

O que é um objeto de arte?

What is an art object?

Rodrigo Cid

<https://orcid.org/0000-0001-6060-9828> – E-mail: rodrigorcid@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar o problema da definição de objeto de arte e algumas teorias que tentam fornecer uma resposta, tal como suas vantagens e desvantagens. Apresentamos também o problema da distinção entre objeto de arte e objeto de artesanato, tal como as desvantagens e vantagens de possíveis critérios para essa distinção. Essa discussão é importante, pois integra uma subárea da filosofia, que é a metafísica da arte, numa discussão fundamental, para estabelecermos a natureza de grande parte dos objetos da apreciação estética. Ainda que não apontemos para uma resposta definitiva a essas questões, mostramos as dificuldades de várias respostas, trazendo um conhecimento negativo, sobre quais teorias e argumentos não funcionam, para a filosofia.

Palavras-chave: Filosofia da Arte. Definição de Objeto de Arte. Distinção entre Arte e Artesanato.

ABSTRACT

Our intention here is to present the problem of the definition of an art object and some of the theories that try to provide an answer, as well as its advantages and disadvantages. We also present the problem of the distinction between art object and craft object, as well as the disadvantages and advantages of possible criteria for this distinction. This discussion is important because it integrates a subarea of philosophy – which is the metaphysics of art – into a fundamental discussion to establish the nature of most objects of aesthetic appreciation (art objects). Although we do not point to a definitive answer to these questions, we show the difficulties of various answers, bringing a negative knowledge (about which theories and arguments do not work) for philosophy.

Keywords: Philosophy of Art. Art Object Definition. Distinction between Art and Craft.

Introdução

Este texto foi inspirado em uma palestra dada em um evento da Filosofia. Nesse evento, falei um pouco sobre o problema da definição de objeto de arte e sobre as teorias que tentam solucionar esse problema. Aqui faremos a mesma coisa, mas adicionaremos também uma discussão sobre a possibilidade de distinção entre um objeto de arte e um objeto de artesanato, já que, ainda que tenhamos uma definição de objeto de arte, parece que tal definição não será perfeita, se não permitir também uma distinção com os objetos de artesanato, se é que há tal distinção. Tentaremos mostrar que todas as inúmeras tentativas de distinção falham nesse ponto, o que talvez seja um indício de que não é possível traçá-la.

Essa discussão se insere no domínio da filosofia da arte, que é uma subárea da filosofia. Para falar um pouco de filosofia da arte, creio que vale a pena falar sobre a minha visão de filosofia e como eu a posiciono dentro dessa grande área. Eu tomo a filosofia como a tentativa de solucionar problemas que só poderiam ser resolvidos – se é que o poderiam – por argumentação, e não por experimentos ou cálculos. Se a distinção entre experimentos e cálculos por um lado e argumentação por outro for boa, supostamente poderemos distinguir filosofia tanto de ciências empíricas, como a física ou a sociologia, quanto de ciências formais, como as matemáticas. As subáreas mais abrangentes da filosofia seriam: metafísica, que estuda o que existe e sua natureza; epistemologia, que estuda como conhecemos o que existe; teoria do valor, que estuda o valor no mundo (seja tal valor moral, estético ou de outro tipo); e lógica, que estuda os princípios e regras da argumentação racional. As subáreas mais específicas, como por exemplo a filosofia da arte, seriam um misto de metafísica, epistemologia e teoria do valor com relação ao tema específico – neste caso, a arte. Assim, a filosofia da arte seria a subárea da filosofia composta de metafísica da arte (ou do estético), epistemologia da arte (ou do estético) e teoria do valor estético e do valor moral da arte.

Quando nos perguntamos sobre a definição ou sobre a natureza do objeto de arte, estamos nos colocando um problema de dentro da filosofia da arte ou da estética, especificamente de dentro da metafísica da arte ou da metafísica da estética. “Estética” foi um termo criado por Baumgarten (1735), e ela era pensada como uma ciência da percepção. “Estética” atualmente é aplicada à disciplina que investiga os problemas filosóficos da arte e dos sentimentos que nos ocorrem quando fruímos ou entramos em contato com a arte ou com certos aspectos esteticamente valiosos da natureza. Acabamos falando de estética como filosofia da arte, pois, se Hegel (1993) estiver certo, parece que, na arte, todos os sentimentos estéticos se apresentam. Assim, o estudo desses sentimentos estéticos e do valor estético de modo geral pode ser adequadamente realizado por uma filosofia da arte. Ainda que possamos discordar sobre se isso pode ou não ser adequadamente realizado, podemos tomar estética como filosofia da arte, pelo menos para fins didáticos.

Durante a história da filosofia, a estética já foi pensada inicialmente como uma mera teoria sobre o belo. O único valor estético investigado era a beleza. Platão, em seus *Diálogos*, especificamente em seu *Banquete*, e Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, são exemplos paradigmáticos da investigação estética¹ como a investigação sobre uma teoria do belo. Platão nos dizia que a beleza era uma ideia universal e que as coisas particulares eram belas apenas na medida em que exemplificavam essa ideia ou essa forma da beleza, que, em si mesma, transcendia todos os particulares belos. Kant, por sua vez, já nos dizia que a beleza era um prazer

¹ Usar o termo “estética” para falar da filosofia da arte antiga é, no mínimo, anacrônico; mas creio que seja interessante, para fins de compreensão.

desinteressado e sem conceito, que surgia a partir da percepção da forma do objeto como se conformando a uma finalidade que não se consegue identificar qual é. Embora Kant nos fale também sobre o sublime, basicamente sua teoria e a de Platão são teorias sobre o belo.

Hume (1739), por sua vez, nos faz ver a estética como uma teoria sobre o gosto. Ele não acreditava que havia uma beleza em si, mas que há uma certa objetividade no gosto, que pode ser apreendida por aqueles que têm uma certa delicadeza de sentimento. A ideia é que as capacidades apreciativas são parecidas com a maioria das capacidades e podem ser treinadas pela experiência. Assim, críticos de contextos completamente diferentes concordariam com relação aos méritos de certos objetos de apreciação, ainda que discordassem sobre qual desses itens eles preferem. O que Hume parece intencionar é caracterizar a boa arte como a arte que os bons críticos apreciam, mas o problema é que ele também parece caracterizar o bom crítico como aquele que aprecia boa arte – o que nos levaria a alguma circularidade. De todo modo, a teoria de Hume tem um ponto interessante, que seria o seu enfoque na arte.

