclo apontado por Ferreira: “arte é aquilo que é apresentado no mundo da arte” (FERREIRA, 2014, p. 187), e o mundo da arte é aquilo que apresenta o que é arte.

A partir desse argumento, decorre que, uma vez que o mundo da arte é tomado como o espaço que abriga as artes e atua como condição de possibilidade para a arte, a inclusão desse conceito deveria ter sido formalmente inserida na definição de arte de Danto. Ainda que isso implicasse a formulação de uma definição de arte, partindo do conceito de arte para a própria definição. No entanto, talvez para evitar a acusação de circularidade argumentativa, Danto optou por não incluir o mundo da arte como parte explícita de suas condições essenciais para definir o que é arte (cf. FERREIRA, 2014, p.68-69).

Danto elabora o conceito de ‘mundo da arte’ como um espaço essencial para a existência da arte. No entanto, essa noção, embora poderosa, suscita questões quando comparada à Teoria Institucional de George Dickie, que adota uma abordagem mais sociológica e institucionalizada. Danto, ao tentar distanciar sua teoria da de Dickie, busca evitar a acusação de ser um institucionalista da arte nos moldes de Dickie, como já mencionei anteriormente. É necessário, portanto, compreender melhor o posicionamento de Danto em relação à questão institucional e como ele refina sua concepção de mundo da arte.

No final do artigo *The Artworld* (1964), Danto menciona os indivíduos que participam do mundo da arte<sup>48</sup> — críticos, museus, produtores, etc e, como destaca Silveira (2014, p. 68), no penúltimo parágrafo do artigo, faz uma única menção a esses agentes institucionais, os caracterizando como “contrapesos” no mundo da arte. Para ele, as escolhas dos museus e especialistas eram questões de interesse predominantemente sociológico. Ainda assim, essa visão mais restrita seria amplamente desenvolvida por outros teóricos da estética na segunda metade do século XX, quando arte e instituição passaram a ser vistas como conceitos indissociáveis.

Em 1969, George Dickie começou a desenvolver seu conceito de “mundo da arte”, inspirado pela ideia apresentada por Danto em 1964, mas com um enfoque distinto, culminando

---

<sup>48</sup> “[...]museus, connoisseurs e outros são fatores de peso no mundo da arte [...]Mas essa é uma questão de um interesse quase puramente sociológico” (DANTO, 2006b, p.24)

em suas várias versões da Teoria Institucional da Arte<sup>49</sup>. Para Dickie, além da natureza física da arte, existe um elemento social relacional crucial. Ele expandiu as premissas de Danto, buscando superar as limitações apontadas pelos neo-wittgensteinianos. Dickie propôs uma definição concreta para a arte, como vemos na seguinte citação:

O estimulante artigo de Arthur Danto, “The artworld”, será útil aqui. Ao tratar das embalagens de Brillo de Warhol e da obra *Bed* de Rauschenberg, ele escreve, “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”. O que o olho não pode perceber é uma complicada característica não manifesta dos artefatos em questão. A “atmosfera” da qual Danto fala é difícil de apreender, mas ela tem um conteúdo substancial. Talvez esse conteúdo possa ser capturado numa definição. Uma obra de arte no sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de candidato à apreciação. (DICKIE, 1969, p. 254)

Dickie adota a noção de “mundo da arte” como um contexto que possui um conteúdo descritivo<sup>50</sup> substancial para a compreensão da arte. Sua definição sugere que a arte não é determinada apenas pelo objeto em si, mas também pelo valor atribuído pela sociedade, com ênfase no aspecto social da arte.

Desde sua primeira publicação, a Teoria Institucional de Dickie gerou amplo debate filosófico. Danto, inclusive, revisou seu conceito de mundo da arte, apresentado apressadamente em *The Artworld*. Em *The Artworld Revisited: Comedies of Similarity* (1992), Danto buscou esclarecer pontos levantados por Dickie.

Como Silveira (2014) explica, em *The Artworld Revisited*, Danto faz dois movimentos estratégicos: primeiro, ele enfatiza o aspecto cognitivo de sua teoria para distanciá-la da simples autoridade do “mundo da arte” e, em seguida, defende que uma interpretação adequada, configurada por seu caráter de objetividade e pela geração de inferências históricas, é capaz de definir objetos como obras de arte. Além disso, ele ajusta seu conceito de “mundo da arte”, que antes definia como “uma atmosfera teórica e um conhecimento da história da arte”, para “o domínio historicamente estruturado de obras de arte, validado por teorias que também são

---

<sup>49</sup> A Teoria Institucional passou por três variações até alcançar sua formulação definitiva por Dickie, conhecida como “*The Art Circle*”, apresentada em 1984.

<sup>50</sup> Na versão revisada de 1974, Dickie substituiu o termo “descritivo” por “classificatório”, afirmando: “Uma obra de arte, no sentido classificatório, é (1) um artefato (2) um conjunto de aspectos pelos quais lhe tenha sido conferido o estatuto de candidato à apreciação por alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de certa instituição social (o mundo da arte).” (DICKIE, George. *Art and the Aesthetic*. London: Cornell University Press, 1974, p. 464.)

historicamente legitimadas”. Danto também reconhece algum grau de institucionalização em sua teoria original, mas insiste que ela difere da de Dickie, como vemos na seguinte citação:

Como tal, eu suponho, a minha era uma espécie de teoria institucional, na qual o mundo da arte é, ele próprio, institucionalizado. Mas não era a Teoria Institucional da Arte, que se originou de um mal-entendido criativo acerca de meu trabalho por parte de George Dickie, que estava menos preocupado com o que faz com que uma obra de arte como a de Warhol seja possível do que com o que a torna efetivamente uma obra de arte. (DANTO, 1992, p. 33-53)

Para Danto, a definição de arte de Dickie se baseia na validação por um grupo de especialistas em uma estrutura institucional, onde o mundo da arte se torna um grupo que atribui status de arte a um objeto pela sua autoridade, sem necessariamente explicá-lo. A teoria de Dickie, para Danto, não resolve a questão de como distinguir uma obra de arte de objetos banais, nem é capaz de esclarecer por que um objeto ordinário deveria ser considerado como arte. Já o “mundo da arte” de Danto, que nos permite ver algo como arte, tem um caráter institucional, mas não é uma proclamação autoritária. Ele depende de uma estrutura reconhecível e historicamente estabelecida, composta por obras de arte e teorias artísticas.

Em sua formulação de 1964, Danto parece apresentar o mundo da arte sem indivíduos diretamente envolvidos, mas apenas ações como o desenvolvimento de teorias e a compilação da história da arte. No entanto, essas atividades exigem pessoas para executá-las, e embora Danto tente minimizar o aspecto institucional, ele não pode eliminá-lo completamente. Como observa Silveira (2014), a principal distinção entre Danto e Dickie está no fato de que, no mundo da arte de Danto, há a possibilidade de um julgamento externo ao indivíduo, algo que é sempre localizado em um ponto de inferência histórica.

Para Dickie, os especialistas no mundo da arte operam em nome de uma “instituição social”, que é o próprio mundo da arte. Já para Danto, esses especialistas (se existirem) são orientados pelas teorias artísticas e obras de arte pré-existentes, não há menção à formação dessa instituição social específica, o que torna o termo vago e difícil de acessar. Enquanto Dickie oferece uma abordagem mais direta e institucional, Danto defende que a classificação de um objeto como arte deve ser justificada por razões que transcendem a simples proclamação institucional, como vemos na citação a seguir:

De certo modo, a teoria de Dickie implica uma espécie de elite capaz de conferir poder, mantendo uma afinidade distante com a Teoria Não Cognitivista da linguagem moral. 'Isto é arte!' possui o mesmo status lógico de 'Isto é bom!', como esta última foi interpretada nos tempos áureos do alto Positivismo, quando os filósofos morais avançados daquela época entendiam

que a linguagem moral servia apenas para expressar sentimentos. (DANTO, 1992, p. 38.)<sup>51</sup>

Segundo Danto, a teoria de Dickie implica em um tipo de elite que possui a autoridade para atribuir o status de arte a um objeto ou obra. Nesse sentido, tal teoria teria relação com a teoria não cognitivista da linguagem moral, na qual as declarações morais não expressam proposições verdadeiras ou falsas, mas são expressões de atitudes emocionais ou prescrições comportamentais. Para Danto, as afirmações feitas pelos representantes do mundo da arte, conforme a Teoria Institucional de Dickie, são baseadas, assim como na moralidade, em expressões de sentimentos ou atitudes subjetivas, e não em uma entidade objetiva que possa ser analisada de maneira desapaixonada. A falibilidade de uma teoria, como Danto observa, é essencial, como vemos na seguinte passagem:

É preciso distinguir entre ter razões para acreditar que algo seja uma obra de arte e algo ser uma obra de arte com base nas razões que a tornam assim. Um inspetor de alfândega pode, de fato, usar o fato de que o diretor de um museu nacional declarou que determinada coisa é arte como motivo para acreditar nisso, dada a posição de autoridade dos diretores dentro das estruturas de especialização. No entanto, a declaração do diretor de que aquilo é uma obra de arte não é, em si, uma razão para que ela o seja. Ainda assim, ser uma obra de arte depende de um conjunto específico de razões, e nada pode ser considerado uma obra de arte fora do sistema de razões que lhe confere esse estatuto: obras de arte não o são por natureza. Uma rosa é uma rosa, seja qual for seu nome, mas uma obra de arte não é. (DANTO, 1992, p. 39)<sup>52</sup>

Aqui, Danto diferencia claramente entre "ter razões para acreditar que algo seja uma obra de arte" e o fato de "algo ser uma obra de arte com base em razões específicas". Ele argumenta que acreditar que algo é arte e algo ser efetivamente arte são dois processos distintos que podem depender de diferentes conjuntos de razões. Embora a autoridade e a experiência possam influenciar nossas crenças sobre o que é arte, ele enfatiza que rotular algo como arte não o transforma automaticamente em arte. A arte, segundo Danto, é definida não apenas pelo objeto, mas pelo contexto em que é criada e percebida. Ser um membro do mundo da arte, portanto, implica participar de um discurso de razões artísticas.

