



FORMALISMO E CONTEXTUALISMO ESTÉTICOS E ALÉM: O CASO DE *THE RAILWAY STATION* (1862), DE WILLIAM FRITH

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2026.222.06>

Henrique Mata de Vasconcelos

Doutor em Teologia Sistemática (2025), como bolsista PROEX-CAPES, pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Doutor em Teologia (2025) pela Faculdade de Teologia e Estudos Religiosos da KU Leuven, Bélgica. Mestre (2021) em Teologia Sistemática pela FAJE

henriquemata97@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4999-0397>

Victor Aparecido Lopes

Bacharel em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

victorap.lopesgo@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9935809046933705>

Pedro Nunes Ferreira Alves

Mestrando em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

pedronfalves@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5660590033148912>

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo discutir, a partir da obra *The Railway Station* (1862), de William Frith, o que define uma obra de arte nas perspectivas de Clive Bell, Arthur Danto e Mário Pedrosa. A pesquisa parte da análise da pintura, que retrata a vida vitoriana e as transformações sociais da Inglaterra industrial, para examinar como cada autor compreende a relação entre forma, contexto e significado, assim como compreendem o que é uma obra de arte. Metodologicamente, o estudo foi desenvolvido por meio de pesquisa bibliográfica e análise comparativa,

articulando a leitura da obra com a exposição das teorias estéticas selecionadas. Concluímos que Bell privilegia a forma significativa e exclui a obra em razão de seu caráter narrativo. Já Danto a reconheceria como arte por seu pertencimento ao mundo da arte, por sua carga interpretativa e por sua capacidade de materializar o que foi internalizado pelo artista. Pedrosa, por sua vez, também a reconheceria como obra de arte, quando considerada a sua filosofia da arte que integra forma, historicidade, subjetividade e a dimensão universal da experiência artística.

PALAVRAS-CHAVE:

Emoção estética. Identificação artística. Historicidade subjetiva.

AESTHETIC FORMALISM AND CONTEXTUALISM, AND BEYOND: THE CASE OF WILLIAM FRITH'S *THE RAILWAY STATION* (1862)

ABSTRACT:

This article aims to discuss, through William Frith's *The Railway Station* (1862), what defines a work of art from the perspectives of Clive Bell, Arthur Danto, and Mário Pedrosa. The study begins with an analysis of the painting, which depicts Victorian life and the social transformations of industrial England, in order to examine how each author understands the relationship between form, context, and meaning, as well as what constitutes a work of art. Methodologically, the study was conducted through bibliographical research and comparative analysis, combining close reading of the artwork with an exposition of the selected aesthetic theories. We conclude that Bell privileges significant form and excludes the work on account of its narrative character. Danto, by contrast, would recognize it as art because of its belonging to the artworld, its interpretive density, and its capacity to materialize what had been internalized by the artist. Pedrosa, in turn, would also recognize it, as his philosophy of art integrates form, historicity, subjectivity, and the universal dimension of artistic experience.

KEYWORDS:

Aesthetic emotion. Artistic identification. Subjective historicity.

1 Introdução

O que é arte? Tal questão lembra-nos um tema que poderia ser conduzido em um diálogo platônico pela voz de Sócrates. A pesquisa aqui diante do leitor coloca uma questão próxima, mas que muda categoricamente a natureza da nossa investigação: O que faz uma obra de arte ser uma obra de arte, ou o que constitui uma obra de arte? Dessa forma, um problema “universal” passa a ser mais “simples”, ou melhor, específico, ligado a um objeto sobre o qual a sua natureza artística será afirmada ou negada.

A obra eleita para ser considerada é a *The Railway Station* (1862), de William Powell Frith (1819-1909). Com esse fim, as perspectivas de três autores serão consideradas: respectivamente, Clive Bell (1881-1964), Arthur Danto (1924-2013) e Mário Pedrosa (1900-1981).