A partir do século XIX, outras propriedades foram começando a tomar relevância na arte e, conseqüentemente, na estética, como o sublime (já falado por Kant), o feio, o grotesco etc. Essas propriedades começaram a se tornar relevantes, pois a própria história da arte começou a apresentar obras de arte abstratas e começou a querer expressar outros sentimentos para além do belo. Atualmente, na arte contemporânea, vários sentimentos estéticos parecem ter se tornado relevantes na apreciação e na crítica de arte.

Tendo, então, uma noção de estética ou filosofia da arte que investiga, de modo geral, os sentimentos estéticos e o valor estético, podemos passar a nos questionar sobre a natureza do objeto artístico, sob o qual pairam tais sentimentos estéticos.

O que é o objeto de arte?

A questão sobre o que é um objeto de arte não é uma questão unívoca no sentido. Podemos estar querendo perguntar inúmeras coisas. Uma delas é sobre a natureza ontológica do objeto de arte: ele existe em si mesmo ou ele é dependente de algum suporte? Outra seria sobre a própria definição metafísica de objeto de arte, em termos de condições necessárias e suficientes para algo ser um objeto de arte.

Sobre a primeira pergunta, podemos tê-la em vista por percebermos que há certas obras que têm a característica de poderem ser *executadas*, como, por exemplo, a música, a fotografia, o cinema, a gravura, entre outras formas de arte reproduzíveis. Quando falamos sobre música, existe a música criada pelo compositor e cada uma das execuções dessa música realizadas. As execuções podem ser melhores ou piores de acordo com sua perfeição em relação à original e de acordo com o estilo utilizado. Duas execuções diferentes da mesma música não podem ambas *ser a mesma* música, mas somente serem execuções da mesma música, de modo que a música parece algo para além das execuções.

Mas seria a música a partitura? Se ela fosse a partitura, se todas as partituras fossem queimadas, a música deixaria de existir. Além disso, como a partitura, por si só, não emite som, o objeto de arte musical seria totalmente inaudível. É o mesmo caso para o cinema: a partitura do cinema, i.e., o rolo de filme (ou o arquivo digital) não é propriamente o filme. O filme surge na reprodução do rolo, de modo que é difícil dizer que o rolo é o filme.

Uma teoria que tenta dar conta desse problema seria a teoria do *mentalismo*, de Collingwood (1938), na qual uma obra de arte é um objeto mental, que é transmitido da mente do artista para outras mentes, por meio do suporte físico da obra (de sua execução). Ele daria

conta do papel da execução da obra e da característica de ser executável que alguns objetos de arte tem; mas alguns problemas permaneceriam e outros surgiriam: como a possibilidade de existirem obras de arte sem as características fundamentais de certos tipos artísticos – músicas inaudíveis, filmes invisíveis etc – e como a existência dos objetos de arte ser desnecessariamente dependente de nossa mente – por exemplo, uma exposição de telas de pintura não seria uma exposição de objetos de arte (dado que telas não são objetos mentais e que objetos de arte são objetos mentais), e os objetos de arte deixariam de existir se ninguém estiver pensando neles.

Pode-se tentar enfocar a resposta a esse problema também em dizer que não há objeto de arte para além das execuções, aceitando-se uma posição mais nominalista, como a de Goodman (2006). As dificuldades aqui seriam muitas. A mais inicial seria dizer como poderia haver duas ou mais execuções da mesma obra. E a resposta nominalista mais padrão seria aceitar relações primitivas de similaridade entre as execuções. O quão isso é satisfatório, é matéria de intenso debate filosófico entre os nominalistas e universalistas.

Um exemplo de universalista quanto a esse tópico seria Gregory Currie (1989, 1990), que nos diz que a obra de arte é a descoberta de uma certa estrutura harmônica junto com o contexto de descoberta do artista (que é chamado por ele de “heurística do artista”). A ideia aqui é tornar possível a distinção entre uma execução e a criação da obra. A obra é criada quando a estrutura é encontrada, mas ela pode ou não ser executada. Isso ainda tem o sério problema de manter a existência de obras sem as suas características mais fundamentais, afinal a descoberta ainda parece ser algo mental, já que se pode descobrir uma estrutura musical sem ao menos expressá-la em sinais escritos ou sonoros.

Nenhuma dessas respostas nos dá realmente uma teoria satisfatória à primeira vista. Fornecer uma solução para esse problema requer uma ampla investigação e um aprofundamento detalhista, que só o pensador interessado e sistemático pode realizar.

Outro problema, mais específico da filosofia da literatura (dentro da filosofia da arte), e que nos faz refletir sobre a natureza do objeto de arte é o problema dos objetos ficcionais (ver Kroon & Voltolini, 2018; Reicher, 2019). Ele é uma questão sobre o que são esses personagens dos quais parece que podemos falar verdadeiramente e que são parte de obras artísticas literárias. Quando falamos verdadeiramente que uma certa parede é branca, isso é verdade se existir uma parede que possui a propriedade de ser branca. Mas quando falamos verdadeiramente sobre o Papai Noel ou sobre Sherlock Holmes, isso significa que existe um Papai Noel ou um Sherlock Holmes do qual predicamos certas propriedades verdadeiramente? Se não existem tais objetos, como podemos deles falar verdadeiramente? A que os nomes de entidades ficcionais refeririam? De que modo ocorreria essa referência? E ainda: como podemos ter qualquer relação emocional com relação a algo que é uma ficção? A resposta deste problema também nos ajuda a entender melhor o que é um objeto de arte. Entretanto, talvez, o problema que mais vai nos ajudar a singularizar a arte dentro da família de problemas sobre o que é o objeto de arte é o da definição de objeto de arte, que vamos tratar a seguir.

O problema da definição de objeto de arte

Para falarmos do problema da definição de objeto de arte, partiremos dos textos introdutórios dos filósofos de língua portuguesa Almeida, 2000 e 2015, e Costa, 2005. Assim, começaremos a falar sobre o que é uma definição. Há alguns tipos de definições, como, por exemplo, a explícita e a implícita. Uma definição implícita é aquela que não fornece condições necessárias

e suficientes de modo explícito, mas que apresenta o objeto definido, como a definição de uma cor por ostensão, que seria o melhor e talvez único tipo de definição que pode ensinar a alguém qual é uma certa cor. O outro tipo de definição, a explícita, é justamente fornecer explicitamente condições necessárias e suficientes para algo pertencer a um certo tipo.