Como Silveira (2014) aponta, o "mundo da arte" de Danto é, em última instância, o próprio discurso de razões institucionalizadas, um sistema que conecta obras de arte e teorias artísticas em uma estrutura reconhecível e relativamente permanente. Ser membro deste mundo significa ter aprendido a participar desse discurso de razões dentro da cultura artística.

---

<sup>51</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>52</sup> Tradução livre do inglês.

Danto também destaca que as declarações de membros do mundo da arte, como artistas ou críticos, não são suficientes para encerrar um debate sobre o que é arte. A obra *Brillo Box* de Warhol, por exemplo, não se tornou arte porque Warhol declarou que era arte. Como Danto explica:

A declaração talvez tenha vindo de Warhol, mas um número suficiente de pessoas envolvidas na rede de razões relevantes estava preparado para incluí-la no cânone da arte, onde, de fato, foi admitida. Assim, é verdade que, quando conhecemos as razões, temos tudo o que precisamos. (DANTO, 1992, p. 40)<sup>53</sup>

Portanto, as declarações em si não são definitivas, pois devem ser referenciadas ao discurso de razões que realmente sustentam a classificação de um objeto como obra de arte. Como destaca Silveira (2014), mesmo que Warhol tenha declarado sua obra como arte, essa declaração é insuficiente e até desnecessária para debater o status de *Brillo Box* como arte.

Dessa forma, a tese de Danto reafirma que a existência de um mundo da arte é uma condição necessária para que um objeto seja constituído como obra de arte. Como observado em 1964 e reiterado em 1992, sem um mundo da arte, não pode existir arte:

Em certo sentido, o discurso de razões em uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, regido por regras específicas, e, assim como apenas onde há jogos existem vitórias, derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte. (DANTO, 1992, p. 46)<sup>54</sup>

Embora o conceito de "mundo da arte" pareça, à primeira vista, denotar um caráter sociológico, Danto explica que ele decorre da maneira como filósofos como Wittgenstein utilizavam o termo "mundo":

Eu queria me referir, na verdade, a um mundo composto de obras de arte, uma comunidade que se enriquece por si mesma, formada por objetos ontologicamente complexos, frequentemente inter-referenciais (ou, como se passou a dizer mais tarde, 'intertextuais'), e que tivesse, acima de tudo, um vetor histórico, de modo que algo pudesse pertencer a esse mundo em um momento específico, mas não em um momento anterior. Assim, nenhuma *Brillo Box* seria possível na Pequim do século XVIII, nem na Amsterdã do século XVII, mas pensei que, em 1964, o mundo da arte havia se expandido o suficiente para acomodar as *Brillo Boxes*, e a questão interessante era: agora que se tornava possível que fosse membro, por que ela e não os inúmeros objetos semelhantes do mundo real? (DANTO, 1993, p. 203-204)<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>54</sup> Tradução livre do inglês.

<sup>55</sup> Tradução livre do inglês.

Silveira (2014) observa que, para Danto, o diálogo cultural é como um jogo de linguagem, governado por regras. Essas regras, especialmente no Ocidente, estão intimamente ligadas à crítica, o que leva à interpretação de que a história da arte ocidental é progressiva, com cada obra representando uma crítica implícita à que a precede e à que virá. Para Danto, Dickie não compreendeu que as declarações dos representantes do mundo da arte fazem parte de um diálogo cultural mais amplo.

Além disso, o mundo da arte, segundo Danto, não deve ser visto como um consenso entre seus membros, mas como um espaço de dissenso, onde diferentes posições dentro do diálogo cultural contribuem para a definição de objetos como obras de arte. Como aponta Silveira (2014), a interpretação correta de uma obra está ligada a uma explicação histórica, tal como tratamos no longo parêntese exposto acima. Danto introduz o conceito de "crítica de arte inferencial", uma metodologia baseada nas ideias do historiador da arte Michael Baxandall<sup>56</sup>, que o filósofo descreve como "explicações históricas das obras de arte, [em que] as interpretações são falsas quando as explicações o são" (DANTO, 1992, p. 42).

Nesse sentido, a segunda versão do conceito de "mundo da arte", embora fundamentalmente a mesma, após 1992, enfatiza ainda mais seu caráter cognitivista, sustentando que a interpretação constitutiva das obras de arte deve ser baseada em fundamentos históricos e teóricos sólidos. Com isso, Danto, em certa medida, distancia-se do institucionalismo estrito presente na abordagem de George Dickie.

No entanto, é importante destacar que, em ambas as versões, Danto evita lidar diretamente com o âmbito da práxis e os bastidores do mundo da arte. Como aponta Ferreira (2015):

(...) Danto não trata dessa existência conflituosa da arte no mundo da arte, nem do papel determinante do mercado e das instituições – embora ele não admita, a teoria institucionalista margeia sua filosofia constantemente. Danto parece idealizar um mundo da arte que, por algum milagre cognitivo, sabe decidir o que é digno de ser considerado arte, e o faz de modo livre e desinteressado (FERREIRA, 2015, p.87).

Ferreira sugere que o "mundo da arte", quando observado do ponto de vista da prática, não é neutro nem desvinculado das instituições. Pelo contrário, é alimentado por um processo de legitimação que depende de validações institucionais e mercadológicas. Assim, a estrutura cognitivista de Danto parece não ter dado a devida atenção ao aspecto institucional que afeta a extensão de seu conceito.

---

<sup>56</sup> Cf. BAXANDALL, Michael. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985

A forma como Danto concebe o "mundo da arte" pode parecer utópica, pois pressupõe uma comunidade pouco institucionalizada e altamente democrática. No entanto, a realidade revela-se mais complexa, com um processo de legitimação da arte que se concretiza somente quando o mercado ou as instituições reconhecem o trabalho de um artista. Para um artista emergente, o trabalho envolve um esforço que vai além da criação artística, incluindo a gestão de projetos, editais, investimentos, marketing e redes sociais. Assim, o cotidiano institucionalizado afeta todos os aspectos da vida contemporânea, incluindo a arte.

Em defesa de Danto, pode-se argumentar que ele não considerou o papel das instituições na prática artística, tampouco seu poder na legitimação do que é ou não arte, pois isso poderia contrariar sua ideia de que existem critérios objetivos para definir a arte, independentemente da validação ou rejeição institucional. Em outras palavras, se Danto reconhecesse plenamente o poder das instituições, seus critérios para a definição de arte poderiam ser enfraquecidos, visto que as instituições passariam a determinar o que é considerado arte.

Juntamente com Costa (2014) acredito que o "mundo da arte", nesse sentido, deva ser interpretado sob uma ótica deontológica, em que um conjunto de regras e deveres deve ser seguido. Para a autora, ao aplicar essas regras ao mundo real, ajustes são necessários, pois a realidade não se adapta perfeitamente aos ideais teóricos.

Como discutido ao longo deste primeiro diálogo, o conceito de "mundo da arte" revela-se fundamental para a compreensão e identificação da arte contemporânea (ou pós-histórica). Espero ter demonstrado que esse "mundo", além de funcionar como um pano de fundo teórico, também age como uma estrutura ativa que confere significado e possibilita a existência da arte. As obras de Warhol e Rauschenberg, que desafiaram as noções tradicionais de arte, ilustram a importância de uma teoria artística que transcende a percepção sensorial e abrange um entendimento histórico e cultural. O "mundo da arte" de Danto, nesse contexto, atua como um campo que legitima e integra diversas práticas artísticas, garantindo, em alguma medida, o pluralismo e a transformação constante da arte.

Encerrando este primeiro diálogo, fica evidente que a noção de "mundo da arte" embora ofereça uma perspectiva frutífera para a análise da arte contemporânea, suas limitações não podem ser ignoradas. Ao enfatizar a narrativa histórica e cultural presentes em tal "mundo" como critério para a definição de arte, corre-se o risco de excluir expressões artísticas genuínas que se encontram fora do "limite da história", como procurei demonstrar neste diálogo. Além disso, o 'mundo da arte' não segue isento, como demonstrei, de críticas decorrentes das abordagens mais institucionalistas.

No próximo diálogo, aprofundarei essas tensões ao considerar como Danto lida com a inclusão de obras de outras culturas e a distinção entre arte e artefato, examinando os desafios que surgem ao tentar ampliar o escopo do "mundo da arte".

### 3.2 Diálogo II – A inclusão das artes de outras culturas e a discussão entre arte e artefato

A filosofia da história da arte de Danto parece permitir a inclusão de obras de culturas distintas apenas por meio de sua concepção de "mundo da arte", o que gera uma série de desafios que o autor não explorou em profundidade, conforme elucidado no diálogo anterior.

Como discutido no capítulo dois, Danto examina a história da arte como um processo evolutivo, análogo ao *Bildungsroman* presente na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. A arte ocuparia uma posição metafísica semelhante à do *Geist* e, assim como o anseio do Espírito impulsiona o curso da história, o anseio da arte direciona suas narrativas. Nesse contexto, a arte inicialmente ansiava por um tipo de representacionalismo (era de Vasari) e, à medida que evoluiu, passou a explorar seu próprio meio (era de Greenberg). Essa visão sistemática da arte acaba relegando algumas obras e práticas artísticas para além dos limites dessa narrativa histórica, ou seja, estariam fora do "desejo da arte". Ao analisar as grandes narrativas escolhidas por Danto, nota-se que o *Geist* percorreu majoritariamente o Norte Global, sem se interessar pelas terras Tupiniquins, por exemplo.