O primeiro representa o formalismo e defende que uma obra de arte deve necessariamente ser constituída de formas que evoquem alguma emoção ou experiência estética. O segundo é considerado como parte do contextualismo e afirma que uma obra de arte cria um mundo da arte, que não é desvinculado, mas necessariamente ligado ao contexto em que ela surge. Por fim, o último, filósofo brasileiro, traz uma concepção do que é arte mais nuançada, que considera o sujeito-objeto, a obra vinculada ao contexto em que surge, mas que alcança também a universalidade.

É dentro desses parâmetros que veremos melhor o pensamento de cada um desses autores e como cada um deles compreende o que constitui uma obra de arte. Neste caso, se *The Railway Station* constitui ou não uma obra de arte. Começemos por Bell.

2 *The Railway Station* e o formalismo estético de Clive Bell

Em seu texto *A Hipótese estética* [1914], o autor Clive Bell apresenta elementos fundamentais para o entendimento de sua teoria de arte formalista. Sendo um dos principais representantes do chamado “formalismo estético”, Bell enfatiza as qualidades formais das obras de arte em detrimento de seu conteúdo, contexto histórico ou significado narrativo. Bell propõe que o que define uma obra de arte é sua capacidade de provocar uma *emoção estética*. Ele considera que todas as obras de arte compartilham algo que ele chama de *forma significativa* (*significant form*). Ele afirma:

Esta emoção chama-se emoção estética e, se pudermos descobrir alguma qualidade comum e peculiar de todos os objetos que a provocam, teremos solucionado o que considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial da obra de arte, a qualidade que distingue as obras de artes de todas as outras classes de objeto. (Bell, 2007, p. 31).

Sendo assim, Bell aponta que a “forma significativa” é composta pelas relações e combinações específicas entre linhas, cores, formas e volumes que causam a emoção estética. Para ele, a apreciação da arte é uma experiência sensorial direta que transcende significados práticos, narrativos ou descritivos. Bell argumenta que fatores como o contexto histórico, a intenção do artista ou o conteúdo narrativo não são essenciais para julgar se algo é arte. O valor estético está inteiramente na forma, e a arte é autônoma em relação a outros campos do conhecimento. A emoção estética é descrita como uma resposta única, distinta de outras emoções humanas. Ela é desencadeada pela experiência direta da forma significativa em uma obra de arte. Por fim, ele defende que o reconhecimento da forma significativa e a emoção estética são universais, ou seja, qualquer pessoa sensível, independentemente de sua cultura ou época, pode experimentar a mesma resposta estética (Bell, 2007).

Bell (2007, p. 36) analisa a obra *The Railway Station* (1862), ao qual conclui que a obra é um “documento interessante e divertido”, mas não uma obra de arte.



The Railway Station por William Powell Frith. Londres, 1862.¹

Concluída em 1862 pelo pintor britânico William Powell Frith (1819-1909), a obra retrata uma cena vitoriana da movimentada Estação de Paddington, capturando a realidade da vida londrina após a Revolução Industrial. Medindo 101 polegadas de comprimento por 46 polegadas de largura, a pintura apresenta uma narrativa visual rica que ilustra o estilo de vida do século XIX. Contudo, apesar de seu reconhecimento popular como uma obra de arte, o crítico e esteta britânico Bell argumentou que a mesma não deveria ser considerada como tal, baseando-se em sua teoria da forma significativa (Lin; Yeh; Tseng, 2015, p. 241-244).

Façamos uma breve descrição da obra:

No primeiro plano, observa-se uma multidão heterogênea de personagens, representando diferentes classes sociais, vivências e encontros. Entre elas, há famílias, viajantes, trabalhadores ferroviários, figuras da burguesia identificáveis pelos trajes formais, como cartolas, vestidos volumosos e casacos longos. A cena é marcada por intensa movimentação: pessoas se despedindo, carregando bagagens e trocando afetos. No canto inferior esquerdo, destaca-se um trabalhador ferroviário ao lado de uma família que, inclinados, sugerem pressa no processo de embarque.