Nem sempre, quando apresentamos um conceito, o definimos; por vezes, somente apresentamos certas condições necessárias que identificam de o que estamos falando, mas que não o singularizam, por não apresentar as condições suficientes, mas somente condições necessárias. Por vezes, uma definição explícita é muito difícil – senão impossível – e nos contentamos com uma caracterização, de modo que esta tem a sua importância. Mas quando nos perguntamos o que é um objeto de arte, não parece que uma simples caracterização possa dar conta de nos satisfazer.

Com relação, então, à pergunta sobre uma definição explícita de objeto de arte, podemos ter duas posições possíveis: que uma tal definição é possível ou que uma tal definição é impossível. Sobre aqueles que pensam que é possível, há os essencialistas, que pensam que há uma propriedade comum de qualquer objeto de arte, e há os não-essencialistas, que pensam que a arte é definível, mas não por nenhuma propriedade comum entre os objetos de arte. E sobre aqueles que pensam que uma definição explícita é impossível, eles pensam que podemos dar conta do conceito de arte de outros modos. A seguir, começaremos a ver introdutoriamente as teorias essencialistas, passaremos por uma teoria não essencialista e, por fim, uma das teorias da indefinibilidade da arte.

O imitacionismo é a teoria que nos diz que x é um objeto de arte sse x imita a realidade material. Platão, em seu *Banquete*, e Aristóteles, em sua *Poética*, são exemplos do imitacionismo, dado que ambos nos dizem que a arte é uma imitação [*mimesis*] da realidade material. Platão, adicionalmente, nos diria ainda que a própria realidade material é uma imitação [*mimesis*] da realidade ideal das formas ou ideias universais, que transcendem a realidade material. Essa definição de objeto de arte serve como critério de demarcação com relação ao que é e o que não é arte, dado que só seria arte o que imita a realidade, e também como critério de avaliação de o que é boa arte: x é boa arte sse x imita perfeitamente o original.

A vantagem de uma teoria imitacionista é que ela dá conta adequadamente das artes figurativas e realistas; mas a desvantagem é que ela não daria conta das obras que figuram algo de modo distorcido propositalmente e das obras que não figuram absolutamente nada (como as obras abstratas, como a música clássica etc.). Nem sempre o valor de uma obra está na imitação perfeita; se assim o fosse, Picasso e Mondrian não poderiam ser boa obra de arte.

Uma solução para o imitacionismo é expandir um pouco suas fronteiras e aceitar o chamado neo-representacionismo, que nos diz que x é uma obra de arte sse x é sobre algo, i.e., x significa algo. Isso realmente dá conta de todas as obras que gostaríamos de dar, pois até obras abstratas e figurações distorcidas são sobre algo; inclusive obras que tentam ser sobre nada acabam sendo sobre a ausência de significado. O problema é que isso é abrangente demais, já que fornece apenas uma condição necessária, mas não suficiente para algo ser obra de arte. Por exemplo, até as palavras escritas neste texto significam algo, mas certamente não são obras de arte.

O formalismo de Clive Bell (1914) é a teoria que nos diz que x é um objeto de arte sse x tem uma forma significante, que causa uma emoção estética. A forma significante seria uma certa estrutura harmônica que as obras de arte teriam, como a harmonia nas cores e nas formas de uma pintura, como o enredo interessante de um romance etc. Isso certamente dá conta dos juízos sobre a forma das obras de arte e aceita novas artes, na medida em que elas expressem a forma significante.

O problema principal dessa forma significativa é que ela parece ter uma relação circular com a emoção estética que ela gera. A forma significativa é, na verdade, definida como aquela estrutura que provoca a emoção estética; e a emoção estética é definida como a emoção provocada pela forma significativa. Outro problema é que a forma significativa não parece ter unidade o suficiente para exercer o papel de propriedade essencial de todos os objetos de arte, já que a forma significativa na pintura – certas estruturas de formas e cores – não é a mesma forma significativa da literatura – certas estruturas de enredo – nem da música – certas harmonias sonoras. Se não há uma propriedade em comum, parece não haver propriedade essencial, de modo que o essencialismo, fundamento da teoria formalista, não deve estar correto. Além disso, conectar a forma significativa à emoção estética não leva em consideração que há pessoas que simplesmente não têm emoções estéticas frente a obras de arte, tanto da parte do apreciador quanto da parte do artista (supostamente).

Uma terceira teoria essencialista seria o expressivismo de Collingwood (1938). Essa teoria se chama “expressivista”, pois nos diz que *x* é um objeto de arte sse *x* transmite as emoções do artista para os apreciadores, e nos diz que *x* é um bom objeto de arte sse *x* expressa as emoções do artista – o que nos fornece também um critério de avaliação de arte. A ideia é que a arte é um veículo de transmissão de emoções; essa ideia vem desde o Romantismo, que tomava a arte como expressão dos sentimentos do gênio artístico. O artista tem um sentimento, produz uma obra que veicula de alguma maneira aquele sentimento, e, depois, o apreciador é capaz de sentir o mesmo sentimento. De fato, no expressivismo sofisticado de Collingwood, o artista tem uma certa excitação emocional, ao começar a construção do objeto de arte, mas apenas obtém clareza da emoção sendo expressa quando finaliza a obra. Daí, segundo o filósofo, os apreciadores poderiam ter suas consciências ampliadas ou corrompidas por tal objeto. A boa arte, para Collingwood, amplia a nossa consciência, enquanto a má arte a corrompe.

A maior vantagem dessa teoria é que ela dá conta da emoção envolvida na arte, tanto da parte do artista quanto do apreciador, permitindo-nos abarcar tanto a arte figurativa quanto a arte abstrata, supostamente. A desvantagem principal é que ela não daria conta das artes não emocionais, que seriam formas de arte que visam a ser expressas sem emoção, como a tentativa de evitar a emotividade nos poemas de João Cabral de Melo Neto, e nem da existência de pessoas que simplesmente não têm emoções frente a objetos de arte. Além disso, o enfoque no artista é problemático, pois não é claro como poderíamos avaliar obras coletivas, obras anônimas, interpretações musicais, entre outros objetos importantes. Quão melhor parece uma teoria, maiores parecem suas dificuldades. Se realmente quisermos aceitar a teoria de Collingwood, teremos muito trabalho pela frente.