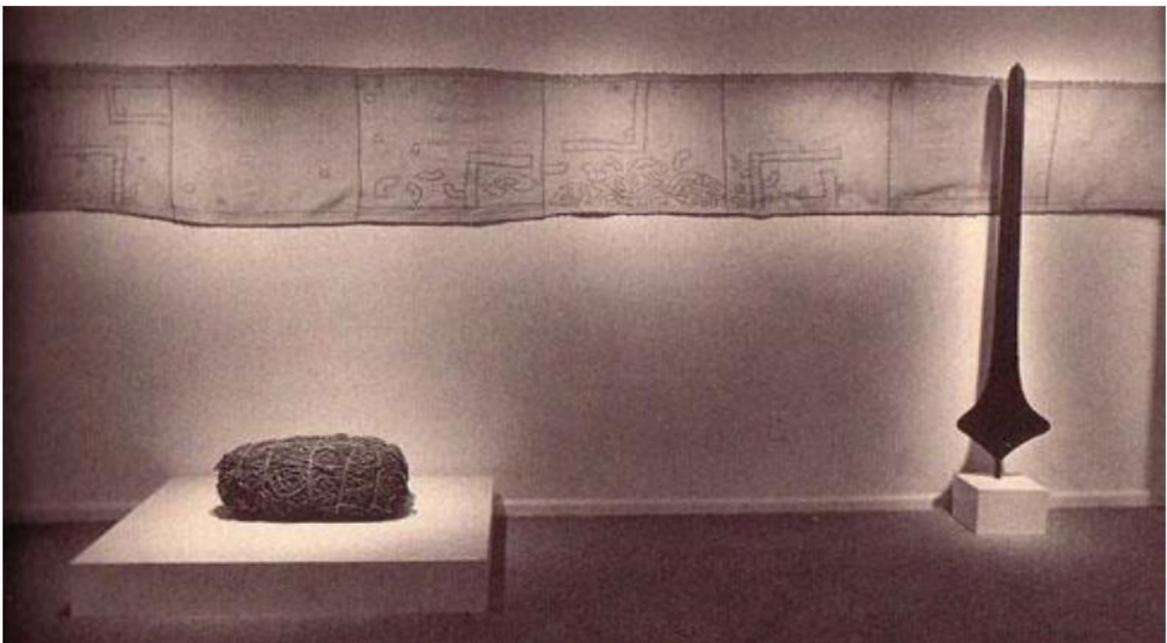


Figura 13. Autor desconhecido, rede de caça Zande, 1988.  
Fonte: Susan Vogel (ed.), *Art/Artifact*, 1988.

Esse aspecto de exclusão ganha novas dimensões na exposição *Art/Artifact*, organizada pela antropóloga Susan Vogel no *Center for African Art* em Nova York (1988). A exposição trouxe à tona as questões levantadas por Danto sobre a distinção entre arte e artefatos, especialmente na seção "Galeria de Arte Contemporânea", onde uma rede de caça Zande (África), cuidadosamente dobrada, foi apresentada. Essa obra foi provavelmente exposta com a expectativa de que os visitantes a associassem a peças minimalistas contemporâneas, como as esculturas de cordas entrelaçadas de Jackie Winsor. A obra *Chunk Piece* (1970), de Winsor, exemplifica esse jogo entre materialidade e formas simples, refletindo as tendências minimalistas e conceituais da época. Tanto a obra de Winsor quanto a rede Zande demonstram como objetos ordinários podem ser transformados em experiências estéticas significativas. A recontextualização desses elementos no espaço expositivo reforça a ideia de que, sob certas circunstâncias, o utilitário pode se tornar arte, uma estratégia explorada pela curadoria de Vogel.



*Figura 14. Jackie Winsor, Chunk Piece, 1970.*

Fonte: [https://www.moma.org/collection/works/297569?artist\\_id=6402&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/297569?artist_id=6402&page=1&sov_referrer=artist)

Contudo, o objetivo principal de Vogel era dissociar a arte africana da noção de primitivismo que permeou a arte moderna, um conceito exemplificado em *Les Femmes d'Alger* (1907) de Picasso. Nesta obra, Picasso incorpora formas inspiradas na escultura africana, demonstrando como o "primitivismo" influenciou o modernismo europeu. Vogel pretendia que esses artefatos fossem vistos sob uma nova perspectiva, mais alinhada com o estilo artístico predominante em Nova York nos anos 1980, afastando-os da leitura eurocêntrica tradicional.



Figura 15. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907.

Fonte: [https://www.moma.org/collection/works/79766?artist\\_id=4609&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79766?artist_id=4609&page=1&sov_referrer=artist)

A abordagem de Picasso em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* ilustra não apenas o impacto da escultura africana na arte ocidental, mas também a apropriação estética que os modernistas fizeram de expressões visuais de outras culturas. A pintura, ao romper com as convenções da representação tradicional, é frequentemente considerada um marco na história da arte ocidental, tal como vimos nas narrativas<sup>57</sup> de Danto. No entanto, como observa Vogel, essa apropriação refletia mais as preocupações estéticas do Ocidente do que um esforço genuíno para compreender essas culturas em seus próprios termos. Assim, em *Art/Artifact*, Vogel enfatiza como a perspectiva estética dominante de Nova York influenciava a forma como objetos culturais de outras tradições, como a rede Zande, eram interpretados.

Esse contexto nos leva ao ensaio<sup>58</sup> de Danto, incluído no catálogo da exposição. Nele, o filósofo discute a distinção entre arte e artefato, questionando se a rede de caça Zande poderia ser classificada como arte. Embora a peça tenha sido exibida ao lado de esculturas minimalistas contemporâneas, como as de Jackie Winsor, Danto expressa ceticismo em relação à proposta de Vogel. Ele argumenta que as semelhanças entre a rede e as obras contemporâneas eram superficiais e que a peça não poderia ser vista como arte no mesmo sentido que as esculturas ocidentais.

Para sustentar essa posição, Danto recorre à distinção entre arte e artefato, uma diferenciação que carrega certo grau de controvérsia. Para ele, não há características físicas intrínsecas que, por si só, classifiquem um objeto como arte. Um exemplo claro disso, mais uma vez, é a distinção entre uma caixa de sabão Brillo comum e a réplica de Andy Warhol. A diferença entre os dois objetos não está em suas características materiais<sup>59</sup>, mas no contexto e na interpretação artística que conferem à réplica de Warhol o status de obra de arte.

Essa linha de pensamento conduz Danto a propor que a interpretação de algo como arte deve estar vinculada a uma tradição artística que se desenvolve e se transforma ao longo da história. Ele ilustra essa ideia delimitando a evolução da arte ocidental desde Vasari, afirmando que a arte ocidental segue uma tradição histórica progressiva, acumulativa e teleológica, culminando na arte pop. Para Danto, o surgimento da arte pop marca o resultado final de uma longa combinação entre prática artística, filosofia, história e crítica de arte. Assim, é esse contexto histórico-artístico que define o que pode ou não ser considerado arte.

---

<sup>57</sup> Essa discussão está presente no capítulo 2 desta dissertação.

<sup>58</sup> DANTO, 1988, p. 179-191.

<sup>59</sup> Embora se saiba que as caixas *Brillo* encontradas no supermercado eram feitas de papelão, enquanto as caixas *Brillo* de Warhol eram confeccionadas em madeira compensada.

Sob essa ótica, o caçador Zande que criou ou encomendou a rede exibida na exposição, certamente não compartilha do contexto histórico de Jackie Winsor, cuja obra é considerada esteticamente semelhante à rede, tornando a comparação entre eles enganosa. Segundo o antropólogo Gell (2001), não seria sequer possível considerar, alternativamente, que a artista seria a própria Vogel (hipótese que Danto nem cogita), tratando a rede como um "*ready-made*" de Duchamp, como a *Fonte*. Afinal, Vogel se apresenta apenas como curadora do museu.

Como aponta Gell, o impasse de Danto se fundamenta na ideia de que sua teoria da arte está enraizada no contexto histórico da arte ocidental, seguindo um padrão hegeliano:

Caso ele [Danto] diga que nenhuma produção externa ao fluxo histórico da arte ocidental (que é, sem dúvida, muito amplo) pode ser considerada como "arte", está sujeito a acusações de eurocentrismo. Caso ele admita, porém, que objetos exóticos que não participaram do Geist da arte ocidental podem ser, mesmo assim, obras de arte, por que excluir a "rede"? E, caso a "rede" seja incluída, o que sobra do valor explicativo da interpretação historicamente fundamentada e da distinção entre arte e artefato. O filósofo foi, efetivamente, enlaçado pela rede de Vogel que, assim, terminou por cumprir sua função, embora não do modo convencional. (GELL, 2001, p. 178)

O trecho acima sugere, de forma irônica, que Danto foi "aprisionado" pela estratégia de Vogel. Junto a Gell, defendo que há uma possível contradição na teoria de Danto. Se ele sustenta que apenas as produções inseridas no fluxo histórico da arte ocidental podem ser consideradas arte, então, pode ser acusado de exclusão e eurocentrismo. Por outro lado, se ele admite que objetos "exóticos", que não participaram desse fluxo, podem ser obras de arte, então não há justificativa para excluir a rede Zande. Contudo, se a rede for incluída como arte, Gell questiona o que resta da interpretação historicamente fundamentada e da distinção entre arte e artefato proposta por Danto.

A única alternativa para o essencialista nessa situação é reconhecer que existem semelhanças interpretativas ou simbólicas inerentes às autênticas obras de arte, originadas em diversas tradições culturais (GELL, 2001, p.178). De acordo com o argumento de Danto, a rede Zande seria descartada como arte nos próprios termos Zande, pois nessa cultura, os objetos artísticos devem possuir um tipo de significado simbólico que uma simples rede de caça não pode ter. Assim, sendo (presumivelmente) rejeitada pelos próprios Zande, a rede não poderia ser aceita pelos nova-iorquinos, pois isso contraria os princípios de Danto de que sem interpretação, não existe arte. Se nem toda caixa de sabão Brillo, mas apenas a criada por Warhol, é arte, Danto é obrigado a afirmar que essa rede, nos termos Zande, não se equipara a uma obra de Warhol, pois é apenas uma rede comum, como qualquer outra. Ora, mas como

definir critérios para a semelhança entre obras de outras culturas (devidamente qualificadas) e obras de arte ocidentais, e para a dissimilaridade entre a rede Zande e as artes? (GELL, 2001)

No ensaio *Artifact and Art* (1989), Danto argumenta que a "grande escultura africana" foi identificada e comparada a Donatello, Thorwaldsen, entre outros, através de um processo de descoberta realizado por Picasso, Brancusi, Roger Fry e seus contemporâneos, de forma semelhante às descobertas científicas. Segundo Danto, a "arte" já existia, mas foi ofuscada por preconceitos coloniais. Para ele, essa arte foi criada por escultores africanos talentosos com intenções artísticas (estéticas), que foram incorporadas em suas obras, tornando-se acessíveis ao público não africano mais tarde. Contudo, essa abordagem carrega o risco de cair em um esteticismo que o próprio Danto condena, afinal, não é o próprio Danto quem afirma que o que faz da arte, arte, não são as características exteriores (estéticas) que elas possam ter?