No centro, podemos observar múltiplas narrativas: uma criança de vermelho observa o horizonte. Além disso, há um incidente em que um homem estende a mão para uma mulher de aparência aflita.

¹ Imagem recuperada de Hoakley (2022).

Entre eles, outro homem bem-vestido, possivelmente uma figura de autoridade, com uma arma na cintura, tem seu braço segurado pela mulher. No fundo, há homens carregando o bagageiro do trem. Esses micros eventos contribuem para construção de uma cena dinâmica e diversa de uma estação da época vitoriana.

Na direita da composição central, uma abordagem está ocorrendo. Ali, é retratado três homens que inspecionam algo parecido com um documento de outro homem prestes a embarcar, e uma mulher já dentro do trem observando a cena com espanto. No fundo, trens a vapor se encontram ao longo da plataforma, com locomotivas parcialmente visíveis, emitindo um vapor que se dissipa no espaço da estação. Na outra extremidade da pintura, à esquerda, aparecem pessoas esperando por algo, um menino vendendo jornais, e, mais à frente, um homem prendendo ou soltando dois cachorros.

A arquitetura industrial representada no quadro possui características marcantes, como vigas metálicas e arcos repetidos, e reforça o contexto da modernidade emergente da Revolução Industrial, funcionando como elementos estruturantes da composição que a contrasta com a vestimenta inglesa. Esse contraste também é perceptível nas cores, predominantemente sombrias, com tons terrosos, cinzas e ocre, que faz disparidade com detalhes mais vivos nas vestimentas, especialmente nos trajes das mulheres e crianças. A iluminação é difusa e naturalista, e isso contribui para a percepção dos volumes das figuras e da noção da profundidade do espaço.

Parece que Frith pretendia mostrar a discrepância presente na sociedade inglesa da época, encarnada na pintura que retrata a estação *Railway*, mostrando a disparidade entre a industrialização e a moda e estilo de vida inglês. Expondo, assim, as evidentes transformações sociais do século dezenove.

Segundo Bell, embora a pintura seja tecnicamente habilidosa e repleta de detalhes narrativos, ela falharia em atender aos critérios de uma obra de arte. A obra é carregada de conteúdo narrativo e simbólico, o que para Bell é irrelevante ou até mesmo uma distração do que realmente define arte. A pintura tenta contar uma história ao invés de provocar uma emoção estética pura. Segundo Bell, *The Railway Station* não possui forma significativa o suficiente para provocar a emoção estética. A organização dos elementos visuais visa servir à narrativa, e não à criação de uma experiência estética autônoma. O autor rejeita obras que dependem de representações realistas ou históricas, argumentando que elas apelam mais ao intelecto ou à curiosidade do que à sensibilidade estética (Bell, 2007).

Ao rejeitar a narrativa como relevante para a arte, perde-se como horizonte o fato de que a narrativa é uma forma poderosa de engajamento emocional e intelectual. Na pintura, a riqueza das histórias individuais cria camadas de significado que convidam o espectador a refletir sobre a sociedade vitoriana, suas classes sociais, emoções humanas e a modernidade. A habilidade técnica e o realismo nela não podem ser ignorados como formas de arte. Se prestarmos atenção aos detalhes, identificaremos

claramente a capacidade de capturar o movimento e a energia da estação, e essas são conquistas artísticas extraordinárias por parte de Frith.

É possível ressaltar que a sua capacidade de entrelaçar questões sociais, progresso tecnológico e emoções humanas faz da pintura uma obra que transcende seu tempo, uma qualidade que pode ser vista como um critério de arte. E, ainda que Bell valorize a emoção estética pura, a conexão emocional gerada por narrativas humanas e cenas do cotidiano também é válida como experiência artística.