Das teorias que nos dizem que definir o objeto de arte é possível, a teoria não essencialista mais conhecida talvez seja a teoria institucional (ou o institucionalismo) de Arthur Danto (1964, 1981) e George Dickie (1984, 1997). Ela nos diz, de modo geral, que *x* é um objeto de arte sse *x* é um candidato à apreciação instituído pelas autoridades do mundo da arte. A ideia envolvida é que não há nada em comum em todos os objetos de arte que os faz serem objetos de arte, embora haja algo que os faz serem objetos de arte. O que os faz serem objetos de arte é justamente as autoridades do mundo da arte colocarem esses objetos como candidatos à apreciação. É o fato de *A Fonte*, de Duchamp, estar numa galeria que o torna um objeto de arte; nada nele mesmo o faz. No institucionalismo, é algo extrínseco ao objeto de arte que o torna um objeto de arte; por isso a teoria é chamada de não essencialista.

Uma das vantagens da teoria institucional é que ela dá conta da importância do mundo da arte e faz qualquer coisa apresentável como arte pelas autoridades do mundo da arte ser considerada arte – tornando o conceito de arte bem abrangente. Contudo as teorias institucio-

nais não apresentam a unidade que gostaríamos, quando requisitamos uma definição de arte. As autoridades do mundo da arte selecionam os objetos para apresentarem nos museus, centros culturais, galerias, teatros etc., sem que haja alguma unidade entre todos os curadores. Além disso, as autoridades podem ser arbitrárias em suas decisões quanto aos candidatos à apreciação. Se elas não são arbitrárias, há boas razões, que deveriam ser utilizadas em vez da autoridade; de modo que não deveríamos aceitar uma teoria que se funda no poder em vez de no conhecimento. Porém, se não há boas razões, então as decisões são arbitrárias e não há razão para aceitarmos as decisões das autoridades sobre o que é arte.

As teorias que tentam definir o que é um objeto de arte são sempre muito difíceis, e nem todos estão satisfeitos com tal tipo de teoria. Morris Weitz (1956), por exemplo, defende a teoria da indefinibilidade da arte. Suas razões para tal são as seguintes: nenhuma definição conseguirá respeitar o nosso uso do conceito de obra de arte, e qualquer definição que alcançarmos será perniciosa para a criatividade na arte. Pela primeira ideia, a de que nenhuma definição conseguirá respeitar o nosso uso do conceito de obra de arte, ele nos fornece o seguinte argumento:

- (1) Qualquer definição estabelece um conceito fechado.
- (2) O uso do conceito de arte é aberto.
- (3) Logo, nenhuma definição corresponderá ao uso.

O argumento é válido, pois não é possível que as premissas sejam verdadeiras e a conclusão falsa. Mas o que esses conceitos querem dizer? Um conceito fechado é um conceito em que não pode haver revisão significativa de sua extensão. Uma extensão é uma forma de apresentação de um conceito ou de um conjunto. Este pode ser apresentado por extensão e por intensão. Um conceito é algo que pode ser definido em termos das suas propriedades constituintes (intensão) ou em termos dos indivíduos que caem sob aquele conceito (extensão). Por exemplo, podemos definir o conjunto/conceito $2N$ por intensão, dizendo que x pertence a N , tal que x é múltiplo de 2 (o conjunto dos indivíduos que têm a propriedade de ser número natural e par), ou podemos defini-lo por extensão, dizendo que é igual a $\{0,2,4,6,8,\dots\}$.

$2N$, por exemplo, é um conceito fechado, i.e., ele não muda com o passar da história. Entretanto, o conceito de cadeira não é um conceito totalmente fechado, pois na história da humanidade mais cadeiras foram sendo adicionadas à extensão do conceito de cadeira; além disso, o conceito de cadeira é aberto, pois, além de uma *revisão* em sua extensão (com a adição de novas cadeiras), ele também permite uma *revisão significativa* de sua extensão, já que não apenas novas cadeiras são adicionadas à sua extensão, mas também novos *tipos* de cadeiras. Da mesma forma, diria Weitz, o conceito de arte seria aberto, pois, na história da arte, adicionaram-se novos objetos à extensão do conceito de arte e, além disso, adicionaram-se novos tipos de objetos à extensão do conceito de arte.

Qualquer definição do conceito, para Weitz, é uma forma de fechar o conceito. No caso da arte, se aceitássemos qualquer uma das definições anteriores, então não seria mais arte qualquer coisa que não representasse, ou que não tivesse forma significativa, ou que não expressasse emoção, ou que não fosse enaltecida por uma autoridade da arte. Mas, no futuro, novos tipos de arte, que desrespeitem tais definições, podem surgir e acabaremos as chamando de arte. Por isso que ele pensa que, se fecharmos o conceito, não conseguiremos corresponder ao nosso uso. Isso nos leva à sua segunda razão: como a definição fecha o conceito, então o que for produzido criativamente fora do conceito não será considerado arte, se o nosso uso respeitar a definição. Assim, qualquer definição reduz o papel da criatividade na arte, já que só poderá ser arte o que satisfaz a definição. Quão bons são esses argumentos? Convido o leitor a refletir.

Mas o que fazer sem uma definição de objeto de arte? Como saber o que é e o que não é arte? Weitz nos diz que podemos pensar no conceito de arte como um conceito que se forma por ostensão e por semelhança de família. Não há uma propriedade em comum em todos os objetos de arte em virtude da qual os chamamos “objetos de arte”, mas mesmo assim somos apresentados a vários objetos diferentes, que alguns têm certas semelhanças com outros, mas não com todos, o que nos permite identificar objetos dessa categoria.

É a arte definível ou indefinível? Como devemos entender a natureza da obra de arte e do valor estético de modo geral? E o status ontológico das ficções? Existe verdade em arte? Há ainda muitas questões em aberto, impossíveis de serem respondidas neste breve texto, esperando o escrutínio dedicado dos novos filósofos brasileiros contemporâneos.