Danto, então, é forçado a alterar sua estratégia e considerar a possibilidade de existência de uma arte africana que não seria obviamente diferente, em qualquer aspecto externo ou perceptível, da não-arte africana. É importante notar que essa afirmação, por outro lado, não teria sido aplicada aos exemplos famosos da arte escultórica, como com as máscaras tribais, por exemplo, cuja qualificação como arte nunca foi questionada anteriormente - pelo menos não por Danto.

Em um de seus experimentos mentais, que reproduzo parcialmente a seguir, Danto esclarece seus argumentos para a distinção entre arte e artefato. Ele imagina a existência de dois povos africanos próximos, mas historicamente distintos, o povo dos Ceramistas (*Pot People*) e o povo dos Cesteiros (*Basket Folk*). Ambos produzem jarros e cestos que, materialmente, são idênticos. No entanto, o povo dos Ceramistas venera seus oleiros, vistos como sábios, e considera a cerâmica uma atividade sagrada que remete à criação do mundo, já que Deus era um oleiro que moldou o mundo a partir do barro. Este povo também faz cestos para uso prático, uma atividade não considerada nobre. Entre o povo dos Cesteiros, as coisas são diferentes, pois Deus era um cesteiro e fez o mundo a partir de fibras vegetais, e os jarros de cerâmica produzidos são vistos como meramente utilitários. Neste povo, os sacerdotes são os cesteiros, e os oleiros são apenas especialistas técnicos, artesãos. Danto argumenta que, embora apenas uma análise detalhada permitiria aos museólogos distinguir os jarros e os cestos produzidos em ambos os povos, a diferença espiritual envolvida na criação dos jarros sagrados entre o povo dos ceramistas é suficiente para lhes conferir o status de obra de arte, em contraste com os jarros utilitários do povo dos cesteiros (e vice-versa em relação aos cestos). Os jarros do povo dos ceramistas e os cestos do povo dos cesteiros estão, ambos, na renomada coleção exposta em

algo como um Museu de História da Arte. Já os cestos do povo dos ceramistas e os jarros do povo dos cesteiros pertencem à coleção que estaria em um Museu de História Natural.

Danto utiliza esse experimento para sugerir que o status de uma obra de arte depende não apenas de suas características físicas, mas também de seu significado cultural e espiritual. Nesse sentido, as obras de arte seriam geralmente inseridas em museus de história da arte, enquanto artefatos utilitários, como os cestos ou jarros do exemplo, pertenceriam, segundo ele, a museus de história natural. Para Danto, as obras de arte emanam do *Espírito Absoluto* e refletem a condição humana, enquanto os objetos utilitários fazem parte da "prosa do mundo", para usar a expressão hegeliana (DANTO, 1989).

No entanto, surge uma questão essencial: a veneração ou o uso ritual de potes e cestos seria suficiente para qualificá-los como obras de arte? Embora esses objetos possam ter um valor simbólico elevado ou serem objetos de culto, isso não os transforma automaticamente em arte sob o critério ocidental, que tende a valorizar a intenção estética e a busca pelo significado autônomo. Dessa forma, esses itens estariam mais adequadamente inseridos em museus de antropologia ou em algo como um "Museu de Artes e Ofícios", onde a funcionalidade e o simbolismo são preservados, mas não se confundem com o conceito ocidental de obra de arte. Essa distinção é quase análoga à das imagens sacras criadas antes da "era da arte", que eram veneradas por seus poderes espirituais, mas não eram concebidas como arte segundo o conceito ocidental moderno. Esse ponto será desenvolvido ao longo do diálogo, com maior profundidade.

Assim como os objetos presentes em museus de História Natural ou de Artes e Ofícios, Danto classifica a rede Zande como parte da "prosa do mundo", estabelecendo uma fronteira experimental entre arte e artefato. No entanto, como ocorre com qualquer experimento mental, é válido questionar se tal diferenciação realmente reflete a realidade. Gell (2001) sugere que talvez essa questão devesse ser tratada pela antropologia, visto que Danto claramente utiliza a etnografia como modelo para suas narrativas ilustrativas.

Faris (1988), ao analisar a exposição *Art/Artifact*, critica o ensaio de Danto por promover uma visão ortodoxa e tendenciosa, tanto em termos de história da arte quanto de antropologia. Segundo Faris, modernistas como Danto estariam presos a uma aceitação acrítica das tradições culturais dominantes, sem reconhecer a complexidade das culturas que produzem esses artefatos:

paralisados pela aceitação de todas as tiranias culturais e pela conseqüente cegueira em relação às tiranias específicas, [de modo que] eles incorrem, com frequência, no sentimento humanista mais banal e no entusiasmo inútil em relação ao poder emotivo e expressivo. Eles o fazem, em grande medida,

reconhecendo o empreendimento antropológico, como, por exemplo, a ideia de que os objetos africanos não podem ser inteiramente compreendidos sem a referência aos nativos africanos no contexto cultural específico que os produziu. Danto tem que concordar que não se deve atribuir ao contexto um valor axiomático - embora seja inegável sua relação com o significado -, particularmente quando tanto contexto quanto significado foram indicados pela Antropologia (FARIS, 1988, p.776).

No trecho acima, Faris (1988) argumenta que Danto aceita sem críticas todas as formas dominantes de expressão cultural, o que resulta em uma “cegueira” para algumas formas específicas de expressão ou limitação cultural. Ele também critica Danto por recorrer frequentemente a um “sentimento humanista” trivial e a um “entusiasmo inútil” pelo poder expressivo da arte, o que pode parecer excessivamente idealista ou ingênuo em sua abordagem da arte. Além disso, para Faris, a abordagem de Danto coloca uma ênfase excessiva no contexto, na determinação do significado da arte, o que pode levar a uma compreensão limitada ou distorcida da arte.

Faris (1988) prossegue argumentando que, em geral, esse tipo de liberalismo acolhe as criações do “outro” etnográfico nos termos do “outro” apenas na medida em que essa produção seja compatível e coerente com um certo conceito anterior de Espírito. De modo que a etnologia fictícia de Danto sobre a cosmogonia dos potes e cestos revela, com precisão, o tipo de narrativa antropológica considerada por ele como apropriada. Faris (1988) se refere à tendência de buscar um tipo de sábio ou especialista nativo que forneça interpretações capazes de transformar as verdadeiras obras de arte em fragmentos do *Espírito Absoluto*, ao qual Danto atribui o poder de distinguir entre arte e não-arte e dar a esses objetos significados fixos e controláveis. Nesse sentido, os sábios de Danto são projeções tangíveis de poder e autoridade.

Ainda no ensaio *Artifact and Art* (1989), Danto reflete sobre a diferença entre obras de arte e artefatos, argumentando que as primeiras incorporam ideias autônomas e completas, enquanto os artefatos são incompletos. Baseando-se em Heidegger, ele sugere que um artefato faz parte de um “*Zeugganzes*” — sistema técnico de ferramentas que só faz sentido dentro de um todo. Esses objetos não possuem significado por si mesmos, mas apenas em relação à sua utilidade dentro desse sistema. Portanto, para Danto, objetos como a rede Zande não podem transmitir o tipo de ideia que caracteriza uma obra de arte, pois esta sempre remete ao universal:

Seria equivocado fazer tais afirmações [sobre verdades universais] em relação a facas, redes ou grampos de cabelo, objetos cujo significado se esgota em sua utilidade. Afinal, a universalidade diz respeito, antes de mais nada, a pensamentos e proposições, e ninguém presumiria que objetos como esses expressam um conteúdo universal. A realidade desses objetos esgota-se em

seu uso; já as obras de arte possuem um papel mais elevado, colocando-nos em contato com realidades superiores: são definidas pela apreensão de significado. Elas precisam ser explicadas pelo que expressam. Diante de uma obra de arte, estamos diante de algo que só ela mesma torna possível apreender, da mesma forma que apenas por meio de ações corporais conseguimos acessar a mente de outra pessoa. (DANTO, 1989, p. 31)<sup>60</sup>

Danto, portanto, defende que seria um equívoco atribuir verdades universais a objetos comuns, uma vez que seu significado é restrito à sua utilidade prática. Em outras palavras, esses objetos são definidos por sua função, não por um significado mais profundo ou universal. No caso das obras de arte, elas desempenham um papel mais elevado, pois nos conectam com realidades superiores. As obras de arte são definidas pela apreensão de significado — devem ser explicadas pelo que expressam, não apenas pelo que fazem ou como são utilizadas. Danto compara a experiência de apreciar uma obra de arte à experiência de compreender outra pessoa através de suas ações corporais. Assim como só podemos conhecer a mente de outra pessoa através de suas ações, só podemos apreender uma obra de arte por si mesma — não podemos reduzi-la a uma simples ferramenta ou objeto utilitário. Isso reflete a visão de Danto de que a arte possui um valor e um significado intrínsecos que transcendem sua forma física ou função prática.