Por fim, a relevância do texto *A Hipótese Estética* é evidente e se apresenta no fato de ser peça do entendimento do formalismo no início do século XX, e continua sendo uma referência para debates sobre a autonomia da arte e a experiência estética. Contudo, o formalismo foi amplamente criticado por sua simplificação da experiência artística e por desconsiderar aspectos históricos, culturais e narrativos da arte. Por exemplo, Meyer Schapiro, no seu artigo *Style* (1953), aponta que o formalismo acaba por negligenciar o contexto social e histórico na formação do estilo artístico. Ele aponta que as formas não são neutras ou universais, mas estão ligadas às condições históricas de sua produção. Independente de outras vertentes ou teorias estéticas, mesmo sob os critérios de Bell, *The Railway Station* apresenta uma composição visual cuidadosamente planejada. O uso de linhas, cores e organização espacial cria uma cena equilibrada e impactante. A forma significativa que Bell defende não precisa excluir o conteúdo. Na obra de Frith em questão, o arranjo das figuras e o contraste entre áreas movimentadas e calmas são elementos formais que contribuem para sua beleza e impacto.

Tendo apresentado o formalismo estético de Bell e a sua perspectiva sobre a obra *The Railway Station*, vejamos, agora, o contextualismo estético de Danto e como a mencionada obra de arte pode ser considerada a partir de sua perspectiva.

3 *The Railway Station* e o contextualismo estético de Arthur Danto

Para explicar o que é arte para Arthur Danto e fazer um exame comparativo em relação a Bell, é preciso retomar a sua argumentação no seu texto *The Artworld* [1964], *O Mundo da Arte*. Nele, Danto (2007) apresenta os critérios necessários e suficientes para a determinação do que é um objeto artístico a partir da crítica da teoria da imitação, teoria essa que limitava a categorização do objeto de arte e que foi retirada do lugar de paradigma em um momento relativamente recente.

Como mostra Danto, a teoria da imitação, atravessando séculos de Sócrates a Hamlet, é a teoria que afirma que o objeto que pode se considerar artístico é aquele que representa, ou espelha, o mundo e a natureza. Nesse sentido, a arte seria uma tentativa fiel de cópia. No entanto, se a teoria da imitação é verdadeira, imagens espelhadas são arte, e isso não pode ser o caso. Danto defende que uma

imitação não é uma condição nem necessária nem suficiente para determinar um objeto artístico e, por isso, com a consagração da fotografia e o surgimento do pós-impressionismo, ela é legada às margens da teoria da arte, reconhecendo-se a sua não importância. Porém, é justamente na condição de determinação ou diferenciação do objeto de arte que ele situa a funcionalidade da teoria: ela é o que torna possível a predicação “é obra de arte” (Danto, 2007).

A fim de explicitar o estatuto da teoria e o movimento histórico que levou ao rompimento da teoria da imitação, Danto faz uma analogia com as teorias científicas: na ciência, a teoria supre a necessidade de explicar fatos novos desconhecidos, por meio de hipóteses auxiliares, e tem a sua validação através da falsificação da teoria. Caso essas hipóteses para novos fatos venham a ser falsas, a teoria é descartada e precisa ser substituída. Algo parecido aconteceu na teoria da arte, com o surgimento do pós-impressionismo. Baseado na teoria vigente, da imitação, não era possível determinar o objeto pós-impressionista como artístico, e fora necessário uma transfiguração do gosto e da teoria. E, com uma nova teoria, os novos fatos foram aceitos como arte (Danto, 2007).

Essa nova teoria se intitula teoria da realidade. Com ela, às obras de arte não se atribui mais a necessidade de ser uma cópia do mundo externo e da natureza. Nela, a obra de arte é uma criação de formas novas, tão reais quanto as que a arte imitativa tentava representar, isto é, a partir da teoria da realidade pôde-se dizer que o processo artístico é um processo de criação de novos objetos, novas entidades, que não pretendem imitar algo já existente. Para Danto, é nos termos da teoria da realidade que devemos entender as obras de arte que participam do mundo hoje. E, com ela, foi possível enxergar as obras, tanto novas quanto antigas, de uma forma completamente distinta (Danto, 2007).