Um deles, que iremos abordar agora, é justamente o problema da distinção entre arte e artesanato. Ele é interessante, porque nos mostra que, mesmo que tenhamos uma boa definição de objeto de arte, ainda teremos problemas para encontrar características que não sejam compartilhadas com os objetos de artesanato.

Arte e artesanato²

Pinturas, colagens, assemblagens, esculturas, fotografias, entre outros tipos de arte, inundam as galerias contemporâneas. As galerias fornecem-nos um espaço para a fruição dos objetos de arte. Intrigantemente, há um domínio de objetos, que se assemelha ao dos objetos de arte, mas que é suposto como distinto em algum ponto: os objetos de artesanato. Estes também se dividem em pinturas, colagens, assemblagens, esculturas, fotografias etc., porém não adentram as galerias de arte, ou se adentram, já vêm com sua classificação subscrita. Parece haver algo que estabelece uma distinção entre arte e artesanato, que faz o primeiro ser encontrado em galerias de arte, enquanto o segundo é encontrado nas proximidades de pontos turísticos. Ainda que consigamos uma definição de “objeto de arte” ou ainda que consigamos apreender o que é um objeto de arte por semelhança de família, ainda não está claro como essa definição nos ajudará a distinguir arte de artesanato. Qual a natureza dessa distinção? É ela objetiva ou arbitrária? Esteticamente atenta ou economicamente interessada?

Sabemos que as esculturas de santos que compramos dos artesãos de Ouro Preto são objetos de artesanato, enquanto as esculturas de Aleijadinho são objetos de arte; entretanto, se nos perguntarmos sobre a natureza dessa distinção, exigindo-nos condições necessárias e suficientes para algo ser um objeto de arte ou de artesanato, seremos levados a uma séria dificuldade conceitual. A dificuldade em definir arte ou artesanato existe desde os gregos, e quanto mais a arte se modifica, mais difícil parece defini-la. Sobre o artesanato, embora seu significado pareça mais estável, dar condições que o diferencie da arte é complicado, dado o artista normalmente se utilizar das técnicas do artesão e, conseqüentemente, criar produtos artísticos a partir da artesanaria.

Há formas de arte – como supostamente o mictório de Duchamp, chamado *A Fonte* – que, por se utilizarem de objetos prontos (*ready-made objects*), podem ser consideradas como independentes da artesanaria. Ainda que quiséssemos traçar a artesanaria dos objetos prontos aos artesãos que os fizeram, nossa sociedade industrial ou pós-industrial nos mostraria que, atualmente, os artesãos são, em sua maioria, máquinas. Entretanto nem toda forma de arte inde-

² Esta seção é uma leve modificação de um texto meu, publicado no meu livro *Refutações: Ensaio em Política, Economia, Ética e Arte* (Cid, 2020).

pende totalmente de artesanaria, de modo que não seria apropriado tentar utilizar essa condição como critério de distinção.

O problema fundamental, então, é saber como distinguir arte e artesanato. Acreditamos que não é possível – ou, pelo menos, é difícil – traçar essa distinção de maneira objetiva, (1) pelo fato de o conceito de artesanato “estar contido” no de arte e (2) pelo fato de todas as propostas de distinções apresentadas a seguir não serem satisfatórias. Tais propostas são justamente: (A) a unicidade da obra, (B) sua originalidade, (C) a assinatura do autor, (D) a produção estar voltada para a arte, ou (E) a obra estar numa galeria. Todos esses critérios seriam um tanto modernos ou românticos, talvez pelo fato de uma distinção própria entre arte e artesanato só ser traçada a partir da modernidade. Cabe-nos, então, avaliar os critérios.

Talvez o critério mais utilizado para traçar uma distinção entre arte e artesanato seja dizer que os objetos de arte são únicos, enquanto os objetos de artesanato são reproduções. A ideia de reprodutibilidade foi extensivamente tratada por Walter Benjamin⁽¹⁹⁸⁷⁾, que também desenvolveu o conceito de “aura”, para falar do fascínio que os objetos de arte únicos tinham antes da era da reprodutibilidade técnica. A reprodução da *Monalisa* em cartazes e xícaras de café remove um pouco da aura que ela teria. Sua unicidade traria dificuldade para quem a quisesse apreciar e, assim, desejo, dada a sua raridade. Se podemos ter uma reprodução da *Monalisa*, ou observá-la pela tela de um computador, a raridade do contato com a obra diminui, tal como sua aura. Dessa forma, algo que poderia distinguir, pelo menos *prima facie*, arte e artesanato seria o fato de os objetos de arte serem únicos e os objetos de artesanato serem meras reproduções de um modelo. Cada pintura de Portinari seria algo único, mas os inúmeros São Franciscos pintados pelos artesãos de Ouro Preto não seriam obras únicas, mas cópias de algum modelo.

Pensamos que esse critério, a unicidade, é ruim por inúmeras razões. A primeira delas é que, se Aristóteles estiver certo em sua *Metafísica*, todo objeto de arte ou de artesanato seria a reprodução da ideia que está na mente do artista/artesão, dado que entre as causas do objeto estaria o plano de se construir a obra. Platão também parece concordar em parte, em sua *República*, se aceitarmos a interpretação padrão da teoria das ideias, mas nos diria que o objeto de arte é imitação da realidade, que, por sua vez, imita as Formas ou Ideias transcendentais. O objeto de artesanato, embora seja reproduzido, também seria a reprodução de alguma ideia, ao menos o primeiro da produção. Um objetor poderia dizer que faz diferença o fato de o objeto de artesanato ser reproduzido e o objeto de arte não. Talvez pelo fato de o objeto de arte ser irreproduzível, enquanto o objeto de artesanato não o é. Essa não é uma boa justificativa, pois o objeto de arte é de fato reproduzível, dado que existem copistas bastante capazes e muita tecnologia disponível para isso.

Se a unicidade ou a reprodução significassem alguma coisa para a distinção entre arte e artesanato, teríamos de aceitar a consequência de que, por exemplo, se Monet tivesse decidido reproduzir, por pintura, seu quadro *Ninfeias*, isso o tornaria um objeto de artesanato. Mas é isso aceitável? Não o parece ser, dado que o cinema, a fotografia e a gravura, por exemplo, só são obras de arte enquanto reproduzidas; e, no caso das mesmas, ainda que numeremos cada uma das reproduções, de modo a torná-las únicas, não há objetivamente nada, em cada cópia, que a distinga das outras – pelo menos nos casos da fotografia e do cinema.