Contudo, como destaca Gell (2001), a maioria das obras de arte, mesmo na tradição ocidental, não foi criada para ser somente apreciada pelo público, mas para cumprir funções práticas. Pinturas religiosas, por exemplo, têm funções litúrgicas, enquanto retratos visam expressar semelhança, e estátuas embelezam espaços públicos. Danto está ciente dessa realidade, especialmente no que diz respeito aos objetos africanos que, embora reconhecidos como arte, não foram criados especificamente para serem admirados como obras autônomas. Eles fazem parte de cerimônias que não podem ser exportadas. Isso se aplica não apenas à rede Zande, mas também às máscaras que são facilmente aceitas como arte, o que coloca ambas como parte do *Zeugganzes*. Danto tenta resolver essa questão argumentando que:

Até há pouco tempo, as obras de arte possuíam uma dupla identidade, funcionando tanto como objetos de uso e práxis quanto como receptáculos de espírito e significado. A arte africana, ao ser exportada, perde a primeira função, mas retém a segunda. O objetivo aqui não é definir a arte com base no deslocamento espacial, pois isso desqualificaria como arte as obras das culturas primitivas. Em suas próprias sociedades, essas obras ocupam um lugar específico, que não é o mesmo lugar que ocupam no *Zeugganzes*, como ferramentas em um sistema técnico. O ponto essencial é que a vida prática dessas sociedades poderia seguir adiante mesmo que não existisse nelas

---

<sup>60</sup> Tradução livre do inglês.

nenhuma obra de arte [...] mesmo considerando que as obras de arte participam de rituais supostamente dotados de eficácia prática. (DANTO, 1989, p. 29)<sup>61</sup>

Danto, portanto, sustenta que as obras de arte possuem uma natureza dupla — servindo tanto como objetos utilitários quanto como veículos de significado simbólico. Quando a arte africana é exportada, ela perde sua função prática, mas preserva seu conteúdo espiritual e simbólico. Assim, mesmo removidas de seu contexto original, essas obras ainda manteriam seu valor como arte. Para Danto, a vida cotidiana das sociedades que produzem esses objetos não seria prejudicada por sua remoção, já que sua função prática poderia ser substituída por objetos semelhantes que passariam a atuar apenas com a sua função ferramental, cumprindo seus propósitos extra artísticos anteriores.

---

<sup>61</sup> Tradução livre do inglês.



*Figura 16. Autor desconhecido, Máscara da etnia Fang (data desconhecida).*

Fonte: Arquivo / Aventuras na História. <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/mascaras-africanas-que-inspiraram-picasso.phtml>

Assim como Gell (2001), percebo que Danto se concentra em casos específicos e detalhados, particularmente em seus experimentos mentais e, possivelmente, ignora uma visão mais ampla. Afinal, como isso ocorreria com as máscaras africanas, por exemplo? Como essas máscaras poderiam participar de um contexto ritual como instrumentos eficazes sem possuírem qualquer significação interpretativa-cultural — que Danto considera uma condição para qualificá-las como arte? A separação entre o uso prático de um objeto e seu significado mais profundo ou simbólico é impraticável, pois não pode ser realizada de maneira eficaz ou realista. Se as obras de arte são, em certo sentido, instrumentos, então os instrumentos também poderiam

ser considerados um tipo de obras de arte, o que desafia a distinção estrita que Danto faz entre arte e artefato (GELL, 2001).

A partir desse raciocínio, fica evidente que Danto exclui a rede da categoria de arte porque não consegue imaginar a possibilidade de um sábio nativo contar uma história convincente o suficiente para persuadi-lo de sua relevância cultural. Para Gell (2001), Danto vê a rede apenas como uma ferramenta de caça, ignorando o fato de que, na etnografia africana, muitas caçadas são parte de rituais específicos ou, no mínimo, costumes ritualizados, e não meros atos cotidianos de sobrevivência. Se a rede tivesse sido corretamente documentada no momento de sua coleta (c. 1910), é provável que figurasse como um componente ritual do papel do "caçador" no drama coletivo da caça ritual. Pelo menos, essa possibilidade não pode ser descartada (GELL, 2001, p. 181).

Nesse cenário, a rede funcionaria como qualquer outro elemento do aparato ritual, assim como as máscaras que foram prontamente aceitas como obras de arte. Segundo Gell (2001), os sábios africanos poderiam facilmente relatar aos antropólogos histórias que demonstrassem não apenas a relevância ritual da caça, mas também o significado metafísico profundo de seus instrumentos, como redes ou armadilhas. Nessa perspectiva, seria possível que uma rede, assim como outros artefatos rituais, fosse considerada uma metáfora repleta de significado, uma refração do *Geist* (GELL, 2001).

É fácil concordar com Danto sobre a importância da interpretação para o processo que constitui uma obra de arte. Contudo, a distinção super idealizada entre artefatos "funcionais" e obras de arte "significativas" merece mais atenção. Para Danto, em outros contextos culturais, um artefato pode ser útil e invocar significados espirituais, fato que o transfiguraria em uma obra de arte (DANTO, 1989). Nesse sentido, o critério eurocêntrico para definir algo como arte é substituído por um discurso espiritual ou cosmológico de um povo. No entanto, isso levanta outra questão, já que, como aponta Gell (2001), a separação entre instrumentalidade e espiritualidade não faz sentido para todos os povos.

Danto parece retomar a ideia de uma aura quase religiosa para distinguir obras de arte de objetos comuns em outras culturas. No entanto, muitas obras de arte estão profundamente ligadas às suas funções como ferramentas que atendem a propósitos além da incorporação de algo como um significado autônomo. Embora as obras contemporâneas nas galerias possam parecer destinadas apenas a evocar significados, a maioria das obras de arte, em diferentes tradições, cumpre funções políticas, religiosas e sociais — Essas funções são "práticas" nos termos das concepções locais sobre o mundo e a maneira como os seres humanos podem

interferir em seu funcionamento, de modo a obter o máximo benefício possível dele. (GELL, 2001)

Essa concepção idealista que exige uma aura de reverência é certamente mais um legado dos filósofos pós-iluministas, como Hegel. Embora Danto tenha sido cuidadoso em sua argumentação para tentar incluir objetos de outras culturas no *Geist*, ao separar utilidade e aura espiritual, ele acaba sobrepondo sua cultura às demais. Como resultado, essa perspectiva não consegue explicar a candidatura da rede Zande à arte, exceto como consequência de um erro categórico por parte do público. Assim, Gell (2001) sugere que precisamos de uma noção mais abrangente de interpretabilidade, que englobe tanto a objetificação de intenções complexas em funções pragmáticas e técnicas, quanto o projeto de comunicar significados.

Além disso, o argumento da "aura de reverência" para distinguir obras de arte em outras culturas também enfrenta críticas, já que as razões que levam à criação dessa aura são historicamente específicas. Lagrou argumenta que:

(...) fica difícil saber onde está o perigo do etno - ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o "esteticismo" como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória (LAGROU, 2013, p. 12.)

Nesse contexto, conforme aponta Lagrou (2013), a funcionalidade e a expressão artística não precisam ser mutuamente excludentes, mas podem se complementar. Por exemplo, uma armadilha criada com o objetivo específico de capturar enguias pode ser uma representação mais precisa do ancestral, o detentor das enguias, do que sua máscara, pois ela não apenas retrata sua imagem, mas também expressa a atividade do ancestral: sua eficácia é tanto prática quanto espiritual e está enraizada na complexa conexão entre várias intenções interligadas através do objeto, como as da enguia, do pescador e do ancestral (LAGROU, 2013).

Lagrou (2013) também argumenta que, em um contexto indígena, a diferenciação entre arte e artefato é evitada por muitas etnografias. Em muitos povos, não há uma separação entre a beleza produtiva de uma panela usada para preparar alimentos, por exemplo, uma criança bem cuidada e adornada, e um banco meticulosamente esculpido, o que os objetos replicam é muito mais a habilidade dos ancestrais ou outros seres de gerar impactos no mundo do que sua aparência estética. Assim, a divisão entre função e significado, estabelecida por Danto para preservar sua teoria e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, pode não se aplicar a certos povos indígenas.

Nesse sentido, é possível identificar algumas limitações na abordagem de Danto. Embora ele tente expandir o conceito de arte para incluir obras de outras culturas, sua teoria parece falhar em reconhecer plenamente a complexidade e a diversidade dessas práticas artísticas. Ao insistir na distinção entre arte e artefato, Danto corre o risco de impor uma visão eurocêntrica e limitada da arte, que pode não ser aplicável ou relevante para outras culturas. Além disso, a ideia de Danto de que a arte requer uma 'aura de reverência quase religiosa' para ser distinguida de objetos comuns pode ser vista como uma simplificação excessiva que ignora a variedade de formas pelas quais a arte pode ser criada e experimentada em diferentes contextos culturais. Portanto, embora a teoria de Danto ofereça contribuições significativas, ela também apresenta lacunas que limitam sua aplicabilidade ao lidar com a arte de outras culturas.

Essas questões apontam para um desafio maior: o de integrar formas artísticas não-ocidentais em um pluralismo que, em última instância, parece preservar uma visão centrada em uma metafísica ocidental moderna. A dificuldade em superar essa barreira sugere que o paradigma universalista adotado por Danto para definir a arte pode estar enraizado nessa metafísica. A seguir, no próximo diálogo, explorarei esse ponto mais detalhadamente, onde a manutenção dessa metafísica moderna ocidental será questionada, assim como suas implicações para a tradução cultural e o multiculturalismo.