Mas o problema central que Danto (2007) coloca para essa teoria é: se a teoria da realidade pretende que os objetos artísticos criados sejam considerados como objetos tão reais quanto os já existentes, o que impediria a confusão entre eles? Por que um objeto artístico seria diferente de qualquer objeto real, se ambos são objetos reais? Com essa questão ele dá o exemplo da cama.

Danto (2007) resolve o problema mostrando que há um “é” que se encaixa precisamente na predicação de um objeto da obra de arte, a saber, o “é” da identificação artística. Enunciados como “isto é arte”, destacando que o verbo “é”, nesse contexto, carrega um significado especial. Não se trata de um “é” puramente descritivo, como em “isto é uma cadeira”, mas de um “é” que implica uma relação conceitual e interpretativa.

No caso da arte, o “é” funciona como uma ponte entre o objeto físico (a aparência material) e o significado artístico que ele incorpora. Para que algo seja identificado como arte, é necessário um contexto interpretativo fornecido pelo “mundo da arte”, ou seja, pelo conjunto de instituições, discursos e

teorias que atribuem sentido a esse objeto. Nas palavras de Danto: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (Danto, 2007, p. 9). Dessa forma, para que se identifique um objeto como objeto de arte, é fundamental o conceito de mundo da arte, porque é apenas em meio às instituições, à história e ao conhecimento desse mundo da arte que o “é” da identificação artística é possível.

Danto utiliza as *Brillo Boxes* de Andy Warhol como um exemplo central para explorar o problema da identificação artística. As caixas de Warhol, visualmente idênticas às caixas de sabão Brillo encontradas em supermercados, desafiam as concepções tradicionais de arte baseadas em qualidades estéticas ou materiais. De acordo com Danto, o problema não reside nas características visíveis do objeto, mas no contexto interpretativo que permite reconhecer essas caixas como obras de arte (Danto, 2007).

Danto (2007) argumenta que as *Brillo Boxes* só podem ser compreendidas como arte porque pertencem a um “mundo da arte”, uma rede institucional que fornece o aparato teórico e cultural necessário para interpretar objetos como arte. Nesse contexto, o papel do artista, dos críticos e das instituições artísticas é fundamental para legitimar o status artístico de um objeto. Warhol transforma as caixas ordinárias em arte ao deslocá-las de seu contexto funcional (o supermercado) para um contexto artístico (a galeria), onde passam a ser vistas como portadoras de significado e intenção artística.

Esse exemplo ilustra a tese de Danto (2007) de que a arte não pode ser definida por características intrínsecas, mas por sua relação com o discurso filosófico e institucional. O que distingue as caixas de Warhol das caixas do supermercado não é sua aparência, mas o fato de que, no “mundo da arte”, elas incorporam um conceito e uma reflexão sobre os limites entre arte e vida cotidiana. Assim, as *Brillo Boxes* tornam-se uma metáfora poderosa para a ideia de que a arte depende de um contexto interpretativo que transcende o objeto em si.

A filósofa da arte Michalle Gal (2022, p. 273-280), falando como a proposta de Danto foi desenvolvida contra o formalismo e que o seu conceito de “mundo da arte” define a arte sem baseá-la em uma condição visual, esclarece que o seu “mundo da arte” diz respeito a uma esfera intelectual, caracterizando uma ontologia internalista ou intencionalista que é desenvolvida ao redor do conceito de *embodiment* que ele também desenvolve. Ela acrescenta que a teoria de Danto, desenvolvida no texto em questão, foi lida como institucional por outros filósofos da arte, como George Dickie e Stephen Davies. Este último, aponta ela, destaca que Danto foca no contexto social em que uma obra de arte está inserida, sendo ele o local que a permite apresentar suas propriedades. A definição de arte não se reduz mais, assim, às propriedades artísticas das obras de arte, como no formalismo. Gal, no entanto, destaca que Danto discorda de tal interpretação, pois não vê a sua teoria como uma forma de institucionalismo, que,

para ele, deixa de contemplar as qualidades das obras de arte, uma vez que elas já as são. Ou seja, não chega a contemplar as propriedades de uma obra de arte em si, sejam essas propriedades internas ou substanciais. De acordo com ela, o ponto central de Danto não é a “questão institucional” de determinada arte, mas a sua própria estrutura transfigurada. Isto é, como o artista organiza aquilo que, no seu contexto, foi internalizado por ele, ao materializar tal conteúdo externamente.