Poder-se-ia dizer que, embora o critério da unicidade não sirva adequadamente às artes da reprodução (como cinema, fotografia e gravuras³), ela o serve às outras artes (como pintura, escultura, assemblagem etc.). Não pelo fato de as outras artes serem não reproduzíveis; nós o

3 Talvez a literatura também deva entrar nesta lista, dado que ela não existe fora dos livros, mas há razões para excluí-la da lista, dado que é argumentável ela não precisar ser executada a partir de um meio que não é ela própria.

vimos que elas o são; mas pelo fato de que elas seriam dificilmente reproduzíveis. Ainda que, por exemplo, uma obra de arte conceitual seja formalmente reproduzível com facilidade, o conceito por detrás da obra necessitaria estar inserido em toda uma investigação artística e filosófica que poucos realizariam, tornando, assim, difícil a reprodução da obra de arte (com seu contexto, que torna possível a apreciação conceitual).

Também não cremos que esse seja um bom direcionamento para o argumento, pois ainda que aceitemos que seja muito difícil reproduzir uma obra de arte, disso não se segue que é fácil reproduzir um objeto de artesanato. E ainda que seja fácil reproduzir uma obra de artesanato, não está clara a razão de a facilidade da reprodução ser relevante. Atualmente, podemos reproduzir com muita facilidade obras de arte e movimentos artísticos, mesmo que tenhamos que reproduzir também a pesquisa sendo realizada. E, se não levarmos em conta as técnicas, no futuro, pelo rumo do desenvolvimento tecnológico, parece que não será difícil reproduzir qualquer obra de arte, dada a constante aprimoração das impressoras 3D; e não pode ser o caso que apenas o tempo e a tecnologia possam tornar os objetos de arte em objetos de artesanato.

A solução para o defensor do critério da unicidade, parece-me, seria dizer que há algo que fundamenta a nossa atenção à unicidade que não é a própria unicidade da obra, mas a unicidade da ideia. Na verdade, a obra é única não porque é difícil de reproduzir, mas porque ela expressa algo de original, uma ideia original. Isso explicaria até a nossa vontade de inserção do contexto na avaliação estética de um objeto. Mas falar dessa forma seria mudar de critério e passar ao da originalidade em vez da unicidade.

Aceitar o critério da originalidade implica que se pode reproduzir inúmeras vezes uma obra, mas se ela expressa algo de original, ela tem um valor superior, que a coloca acima dos objetos de artesanato. A ideia aqui é que haveria algo de muito distinto entre a cadeira que eu mando fazer no marceneiro e as cadeiras feitas pelos artistas do *De Stijl*⁴. Há algo de original na Cadeira Vermelho e Azul, de Rietveld, que não é compartilhado pelas cadeiras do meu marceneiro. Rietveld e *De Stijl* têm uma investigação artística única, criando inovações no mundo da arte, que renovam nossa apreciação estética. O meu marceneiro está longe disso. Ele apenas reproduz um número finito de formas de cadeira que aprendeu com outro marceneiro, de modo que nada do que ele produz é consequência de um projeto original.

Já podemos perceber onde está o primeiro problema desse critério. Embora ele pareça muito intuitivo, não é possível que todo artesão tenha aprendido técnicas de construir cadeiras e as reproduzido. Algum artesão inventou ou criou uma cadeira. Na verdade, a história das cadeiras da humanidade foi um processo de criação em cima de criação, aperfeiçoando aos poucos as qualidades das cadeiras, como equilíbrio, conforto, beleza etc. Assim, artesãos também criam, tal como os artistas. E se esse é o caso, a originalidade não é um atributo distinto do artista.

Poder-se-ia dizer que, de fato, algum artesão criou a cadeira tal como a técnica de construir cadeiras; mas os outros artesãos, estes apenas aprenderam e reproduziram a técnica. E qual a diferença entre o artesão criador e o artesão reproduzidor? O artesão criador poderia ser considerado artista, enquanto o artesão reproduzidor seria um mero artesão. O primeiro seria um artista, pois criou originalmente uma cadeira, que, na época, tinha justamente as propriedades relevantes que, atualmente, defende-se que a Cadeira Vermelho e Azul tem: ela era possivelmente apreciável, desejável, inovadora, fruto de reflexão e planejamento etc., além de ser debatível se ela era ou não bela, tal como é debatível se a própria cadeira de Rietveld é bela. Se não

⁴ Veja mais sobre esse grupo e movimento em: <https://www.moma.org/collection/terms/29>.

é a beleza, nem o planejamento, nem a inovação, nem a desejabilidade, nem a apreciabilidade que determinam uma distinção entre ambas as cadeiras, o que o faria? Pareceria, então, que não há distinção adequada entre o artista e o artesão criador.

Mas e quanto ao artesão reprodutor? Pode a diferença entre ele e o artista se fundar na originalidade deste frente a ele? Dizer que sim teria a consequência de crermos que o artesão reprodutor não é capaz de originalidade em sua arte, e isso parece uma afirmação demasiado forte. Falamos, há pouco, que, na história das cadeiras, as cadeiras foram se aperfeiçoando aos poucos, com pequenas inovações sendo realizadas nelas (como a criação de tipos de encostos, pés etc.). Possivelmente foi um artesão que criou cada inovação na cadeira. E possivelmente esse artesão aprendeu uma técnica e a reproduzia, quando teve a ideia de sua inovação.

Pode-se responder, dizendo que, enquanto ele inventa, ele é artista e, enquanto reproduz, é artesão; porém também pensamos que essa resposta é problemática, dado que teríamos que aceitar não apenas que, por vezes, o artesão é artista, mas que, enquanto o artista realiza técnicas aprendidas, ele é artesão, sendo artista somente quando cria um objeto ou técnica original. O problema disso é que a maioria dos artistas, quando estão fazendo seus trabalhos, utilizam técnicas aprendidas e desenvolvidas por outros (como mistura de cores, utilização de pincel, imitação de movimentos artísticos etc.). Isso faria deles, então, artesãos? O que os tornaria artistas? O que precisaria ser inventado? E ainda: não seria o fato de muitos artistas pertencerem ao mesmo movimento artístico uma evidência contra o critério da originalidade?