### 3.3 Diálogo III – Manutenção de uma metafísica moderna ocidental e reflexões sobre tradução e multiculturalismo

Em conjunto com Costa (2018), observo que a dificuldade em resolver o problema da inclusão de arte de diferentes culturas no pluralismo de Danto pode estar relacionada à manutenção de uma metafísica moderna ocidental<sup>62</sup>, usada como um paradigma universalista

---

<sup>62</sup> Refiro-me aqui ao conjunto de pressupostos filosóficos que orientam a compreensão da arte a partir de uma tradição ocidental específica, profundamente influenciada por conceitos modernos, particularmente aqueles derivados de filósofos como Hegel. Essa metafísica se baseia em uma visão universalista e linear da história da arte, na qual a arte ocidental é vista como um processo evolutivo teleológico, culminando na autoconsciência da arte moderna, especialmente com o advento da *pop art*. Danto adota essa estrutura metafísica ao sustentar que a arte não pode ser definida apenas por suas características estéticas ou sensoriais, mas que precisa ser interpretada dentro de um contexto histórico e cultural que, em última instância, reflete a trajetória da arte ocidental. Ele vê o "mundo da arte" como um campo institucional e culturalmente estruturado que legitima e confere significado às obras de arte, sendo essa estrutura baseada em critérios historicamente formados dentro da tradição ocidental. A crítica a essa abordagem é que, ao tentar incluir formas de arte de outras culturas, Danto mantém essa metafísica moderna ocidental, ao exigir que essas formas de arte passem por uma "tradução" para se adequar ao padrão ocidental. Ou seja, ele universaliza um modelo que foi historicamente construído no Ocidente, sem reconhecer plenamente as diferentes estruturas culturais e ontológicas que moldam a arte em outras tradições. Isso perpetua uma visão etnocêntrica, na qual a arte é avaliada de acordo com uma noção de "autoconsciência" e "essência" que reflete a experiência artística do Ocidente moderno, ignorando realidades alternativas e pluralidades culturais.

para definir o que é arte. Severi (1992) argumenta<sup>63</sup> que essa visão etnocêntrica restringe o conceito de ‘arte’ à tradição ocidental moderna, implicando que apenas as formas de arte que se alinham aos padrões e normas ocidentais são reconhecidas como tal. Conseqüentemente, as produções plásticas e figurativas de outras culturas, frequentemente referidas como ‘sociedades primitivas’, não são consideradas arte porque não refletem a mesma atitude ou abordagem dos artistas europeus (ou estadunidenses, na contemporaneidade). Assim, muitas formas de arte não-ocidentais podem ser ignoradas ou mal interpretadas por não se enquadrarem na definição ocidental de arte.

Nesse contexto, as produções artísticas de culturas não-ocidentais só são consideradas como arte após passarem por uma espécie de ‘tradução’ para se adequar aos padrões ocidentais ou ao mundo da arte ocidental. Essa necessidade de tradução se torna evidente quando Danto, em *O que é a arte*, utiliza o conceito de multiculturalismo como uma premissa para justificar a pluralidade observada na arte. Para o autor, o multiculturalismo é “menos um movimento do que uma decisão curatorial de apresentar a arte de pessoas negras, asiáticas, indígenas, americanos e gays de ambos os sexos” (DANTO, 2020, p.67). Ou seja, a perspectiva multicultural, segundo Danto, está mais ligada a uma deliberação curatorial que seleciona determinadas manifestações artísticas de diversas culturas e as ‘traduz’ para incluí-las no âmbito do mundo da arte ocidental. Isso implica que alguém (um curador ou uma instituição, por exemplo) deve transitar entre as diferentes culturas para incluí-las em um sistema anterior. Assim, o conceito de multiculturalismo é invocado como uma ferramenta para compreender a relação da arte com seus lugares de origem e para explicar sua pluralidade.

Da mesma forma que Costa (2018), utilizo a metáfora da tradução para me referir aos estudos linguísticos do início do século XX<sup>64</sup>, que evidenciaram as dificuldades do multiculturalismo. Assim como na teoria da tradução, não podemos presumir a existência de uma essência comum compartilhada por diversas línguas, pois isso nos remeteria ao substancialismo medieval<sup>65</sup>. De modo semelhante, não podemos assumir que existe uma

---

<sup>63</sup> "O ponto de vista etnocêntrico reserva o termo "arte" somente para a tradição ocidental e nega que as produções plásticas e figurativas das chamadas sociedades primitivas possam refletir uma atitude comparável a do artista europeu" (SEVERI, 1992, p. 82)

<sup>64</sup> Os estudos linguísticos do início do século XX, especialmente a partir das contribuições de Ferdinand de Saussure e do desenvolvimento da linguística estrutural, destacaram as dificuldades de tradução entre línguas e culturas. Saussure, ao propor a distinção entre "significante" e "significado", demonstrou que as palavras adquirem sentido dentro de sistemas linguísticos particulares, não havendo uma correspondência direta e universal entre os termos de diferentes línguas. Esse entendimento linguístico ressoa com as dificuldades do multiculturalismo na arte, onde as expressões culturais não podem ser plenamente “traduzidas” para o contexto ocidental sem uma perda ou distorção de seu sentido original.

<sup>65</sup> O substancialismo medieval está associado à ideia de que os conceitos possuem uma essência imutável e universal, independentemente do contexto em que se manifestam. Na filosofia medieval, acreditava-se que todos

essência comum da arte presente em diferentes culturas. A experiência de tradução demonstra essa impossibilidade, tal como as interações com diversas formas de vida (cf. COSTA, 2018).

Essa problemática se torna ainda mais evidente quando consideramos que o próprio Danto, utiliza a estrutura metafísica da obra de arte, criada pelo Ocidente moderno, como um modelo universal para a sua teoria. Assim como cada língua possui uma estrutura que molda o pensamento de seus falantes, diferentes culturas também têm suas próprias estruturas, que possibilitam a projeção de um essencialismo relativo, ou seja, um essencialismo específico para cada cultura (COSTA, 2018). Nesse ponto, é pertinente trazer à discussão a tese fundamental de Vilém Flusser em *Língua e Realidade* (2004). Flusser argumenta que a língua é mais do que um simples meio de comunicação; ela é a própria estrutura que define e limita a realidade que pode ser apreendida e compreendida pelos indivíduos dentro de uma cultura. Dessa forma, ao universalizar a estrutura metafísica da obra de arte ocidental, Danto não só ignora as realidades alternativas propostas por outras culturas, como também perpetua uma visão unívoca e limitada daquilo que pode ser considerado arte.

Ao pensar com Flusser (2004), assim como não há uma única realidade, também não deveria haver um único padrão metafísico para definir o que é arte. Flusser sugere que a estrutura linguística molda a realidade percebida por cada cultura e que diferentes culturas desenvolvem suas próprias estruturas ontológicas e epistemológicas, resultando em uma multiplicidade de realidades culturais. Quando Danto impõe uma estrutura metafísica ocidental como paradigma universal, ele corre o risco de ignorar essas diferenças culturais essenciais e, assim, reduzir a pluralidade das expressões artísticas a um único modelo. Portanto, a crítica ao modelo universal de Danto se aprofunda ao incorporarmos a perspectiva de Flusser, que aponta que cada cultura constroi sua própria realidade artística a partir de sua estrutura linguística específica. Isso implica que o pluralismo artístico, para ser verdadeiramente inclusivo, deve reconhecer e valorizar a multiplicidade de realidades artísticas que emergem das diversas linguagens e estruturas culturais, em vez de impor uma única estrutura metafísica como padrão universal. Tal abordagem permitiria uma concepção mais rica e diversa da arte, respeitando as particularidades culturais e linguísticas que moldam as diferentes formas de expressão artística.

---

os seres e objetos compartilhavam uma essência intrínseca, que poderia ser conhecida de maneira objetiva. Ao aplicarmos essa noção à arte ou à linguagem implicaria que existe uma essência universal comum a todas as expressões artísticas ou linguísticas, independentemente das culturas e tradições específicas. No entanto, a “metáfora da tradução”, tal como usada nos estudos contemporâneos, refuta essa ideia ao sugerir que cada cultura ou língua possui características únicas que não podem ser totalmente transpostas ou reduzidas a um núcleo comum. Assim, presumir a existência de uma "essência comum" na arte seria um retorno ao substancialismo medieval, que ignora as particularidades culturais e contextuais que moldam tanto a linguagem quanto a produção artística.

Essa concepção pluralista, como sabemos, não é completamente ignorada por Danto. Em seu ensaio intitulado *Museu e milhões de sedentos*, ele aborda com cautela a inclusão de arte de diferentes culturas no contexto de seu pluralismo filosófico, propondo o conceito de “arte propriamente sua” (DANTO, 2006a, p. 202) como uma tentativa de acomodar a diversidade cultural na criação artística. Esse termo refere-se à criação artística que as pessoas que a originaram podem reconhecer como parte de sua identidade cultural. Danto reconhece a importância de uma definição de arte que seja universal, mas que ao mesmo tempo respeite e capture as especificidades culturais, como exemplificado na exposição *Culture in Action*, realizada em Chicago em 1993. Nesse evento, diversos grupos socialmente distantes do *The Art Institute of Chicago* foram convidados, sob a orientação de artistas, a produzir algo que representasse uma ‘arte propriamente sua’. Essa abordagem é significativa, pois, segundo o filósofo, uma definição de arte deve capturar a essência universal das obras, independentemente de sua época ou origem. Como ele afirma:

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).

Aqui, Danto destaca a importância de compreender as obras de arte no contexto cultural em que foram produzidas, o que implica a necessidade de interpretar símbolos, significados e valores relevantes para a cultura de origem dessas obras.

Além disso, o filósofo examina a relação entre diferentes grupos culturais e a arte de estilo europeu. Embora alguns desses grupos possam parecer desinteressados pela arte europeia tradicional, isso não reflete indiferença em relação à arte em geral, mas sim a falta de identificação cultural com esse tipo de arte, já que ela não reflete suas experiências, valores ou estéticas.

Danto sustenta que todos os grupos culturais têm um desejo intrínseco de se engajar com a arte, desde que essa arte tenha relevância cultural para eles. Segundo ele, as pessoas anseiam por uma forma de arte que reflita suas identidades culturais, tradições, histórias e valores. Contudo, os museus, focados principalmente na arte europeia, não têm conseguido atender a essa demanda. A solução, segundo Danto, é que os museus e outras instituições artísticas se esforcem para reconhecer e integrar essa diversidade cultural em suas coleções e

exposições. Ele afirma: “[...] a arte que eles desejam não é algo que os museus até então tenham sido capazes de proporcionar, o que eles buscam é uma arte que seja verdadeiramente deles” (DANTO, 2006a, p. 200).