Voltando à análise da obra de Frith, e como já foi possível enxergar, Danto possui uma visão completamente diferente do formalismo estético de Bell. Para Danto, a definição de arte não está ligada a uma experiência estética universal, mas à incorporação de significado dentro de um contexto interpretativo. Segundo sua teoria, a arte é aquilo que o “mundo da arte”, o conjunto de instituições, críticos, artistas e espectadores informados, reconhece como tal, levando em consideração as intenções do artista e o discurso em torno da obra. Nesse sentido, *The Railway Station* poderia ser considerada uma obra de arte, pois vai além de uma mera representação visual para capturar os valores, dinâmicas sociais e transformações da sociedade industrial britânica do século XIX. É essa capacidade de incorporar significado e de materializar o conteúdo internalizado que, na perspectiva de Danto, garante o status artístico de uma obra.

Portanto, enquanto Bell rejeita a obra por seu apelo narrativo e sua função descritiva, Danto a aceitaria como arte, dado que ela incorpora significado e materializa, encarna, o conteúdo internalizado por Frith, abrindo espaço para uma interpretação filosófica sobre sua relevância no “mundo da arte”.

4 Limites do formalismo e do contextualismo estético: a perspectiva de Mário Pedrosa

Se, por um lado, Bell apresenta um formalismo estético, defendendo que somente são arte as obras compostas por elementos formais que necessariamente causam emoção e experiência estética, ou seja, obras de artes são compostas por formas significativas, por outro, Danto defende o que pode ser chamado de contextualismo estético, afirmando que obras de arte são consideradas como tais a partir do seu contexto histórico e cultural, isto é, contexto interpretativo: o mundo da arte. Em Bell, o que há de comum em toda obra de arte é algo intrínseco, enquanto que, para Danto, é algo extrínseco. É justamente aqui, porém, que ambas as visões possuem limites: Bell deixa de ver o valor extrínseco das artes, ao passo que Danto deixa de ver o valor intrínseco delas.

Explicando, Bell exclui obras de arte que não se enquadram no seu critério formal das artes e na sua consideração de que elas devem, necessariamente, evocar experiências estéticas, deixando de reconhecer que os seus critérios são desenvolvidos no seu mundo da arte e que obras de arte estão para além da delimitação do seu contexto interpretativo. Danto, por sua vez, deixa de enxergar um valor

intrínseco de arte comum a todas as obras de arte: que todas elas possuem formas artísticas. Cada uma, é claro, em seu contexto.

Encontramos em Mário Pedrosa um avanço em relação ao formalismo e ao contextualismo de ambos os autores. Comentando sobre a sua estética, Otília Arantes (1980, p. 101-102) afirma:

para além de todo conteudismo ou formalismo, Mário Pedrosa sempre esteve atento, em toda sua crítica, àqueles instantes na história em que a arte ganha universalidade, através de uma forma unitária. Diante da querela entre artistas e críticos, seja a favor de uma arte que siga os impulsos da alma, seja as imposições da matéria—Mário preferia optar pela fórmula da síntese: a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade.

A arte é, para ele, caracterizada pela formalidade histórica subjetiva, ou pela historicidade subjetiva formal. Sendo assim, é evidente que sua filosofia da arte vai além ao mero formalismo ou contextualismo, pois contempla ambos os aspectos da obra de arte. Configura-se, assim, um avanço na filosofia da arte. Afinal, pelo menos como vimos até aqui, o limite do formalismo é a ausência da dimensão contextual, enquanto a do contextualismo é a não contemplação das formas.