*Los Carpinteros*⁵ é um grupo de marceneiros que cria objetos intrigantes, diferentes e que são apresentados nos espaços expositivos de arte tradicionais – como no Centro Cultural do Banco do Brasil. Muito provavelmente diríamos que são artistas. Embora construam objetos de madeira, sua atenção ao *design* do objeto, por vezes, tornando-o inútil para a função que dele esperamos, causa um impacto estético e é uma inovação, que parece fruto de uma originalidade peculiar. Se a técnica desses artistas fosse passada adiante e começássemos a reproduzir tais objetos, deixariam eles de ser objetos de arte? Se dissermos que sim, teremos o problema de ter de especificar o número de reproduções que tornaria um objeto de arte em um objeto de artesanato. Quantas pinturas idênticas tornam um objeto de arte num objeto de artesanato? E quantas serigrafias? Quantas fotos? Temos especificações de curadores e artistas sobre o quanto é possível reproduzir sem reduzir significativamente o valor econômico do trabalho. Mas seria o valor econômico que determinaria a fronteira entre arte e artesanato? Isso pareceria completamente arbitrário, dado que o valor econômico varia de acordo com o interesse e a raridade e isso varia, entre outras coisas, de acordo com o tempo, e não de acordo exclusivamente com propriedades intrínsecas dos objetos em questão.

Mas e se as técnicas de *Los Carpinteros* não forem repassadas a outros? A originalidade deles não será banalizada e, assim, os seus objetos serão raros e, se houver neles interesse, serão valiosos. Eles seriam raros, por serem expressões da originalidade, que é, em si mesma, rara na humanidade. É por unir originalidade e valor estético que eles são economicamente valiosos, poderia responder o defensor desse critério. Entretanto talvez diríamos o mesmo com relação a certas obras de artesanato advindas do Nordeste, do Norte e do interior de Minas Gerais, por exemplo. Num passeio pelo Brasil, podemos ver as mais interessantes obras de artesanato, originais e esteticamente valiosas, mas que não são normalmente consideradas obras de arte – como os trabalhos expostos no Museu de Arte Popular da CEMIG, em Belo Horizonte. Assim, se aceitarmos a distinção pela originalidade, sem aceitarmos a reinserção do critério da

⁵ Veja mais sobre esse coletivo em seu site oficial: <http://www.loscarpinteros.net/>.

reprodutibilidade, seremos levados a dizer que, ao menos, muitos dos objetos de artesanato são também objetos de arte – o que obliteraria a própria distinção que o critério visa traçar.

Se não é a reprodutibilidade e nem a originalidade que determinam uma distinção entre arte e artesanato, temos de investigar outros critérios. A assinatura foi, na modernidade, aos poucos, tornando-se uma marca do artista e adquirindo bastante importância para que algo fosse um produto de valor artístico. Porém, talvez, esse seja um dos piores critérios. E é ruim, pois, na história da arte, assinar as obras foi algo que surgiu em um momento (na modernidade) e começou a decair em outro (na contemporaneidade). Antes da modernidade, não se assinavam as obras. Por exemplo, Aleijadinho nunca assinou nenhum de seus trabalhos. Assinar é uma expressão do Romantismo Alemão, que via, na verdadeira arte, a expressão do gênio artístico. Contemporaneamente, as assinaturas e as datas estão ficando em desuso, dado o pensamento pós-moderno de dissolução do artista na obra ou da obra que se faz a si mesma. Além disso, como nos mostraram, por exemplo, Piero Manzoni e Marcel Duchamp, todo tipo de coisa pode ser assinada – inclusive pessoas, latas com fezes e objetos de artesanato. E a arte conceitual, e contemporânea no geral, faz-nos pensar sobre os limites da arte, de modo que é difícil aplicar um critério que não é adequado a toda a história da arte.

Parece que embora nenhum dos critérios anteriores possa dar uma distinção precisa entre arte e artesanato, dizem que um objeto de arte poderia ser diferenciado por ele ter sido feito sem nenhuma finalidade externa à própria arte, isto é, o objeto de arte seria inútil, enquanto os objetos de artesanato todos cumpriram uma função – como enfeitar um ambiente, por exemplo – e seriam produzidos para serem vendidos. Dessa forma, a arte seria produzida para a própria glória da arte, e não para a venda. Um objeto de artesanato que compramos em frente à Igreja São Francisco de Assis seria feito para ser vendido e para ocupar uma função na decoração da casa, enquanto *A Fonte*, de Duchamp, não teria sido produzida para ser vendida e nem para decorar um ambiente, mas somente para questionar o conceito de arte.

O critério parece bom quando não o avaliamos profundamente. Quando comparamos o objeto de artesanato com um objeto de arte contemporânea, pode ser que pareça que eles se distinguem nessa intenção sob a qual eles foram feitos. Mas repare: muitos quadros de artistas reconhecidos da modernidade foram feitos sob encomenda para fazerem parte da decoração de um ambiente de um nobre ou burguês. Muitos dos objetos de arte construídos ao longo da história foram produzidos para serem vendidos, para ser decorativo. Outra grande parte da arte foi produzida meramente com intenções religiosas, e não para a própria glória da arte. E não podemos negar que ao menos uma parte da arte contemporânea seja feita para ser vendida.

Aqui um ponto pode ser traçado: não é porque um objeto está à venda ou é vendido, que ele foi feito com a intenção de ser vendido. Embora essa seja uma distinção relevante, parece que o enfoque nas intenções individuais possa tornar por demais subjetivo o critério, pois nunca saberíamos quais objetos são objetos de arte, a não ser que o artista nos dissesse. Além disso, o critério de o objeto ser feito para a glória da arte não incluiria no conceito de arte nenhum objeto produzido antes de o conceito de arte ter sido desenvolvido.

Um defensor do critério da glória da arte (ou da inutilidade) pode tentar tomar o caminho inverso, a partir da percepção do valor econômico das obras de arte frente aos objetos de artesanato, e dizer que o que faria algo ser um objeto de arte, e não de artesanato, não é que ele teria sido feito meramente para a glória da arte, mas que ele teria um certo valor agregado, que se traduziria em valor econômico: enquanto os objetos de artesanato são muito baratos, os objetos de arte são caros relativamente. Esse caminho também não é bom, pois há muitos objetos de arte que, por não terem ainda o reconhecimento devido, são economicamente tão pouco valiosos quanto um objeto de artesanato. Conforme dissemos, quando colocamos o

valor econômico em jogo, ele está sujeito a flutuações de mercado e a avaliações de raridade e demanda, que tornam difícil sua distinção: um prato comum do século V pode ser tão valioso quanto um Mondrian.