Mesmo ao tentar desenvolver “artes propriamente suas”, Danto observa que indivíduos de comunidades socialmente excluídas podem assimilar valores das culturas artísticas hegemônicas, devido à influência das instituições que os educaram. Ele afirma: “[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, 2006a, p. 208). No entanto, ele acredita que, com o término da história da arte e a ascensão do pluralismo na produção artística, mudanças progressivas podem ocorrer na concepção de uma cultura artística dominante. À medida que a arte evolui, os espaços de exposição também se transformam. Danto inclusive pondera a possibilidade de que os museus possam ser barreiras a serem superadas nesse processo de mudança ou até mesmo:

[...] desaparecer gradualmente como a instituição estética fundamental, e as exposições extra museológicas do tipo exemplificado por *Culture in Action*, em que a arte e vida estão muito mais estreitamente entrelaçadas do que permitem as convenções do museu, podem se tornar a norma. (DANTO, 2006a, p. 208-209)

A solução argumentativa de Danto, como visto, passa pela transformação gradual dos museus para acolher melhor a diversidade artística, tanto em termos materiais quanto simbólicos, respeitando os significados específicos para certos povos e comunidades. Portanto, trata-se de uma solução de caráter institucional e político, filosoficamente fundamentada na defesa de um multiculturalismo para a inclusão das artes de várias culturas. Essa solução, no entanto, não é capaz de desafiar adequadamente a cultura dominante dentro de uma sociedade. Em vez de questionar ou transformar os sistemas de poder existentes, o multiculturalismo pode simplesmente incluir as chamadas “outras” culturas em uma estrutura cultural já estabelecida, mantendo assim a predominância da cultura dominante.

Assim, o multiculturalismo pode se transformar em uma forma de “tokenismo cultural”, no qual as culturas minoritárias são reconhecidas de forma superficial, sem que as estruturas de poder subjacentes que sustentam a cultura dominante sejam desafiadas. Em algumas sociedades, as práticas culturais de minorias podem ser aceitas ou até exaltadas, mas apenas até o ponto em que não ameaçam a ordem social estabelecida ou os privilégios da cultura dominante. Isso pode resultar na apropriação das expressões culturais das minorias, a fim de

servir aos interesses da cultura dominante, em vez de promover uma verdadeira equidade cultural e redistribuição de poder.

Danto não problematiza diretamente a questão de uma definição hegemônica e ocidental da arte que ele mesmo adota em sua narrativa. Portanto, ainda haveria uma clara ligação da sua proposta a um modelo específico de arte, e mesmo que ele tente ser cuidadoso e atento à inclusão da arte de várias culturas, permanece no registro da inclusão da diversidade artística em um modelo preexistente e não em algo como uma busca por igualdade entre diferentes modelos. A afirmação de um pluralismo nesses termos parece ser meramente visual, ainda que o filósofo esboce algo como uma “arte propriamente sua”, ele aparenta tratar a diversidade de extensão do termo arte de maneira superficial e perceptiva, o que é irônico, uma vez que, o autor rompeu com a visualidade e com a estética em sua definição de arte.

Em *A transfiguração do lugar comum*, Danto sustenta que os atributos físicos de um objeto não são essenciais para sua definição como arte, especialmente após a introdução dos *ready-mades* e da *Brillo Box*. As características perceptíveis não definem algo como arte, e é por isso que a *Brillo Box* se tornou central em sua filosofia, como demonstrei em vários pontos desta dissertação. A famosa afirmação de Danto de que "não se pode ensinar história da arte por exemplos" refere-se à diversidade visual da obra de arte, que não é suficiente para definir o que é arte, e não a algo como uma pluralidade essencial (DANTO, 2006a, p. 138).

No ensaio *Artifact and Art* (1989), Danto critica os filósofos que abordam a diversidade cultural a partir da construção de um modelo lexical. Segundo ele, esses filósofos tentam encontrar sinonímia transcultural ao emparelhar diretamente termos de diferentes culturas, buscando correspondências exatas em relação à linguagem. Essa abordagem, de acordo com Danto, revela preconceitos filosóficos comuns na teoria semântica, onde o significado das palavras:

é uma questão de referência e que as palavras significam aquilo a que se referem. Se não podemos fixar a referência não podemos fixar o significado; e se o significado nos escapa, a outra cultura (...) é um mistério impenetrável. (DANTO, 1989, p.30)

A crítica de Danto sugere que essa abordagem direta e lexical da diversidade cultural é limitada e simplista, pois desconsidera a complexidade e fluidez dos significados culturais. Ela parte do pressuposto de uma equivalência direta entre os termos de diferentes culturas, ignorando as nuances e os contextos específicos nos quais esses termos são empregados. Em vez disso, ele propõe que uma verdadeira compreensão transcultural exige um entendimento mais profundo e contextualizado.

Danto então ensaia uma solução para abordar a diversidade cultural de maneira que não se encaixe na ideia tradicional de "tradução". Ele sugere a construção de um sistema de pensamento filosófico por meio de questionários que “nos levarão à outra cultura, e por meio dos quais os contornos de um conceito vão se revelando gradualmente” (DANTO, 1989, p. 30). Esses questionários seriam projetados para permitir uma compreensão gradual, fornecendo uma abordagem mais informada para tratar da arte dessas culturas. Embora essa proposta pareça promissora, reconhecendo a complexidade da compreensão intercultural, Danto não a desenvolve plenamente. Em vez disso, ele retorna à distinção entre arte e artefato, enfatizando a importância de uma aura ou qualidade distintiva que se manifesta nas obras de arte e que as separa dos objetos comuns do cotidiano.

Essa distinção entre arte e artefato levanta questões sobre a instrumentalidade e a espiritualidade das obras de arte, temas que foram abordados no diálogo anterior, mas que retomo brevemente aqui sob uma nova perspectiva. Ainda em *Artifact and Art* (1989), Danto não exclui todos os artefatos africanos do mundo da arte, pois isso seria um erro básico para qualquer essencialista. No entanto, ele resgata a função sagrada das obras de arte e introduz a ideia de "objeto de culto", diferenciando as obras de arte dos objetos cotidianos, como a rede da exposição organizada por Susan Vogel<sup>66</sup>, que claramente pertencia ao domínio utilitário.

Dentro dessa perspectiva, o pluralismo artístico de Danto é interpretado como um mero ajuste do modelo hegeliano para abarcar a diversidade cultural, sem que ele revise fundamentalmente seus métodos de abordagem. Danto busca uma solução para essa problemática dentro do próprio quadro hegeliano, deixando de lado suas críticas à tentativa de encontrar sinonímias transculturais.

A descrição de Danto sobre o pluralismo sugere que qualquer outra expressão artística, para alcançar o nível de autoconsciência que ele atribui à arte moderna — que culmina no fim das narrativas históricas e da própria arte —, precisaria passar por um processo histórico semelhante ao experimentado pela arte ocidental. No entanto, essa lógica só faz sentido dentro do contexto da tradição europeia, da qual a filosofia hegeliana também faz parte. Ou seja, Danto adapta conceitos filosóficos preexistentes, como o modelo hegeliano, para lidar com a diversidade cultural, mas ao mesmo tempo reconhece as limitações desses conceitos dentro de um contexto eurocêntrico. Assim, mesmo que busque uma síntese entre a tradição europeia e a diversidade cultural, sua abordagem ainda reflete as influências e os pressupostos dessa tradição.

---

<sup>66</sup> Consultar o Diálogo 2 desta dissertação para mais detalhes.

A análise antropológica de Gell (2001) sobre os objetos comuns de povos africanos contesta diretamente a tese de Danto sobre as obras de arte. Gell argumenta que objetos semelhantes em diferentes culturas têm funções e significados profundamente distintos, o que torna inviável usar o referencial do objeto sagrado da tradição ocidental para identificar obras de arte em outros contextos culturais. Essa perspectiva sugere que a abordagem essencialista e histórica de Danto, ao vincular a arte a uma essência que transcende a história, acaba por representar uma objeção ao próprio pluralismo que ele defende. Ao tratar tanto o pluralismo quanto o essencialismo como características fundamentais da definição de arte, torna-se evidente uma tensão interna ao sistema de Danto. Isso porque o pluralismo pode ser visto como superficial, uma vez que as diferenças culturais tendem a ser reduzidas a uma essência comum ou o pluralismo pode ser relativizado, aplicando-se apenas a momentos históricos específicos e a determinadas formas de vida.

Embora Danto se empenhe em criar uma teoria pluralista da arte, sua abordagem continua enraizada em um paradigma ocidental que limita a inserção plena de outras tradições culturais. A insistência em uma distinção rígida entre arte e artefato, o foco em uma ‘aura’ espiritual e a dependência de uma metafísica moderna ocidental sugerem que o pluralismo de Danto acaba por ser mais visual do que verdadeiramente ontológico. Portanto, faz-se necessário reconsiderar como o pluralismo pode ser aplicado de maneira mais equitativa, sem reduzir as diversas culturas a um modelo preexistente e hegemônico.

Ao longo deste capítulo, tentei estabelecer conexões entre as críticas e os desafios que o pluralismo de Danto enfrenta, evidenciando como cada diálogo se entrelaça. Ao reexaminar conceitos como a definição de arte, o ‘mundo da arte’ e a distinção entre arte e artefato, observei como esses elementos se conectam, sugerindo que talvez seja necessário um ajuste mais profundo na teoria de Danto para que ela possa atingir o pluralismo que ele almeja.

Em síntese, os desafios enfrentados pelo pluralismo na filosofia da arte de Danto refletem uma tensão entre a universalidade que sua teoria pretende alcançar e as particularidades culturais que ela tenta abranger. À luz dessas questões, sugiro que um pluralismo autêntico deve ir além da mera diversidade visual e compreender também as diferentes ontologias e epistemologias que moldam o que entendemos por ‘arte’ em culturas distintas. Assim, este capítulo abre espaço para uma reflexão mais ampla sobre como a filosofia da arte pode progredir em direção a um pluralismo verdadeiramente genuíno.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, investiguei criticamente o pluralismo artístico na filosofia de Arthur Danto, começando pela análise de suas bases conceituais e avançando para as complexidades que sua teoria enfrenta na tentativa de acomodar a multiplicidade de expressões culturais em um cenário artístico pós-histórico. Através dos três capítulos, desenvolvi uma análise que revela tanto as contribuições quanto às limitações estruturais da teoria de Danto, especialmente no que diz respeito à compreensão de culturas não ocidentais.