Conforme mostra Arantes (1980, p. 121-122), em Pedrosa, toda obra de arte participa da dimensão simbólica do pensamento do ser humano. Toda arte simboliza e representa algo. Em outras palavras, toda arte possui forma, historicidade, subjetividade, é passível de ganhar universalidade e simboliza e/ou representa algo. Nesse horizonte, as obras de arte são arte devido a aspectos tanto intrínsecos quanto extrínsecos.

A partir de Pedrosa, *The Railway Station* certamente pode ser considerada uma obra de arte, na medida que é composta por formas que simbolizam e representam parte da vida urbana londrina-vitoriana no século 19; a partir deste momento histórico e para além dele, sendo passível de universalidade e, ainda que não cause emoções estéticas estritas, possuem significados e subjetividade.

Pedrosa também aborda o tema em seus textos *Problemática da sensibilidade* I e II, ambos de 1959. Ele defende que uma obra de arte não é uma exteriorização do artista de algo que está dentro dele, tampouco existe anteriormente de sua existência. Antes, em uma obra de arte é expresso algo que permanece e é universal. Trata-se da expressão em formas de algo diverso, novo, simbólico, que, se é autêntica, intui o seu contemplante a pensar e sentir. Ele explica que é comum aos seres vivos querer se comunicar, mas que a produção de uma obra de arte ocorre em um nível de complexidade intelectual bem superior à mera expressividade daquilo que está dentro do indivíduo (Pedrosa, 2007, p. 14-15), ao contrário do que Danto parece sugerir.

Mas o que seria, então, uma obra de arte? Pedrosa afirma que

a obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista mas como uma aparição que para, com estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito, toda vez que entramos em contato com ela (Pedrosa, 2007, p. 15).

Além disso, ao contrário de Bell, Pedrosa (2007, p. 19-20) afirma que quanto maior a intensidade de sentimentos ou paixões, mais evanescente e com menos significado será a experiência estética. Ele, então, fala da

importância da preocupação com o que se pode chamar de estilo ou o dinamismo próprio da forma artística, em face de sua época, de seus tabus, de seus materiais e solicitações, pois só o estilo na obra nos permite, ao seguir-lhe o desenvolvimento apreender por fim, para além da obra de arte e somente através dela, a verdadeira fisionomia do seu tempo, o sentido profundo de civilização em que medrou (Pedrosa, 2007, p. 20).

O que Pedrosa faz aqui é destacar que, embora uma obra de arte não exista de antemão dentro do artista, por meio dela está projetada para além de seu contexto e contingente as marcas de sua época, as formas e os estilos que marcam a expressão artística na qual tal obra foi feita. A arte é, portanto, um meio de percepção histórica, sendo o estilo o elemento que aponta para a história e cultura de uma época. Tomando a obra de arte *The Railway Station* como exemplo, ela de fato expressa a história e a cultura na qual ela foi tecida.

Portanto, é devido à sua compreensão da obra de arte como historicidade subjetiva formal que Pedrosa supera o formalismo de Bell, assim como o *Artworld* e o formalismo de Danto. Consideramos, aliás, que essa historicidade subjetiva formal é a qualidade comum e peculiar de todas as obras de arte que Bell tanto buscava, mas que acabou por restringir às formas.

5 Conclusão

Começamos a nossa pesquisa expondo o formalismo estético de Bell e a sua análise da obra *The Railway Station* de Frith. Fizemos também, aliás, uma leitura da própria obra. Para Bell, todavia, para que uma obra seja considerada obra de arte, ela deve conter formas significantes universais que causam uma experiência/emoção estética. Não é o conteúdo, contexto histórico, ou mesmo o significado narrativo de determinada obra que a torna arte, mas formas que causam uma experiência sensorial direta e, portanto, uma resposta estética. Tratando da obra de Frith, ele não a considera uma obra de arte, mas tão somente uma obra documental cheia de narrativas. Apesar de sua significância histórica, a teoria de Brill falha em

compreender que a narrativa pode evocar reações emocionais e tocar as percepções emotivas – além das intelectuais – do observador. Causando – ou podendo causar –, assim, experiência/emoção estética autênticas.