Podemos, então, tentar dizer que estar numa galeria de arte parece garantir que o objeto em questão é um objeto de arte, de modo que não é incompreensível a razão de um filósofo sustentar tal critério; porém as coisas não são bem assim. Se um objeto está numa galeria ou numa outra instituição de arte, isso significa apenas que ele foi escolhido pelo curador para estar naquele espaço. Na verdade, nem todos os objetos são escolhidos pelo curador; muitos, ao abrir uma galeria, contratam um arquiteto, especialista em design de interiores, para decidir como será a iluminação, como serão os espaços expositivos, como serão os espaços de recepção e de comercialização, entre outras coisas. A mesa em que o galerista está sentado não é, normalmente, um objeto de arte, mas um objeto de artesanato, comprado em lojas de *design*. Assim, não seria meramente estar numa galeria que garantiria que o objeto seria um objeto de arte, mas o que de fato garantiria seria estar numa galeria, sendo exposto como objeto de arte.

Essa sofisticação não resolve o problema de o curador ainda ter um papel decisivo na questão de o que distingue um objeto de arte de um objeto de artesanato. Se o curador fosse um real especialista em arte, que visa a expor apenas objetos de arte, sem segundas intenções, talvez pudéssemos confiar no seu papel. Mas, mesmo se esse fosse o caso, o próprio curador teria de ter critérios objetivos com os quais avaliaria se um objeto é um objeto de arte. Colocar todo o peso do critério no curador é somente afastar o problema da sua resposta, pondo um intermediador entre nós e os critérios. Um problema ainda mais grave é que, na realidade, a curadoria de espaços expositivos é feita por quem tem dinheiro para abrir e manter esses espaços, que são normalmente pessoas muito ricas (coleccionadores particulares), empresas e governo. E a escolha curatorial por essas 3 classes de indivíduos não tem garantia alguma de ser feita por critérios técnicos em vez de políticos ou ideológicos.

Se um curador, por exemplo, escolhe o artesanato de pedra sabão de Ouro Preto para apresentá-lo como obra de arte, parece que ele o poderia fazer. E, se aceitarmos o critério aqui debatido, seremos obrigados a dizer que o artesanato é arte. Assim, não parece que meramente estar numa galeria possa ser um critério realmente distintivo.

Conclusão

Vimos apresentando alguns critérios comuns na história da arte e da filosofia, para determinarmos uma definição de objeto de arte. Vimos que todos esses critérios apresentam certas vantagens e desvantagens, de modo que é difícil dar uma definição explícita de objeto de arte. Ainda que pensemos que tal definição seja impossível e que só possamos apreender o que é um objeto de arte por semelhança de família, será problemático distinguir objeto de arte de objeto de artesanato, dado que ambos são constituídos dos mesmos tipos de técnicas. Tentamos mostrar que todos os critérios apresentados para distinguir esses dois tipos de objetos são problemáticos: nenhum parece permitir uma distinção perfeita. Há ainda muitos critérios disponíveis no mundo das ideias, como, por exemplo, critérios conjuntivos (que juntam mais de um dos critérios apresentados), critérios disjuntivos (que envolvem uma disjunção entre mais de um dos critérios apresentados), entre outros; entretanto não temos o tempo ou o espaço, neste texto, para investigar a todos. Deixamos com o leitor, assim, a provocação de que talvez não haja um modo de determinar o que é um objeto de arte e nem uma distinção a

ser traçada entre arte e artesanato, o que poderia nos levar a pensar que toda essa distinção seja um tanto arbitrária ou mesmo não objetiva.

Referências

- ALMEIDA, A. "O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética". *Crítica*, 2000. Disponível em: https://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. Acesso em: 03.jul.2019.
- ALMEIDA, A. "Teorias essencialistas da arte". *Crítica*, 2015. Disponível em: <https://criticanarede.com/aalmeidateoriasessencialistasdaarte.html>. Acesso em: 03.jul.2019.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores).
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vols. I, II, III. 2ª edição. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução portuguesa de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Tradução de Karl Aschenbrenner e William B. Holther. Berkeley: University of California Press, 1954.
- BELL, C. *Art*. Londres: Chatto & Windus, 1914.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CID, R. *Refutações: Ensaio em Política, Economia, Ética e Arte*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.
- COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon, 1938.
- COSTA, C. "Teorias da arte". *Crítica*, 2005. Disponível em: https://criticanarede.com/est_tarte.html. Acesso em: 03.jul.2019.
- CURRIE, G. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's, 1989.
- CURRIE, G. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DANTO, A. "The Artworld". *Journal of Philosophy* n. 61, 1964, pp. 571–584.
- DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DICKIE, G. *The Art Circle*. New York: Haven, 1984.
- DICKIE, G. *Introduction to aesthetics: an analytical approach*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- GOODMAN, N. *Linguagens da Arte*. Tradução de V. Moura e D. Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.
- HUME, D. *Investigação acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os pensadores).
- HUME, D. *Essays, Moral, Political, and Literary*. Ed.: Eugene F. Miller. Indianapolis: Liberty Classics, 1985.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª edição. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KROON, F. & VOLTOLINI, A. "Fictional Entities". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Inverno de 2018. Edward N. Zalta (Ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/fictional-entities/>.

PLATÃO. *Dialogues*. Traduzido por B. Jowett. Oxford: Clarendon, 1953.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).

REICHER, M. "Nonexistent Objects". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Primavera de 2019. Edward N. Zalta (Ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/nonexistent-objects/>.

WEITZ, M. "The Role of Theory in Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* n. 15, 1956, pp. 27-35.

Sobre o autor

Rodrigo Cid

Professor adjunto de Filosofia na Universidade Federal do Amapá. Residência pós-doutoral em Filosofia realizada na Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em: 30/08/2020.
Aprovado em: 28/10/2020.

Received: 30/08/2020.
Approved: 28/10/2020.