No *Capítulo 1*, propus uma delimitação do conceito de pluralismo na filosofia da arte, conforme desenvolvido por Arthur Danto e busquei situar esse pluralismo em um contexto mais amplo. Ao fazer isso, confrontei a proposta de Danto com outras perspectivas filosóficas que questionam a definição de arte. A transição que Danto opera entre a arte tradicional, centrada na forma, e a arte pós-histórica, que se desenrola em torno de conceitos, marca um ponto crucial nessa análise. Essa mudança de foco, que desloca a arte da materialidade sensível para a esfera da ideia, desafia definições clássicas, ao propor que a arte pós-histórica não pode ser definida apenas por suas características perceptíveis, mas pelo contexto e significado que incorpora. Esse novo enfoque é fundamental para a compreensão do pluralismo defendido por Danto, pois abre caminho para a inclusão de uma multiplicidade de estilos e formas que coexistem sob um mesmo conceito.

No *Capítulo 2*, avancei na análise ao examinar as estruturas objetivas da narrativa de Danto, particularmente a influência de Vasari e Greenberg. Essas figuras representam momentos distintos na evolução da arte ocidental: Vasari, como cronista do Renascimento, enaltecendo o progresso técnico e mimético da arte, e Greenberg, que defende a autonomia da arte modernista e sua busca pela pureza dos meios. Ambas as narrativas, embora fundamentais para a construção da história da arte, revelam as tensões presentes na filosofia de Danto, que herda uma visão dialética da história. Ao adotar uma perspectiva progressiva e teleológica a história da arte progride em estágios definidos, culminando no "fim da arte" e no pluralismo pós-histórico. No entanto, essa concepção dialética carrega uma problemática subjacente: o seu essencialismo histórico. A ideia de que a arte, ao atingir um estágio final, passa a coexistir de maneira plural sem restrições estilísticas ou normativas pode ocultar a continuidade de uma metafísica ocidental que, paradoxalmente, limita o próprio pluralismo que deveria promover.

No *Capítulo 3*, aprofundei a discussão, abordando os limites e desafios do pluralismo na teoria de Danto. Utilizando uma abordagem dialógica, questionei a capacidade do "mundo da arte" de Danto de compreender genuinamente as diversas culturas artísticas. O "mundo da

arte", para Danto, é essencial não apenas para a definição do que pode ser considerado arte, mas também para criar as condições que permitam a coexistência de diversas formas de expressão artística. No entanto, essa estrutura não está isenta de problemas. Ao mesmo tempo em que torna possível o pluralismo, o "mundo da arte" também carrega consigo as limitações de uma construção teórica ocidental, o que pode dificultar a inclusão de expressões artísticas que não compartilham da mesma trajetória histórica ou filosófica. Além disso, a distinção entre arte e artefato, bem como a possível perpetuação de uma metafísica ocidental, emergem como obstáculos significativos para a realização de um pluralismo genuíno. A reflexão sobre a "tradução" das expressões culturais não-ocidentais para os padrões ocidentais, demonstram tensões e contradições inerentes à tentativa de Danto de aplicar um modelo universalista a uma realidade cultural intrinsecamente diversa. Ao tentar universalizar um conceito de arte, Danto incorre no risco de replicar estruturas de poder que silenciam ou marginalizam outras tradições culturais, relegando-as a uma posição secundária ou exotizada no "mundo da arte".

A análise aqui conduzida demonstra que, embora a teoria de Danto ofereça uma contribuição significativa para o debate sobre a arte no regime pós-histórico, seu pluralismo se revela limitado quando confrontado com a complexidade das realidades culturais. A tentativa de expandir o conceito de arte a partir de uma estrutura metafísica ocidental subestima as diferenças ontológicas e epistemológicas que informam a produção artística em culturas diversas. A distinção entre arte e artefato, por exemplo, não é meramente uma questão de categorização, mas revela uma hierarquia implícita entre formas de vida e sistemas de conhecimento, que impede a plena realização do pluralismo que Danto almeja.

O legado de Danto, sem dúvida, não deve ser desmerecido; sua obra, ao propor uma nova forma de pensar a arte e sua evolução histórica, nos convida a repensar as fronteiras tradicionais entre a arte e o cotidiano, entre o objeto comum e a obra de arte, e entre diferentes modos de produção artística. No entanto, para que seu pluralismo possa realmente abraçar a diversidade cultural, é necessário um esforço de revisão crítica que leve em consideração as complexidades culturais, históricas e filosóficas das múltiplas tradições artísticas que compõem o cenário contemporâneo e que compuseram o campo artístico de maneira ampla.

Portanto, a crítica desenvolvida nesta dissertação não visa invalidar a teoria de Danto, mas sim sugerir que o seu pluralismo deve ser reexaminado e expandido. O verdadeiro pluralismo não pode ser apenas uma aceitação visual de diferenças, mas deve envolver um engajamento ativo com as diferentes ontologias que informam a produção artística. Somente assim poderemos avançar para uma concepção de arte que não seja plural apenas em aparência.

Em última análise, essa dissertação convida à reflexão sobre o futuro da filosofia da arte, que deve caminhar para um pluralismo radical, capaz de abraçar as singularidades culturais sem reduzi-las a uma lógica dominante. A verdadeira pluralidade exige uma abertura para a multiplicidade das realidades culturais e artísticas, sem que nenhuma delas seja reduzida a um denominador comum imposto por uma visão hegemônica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITA, Virginia. Arthur Danto: narratividade histórica "sub specie aeternitatis" ou a arte sob o olhar do filósofo. **ARS** (São Paulo), 2003, p. 144-159.
- BAXANDALL, Michael. **Patterns of intention: on the historical explanation of pictures**. New Haven: Yale University Press, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haiti**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Edições N-1, 2017.
- BOGEA, Anderson. A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto. **Discurso**, v. 5, n. 2, 2023, p.100-119.
- CARROLL, Noël. Danto's new definition of art and the problem of art theories. **British Journal of Aesthetics**, v. 37, n. 1, out. 1997.
- CARROLL, Noël. **Philosophy of art: a contemporary introduction**. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- COSTA, Rachel. Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. **Dois Pontos**, Curitiba, v. 15, n. 2, p. 89-98, 2018.
- COSTA, Rachel. O mundo da arte como proposta/ The artworld as a proposal. **Paralaxe**, v. 2, n. 1, 2014.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006a.
- DANTO, Arthur C. Aprendendo a viver com o pluralismo. Tradução de Daniela Kern. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1, p. 147-161, 2011.
- DANTO, Arthur C. Artifact and Art. In: **Art/Artefact**. New York: The Centre for African Art, 1989.
- DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. Tradução de Miguel Gally et al. In: **Revista de Estética e Semiótica**, Brasília, v. 3, n. 1, 2013, p. 82-98.
- DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DANTO, Arthur C. **O mundo da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, n. 1. Ouro Preto: UFOP, 2006b.
- DANTO, Arthur C. **O que é a arte**. Tradução de Rachel C. de Oliveira e Débora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- DANTO, Arthur C. Responses and replies. In: ROLLINS, Mark (Ed.). **Danto and his critics**. Oxford: Blackwell, 1993.

- DANTO, Arthur C. The art world revisited: comedies of similarities. In: DANTO, Arthur C. **Beyond the Brillo Box**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 33-53.
- DANTO, Arthur C. The end of art: a philosophical defense. **History and Theory**, v. 37, dez. 1998.
- DANTO, Arthur C. The transfigured: concluding remarks. In: **Online conference in aesthetics: Arthur Danto's transfiguration of the commonplace – 25 years later**, 2007, p. 33-34. Disponível em: <http://vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/DantoDantoConference.pdf>. Acesso em: maio de 2024.
- DANTO, Arthur C. **What can we do**, The Journal of Philosophy, Vol. 60, N° 15, pp. 435-445, 1963.
- DICKIE, George. **Art and the aesthetic**. London: Cornell University Press, 1974, p. 464.
- DICKIE, George. Defining art. **American Philosophical Quarterly**, University of Illinois Press, v. 6, n. 3, p. 253-256, 1969.
- DUARTE, Rodrigo. Arthur Danto e a arte após o fim da arte. In: **Arte e Ruptura**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.
- DUARTE, Rodrigo. Sobre a plausibilidade da pós-história no sentido estético. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 34, p. 1-214, 2011.
- FARIS, James. **ArtlArtifact**: on the Museum and Anthropology, *Currene AnÚropology* 29(5), 1988.
- FERREIRA, Débora Pazetto. Arthur Danto e a representação como limite da arte. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.
- FERREIRA, Débora Pazetto. Considerações sobre a situação atual da arte no Mundo da Arte. In: FREITAS, Verlaïne et al (Orgs.). **Gosto, Interpretação e Crítica**, v. 2. Belo Horizonte: ABRE, p. 84-93, 2015.
- FERREIRA, Débora Pazetto. **Investigações acerca do conceito de arte**. Tese (doutorado) – Curso de Filosofia, UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.
- FRY, Roger. **Vision and design**. London: Oxford University Press, 1990, p. 167.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista do Programa Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA**, UFRJ, 2001.
- GOODY, Jack. **O roubo da história**. Tradução de Luiz Sergio Duarte da Silva. São Paulo: Contexto, 2008.
- JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 212-213.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 150.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

OITICICA, Hélio. Parangolé: uma nova fundação objetiva na arte. In: **Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro - 5. OPINIÃO 65**. Curadoria Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

PÉREZ, Maria Victoria. **Pluralismo posthistórico en Arthur C. Danto**: del arte a la política. Buenos Aires: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.

PÉREZ, Maria Victoria. Pluralismo posthistórico en Arthur C. Danto: del arte a la política. **Revista DIÁLOGOS en Filosofía, Ciencias Sociales y Educación**, n. 27, p. 18-23, Buenos Aires, 2º semestre de 2010.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **Art News**, v. 51, n. 8, dez. 1952.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. 2014, **ARS**, p. 52-79.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, p. 27-35, 1956.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. Os Pensadores), 2000.