No lado oposto da perspectiva de Bell, está o *Artworld* (mundo da arte) defendida por Danto. Não são, segundo a sua compreensão, apenas os valores intrínsecos de uma obra que constitui uma obra de arte. Antes, é a existência de uma rede de aspectos artísticos que vai além das formas, incluindo o seu contexto, a sua imbução de significados e a materialização do que foi internalizado pelo artista. Assim, é considerada a sua capacidade de sair de um simples “é” descritivo para um “é” artístico, contendo até mesmo conceitos filosóficos, sociais, culturais, históricos, e assim por diante. Por isso, *The Railway Station* pode ser, conforme seus critérios, ser considerado como arte – estando no mundo da arte, e não no mero mundo das suas formas.

Pedrosa, por sua vez, consegue enxergar que os valores intrínsecos de uma obra de arte não surgem do nada ou do artista *absolutus*, mas estão imbuídos e causam valores extrínsecos. Em outras palavras, como sujeito um artista expressa-se objetivamente a partir de uma rede de relações que existem. Mas, não só isso, a sua obra de arte é passível de se alcançar certa universalidade, tão somente enquanto é/está intrinsecamente nela seus valores extrínsecos, seja o seu contexto, a sua narrativa, aspectos históricos e formas de seu tempo, entre outros.

Há quem diga que não existe filosofia brasileira. Fazem-no por ignorância, por não conhecer pensamentos como a filosofia da arte de Pedrosa. Defendemos que o mesmo deva ser mais explorado nas pesquisas da área da estética.

Referências

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. *Discurso*, São Paulo, Brasil, n. 13, p. 95-134, 1980. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37892>. Acesso em: 25 jan. 2025.

BELL, Clive. A hipótese estética. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O Que é a Arte?* – A perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 27-44.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O Que é a Arte?* – A perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 79-99.

D'OREY, Carmo (Org.). *O Que é a Arte?* – A perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007.

GAL, Michalle. Danto and Dickie: Artworld and Institution. In: GILMORE, Jonathan; GOEHR, Lydia. *A Companion to Arthur C. Danto*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2022. p. 273-280.

GILMORE, Jonathan; GOEHR, Lydia. *A Companion to Arthur C. Danto*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2022.

HOAKLEY. Altogether now: 7 William Powell Frith, *The Railway Station*, 1862. *The Eclectic Light Company*, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://eclecticlight.co/2022/03/18/altogether-now-7-william-powell-frith-the-railway-station-1862/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

KROEBER, Alfred L. (Org.) *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953.

LIN, Po-Hsien; YEH, Mo-Li; TSENG, Jao-Hsun. Emotion and perception: a case study of aesthetic response to Frith's narrative painting "*The Railway Station*". In: RAU, P. L. Patrick (ed.). *Cross-cultural design applications in mobile interaction, education, health, transport and cultural heritage*. Proceedings (Part II) of the 7th International Conference, CCD 2015 Held as Part of HCI International 2015 Los Angeles, CA, USA, August 2-7, 2015. Cham: Springer International Publishing, 2015. (Lecture Notes in Computer Science, 9181). p. 241-251. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-20934-0_23. Acesso em: 30 jan. 2025.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 106).

RAU, P. L. Patrick (ed.). *Cross-cultural design applications in mobile interaction, education, health, transport and cultural heritage*. Proceedings (Part II) of the 7th International Conference, CCD 2015 Held as Part of HCI International 2015 Los Angeles, CA, USA, August 2-7, 2015. Cham: Springer International Publishing, 2015. (Lecture Notes in Computer Science, 9181). Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-20934-0>. Acesso em: 04 jun. 2025.

SCHAPIRO, Meyer. Style. In: KROEBER, Alfred L. (Org.) *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953. p. 287-311.

Recebido em: 04/06/2026

Aceito em: 22/08/2026