

**Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
Área de Ontologia**

**ANÁLISE CATEGORIAL DA ARTE  
EM AMIE THOMASSON**

**Dissertação de Mestrado**

**Debora Pazetto Ferreira**

**Florianópolis  
2010**

**Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
Área de Ontologia**

**ANÁLISE CATEGORIAL DA ARTE  
EM AMIE THOMASSON**

**Debora Pazetto Ferreira**

**Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação  
em Filosofia, na Área de  
Ontologia, da Universidade  
Federal de Santa Catarina,  
como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em  
Filosofia.**

**Florianópolis  
2010**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meu orientador, Celso Braidá, com respeito e admiração, por contribuir com as reflexões e com a realização deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido durante os dois anos de pesquisa.

Aos professores e colegas do curso de Filosofia da UFSC, com os quais passei momentos agradáveis de aprofundamento, discussão e estudo.

Aos meus pais, à minha avó e à minha madrinha, por me acompanharem, me incentivarem e me apoiarem em todo meu percurso acadêmico.

Aos parentes e amigos que sempre se fizeram presentes em todos os momentos importantes da minha vida.

**Para João Paulo Ferreira,  
que contava a uma  
criança histórias fantásticas  
sobre um homem chamado  
Sócrates.**

## RESUMO

Esta dissertação pretende investigar o que é uma obra de arte, assumindo como principal subsídio metodológico a análise crítica de alguns textos de Amie Thomasson. A ontologia de Roman Ingarden também é exposta, pois constitui uma influência central para o pensamento de Thomasson. Diversas noções utilizadas pela autora, como a aceitação do pluralismo ontológico, a busca da estrutura específica de cada tipo de arte e a admissão de que a arte comporta características espaço-temporais e abstratas, remontam aos escritos do pensador polonês. Esses temas estão embutidos no principal aspecto abordado na dissertação, a saber, o modo como Thomasson investiga a obra de arte através da busca de seu estatuto ontológico, dentro do contexto de um quadro categorial mais amplo. A autora afirma que a questão central da ontologia da arte é: que tipo de entidade é uma obra de arte? Essa questão não é respondida através de uma definição rígida da arte ou de uma lista finita de características que permita classificar qualquer objeto no mundo como arte ou não-arte. Thomasson compromete-se apenas com a pretensão modesta de buscar um espaço categorial bem sucedido para a alocação das obras de arte. Ela problematiza o fato de que a estética e a metafísica tradicionais não proporcionam categorias adequadas para alocar a arte, a ficção e os objetos culturais, pois costumam adotar sistemas dualistas como sujeito-objeto, real-ideal, concreto-abstrato, entre outros, impróprios para pensar as obras de arte, que comportam características híbridas. Como alternativa, Thomasson sugere uma metodologia ontológica formal para a criação de sistemas categoriais e, nesse contexto, de categorias que respeitem a configuração específica das obras de arte. Sua proposta é analisada nessa dissertação como uma solução eficaz para capturar a estrutura ontológica das obras de arte através de uma base analítica formal.

**Palavras chave:** análise categorial, ontologia formal, obra de arte.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate what is a work of art, assuming the critical analysis of some texts of Amie Thomasson as its main methodological subsidy. The ontology of Roman Ingarden is also exposed because it is a central influence to the thought of Thomasson. Several concepts used by the author, as the acceptance of ontological pluralism, the search for the specific structure of each type of art and the admission that art involves spatiotemporal and abstract characteristics, go back to the writings of the Polish thinker. These themes are inserted in the main aspect addressed by this thesis, namely, how Thomasson investigates the work of art through the pursuit of its ontological status within the broader context of a categorical framework. The author argues that the central question of the ontology of art is: what kind of entity is a work of art? This question is not answered by a rigid definition of art or a finite list of characteristics that allow classifying any object in the world as art or not art. Thomasson undertakes only the modest pretense of seeking for a successful categorical space for the allocation of works of art. She discusses the fact that traditional aesthetics and metaphysics do not provide adequate categories to allocate art, fiction and cultural objects, because they tend to adopt dualistic systems, like subject-object, real-ideal, concrete-abstract, among others, that are inadequate to think about works of art, which include hybrid features. Alternatively, Thomasson suggests a formal ontological methodology for creating categorical systems and, in this context, categories that meet the specific configuration of artworks. Her proposal is analyzed in this dissertation as an effective solution to capture the ontological structure of works of art through a formal analytical base.

**Key Words:** categorial analysis, formal ontology, work of art.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUÇÃO</b>                        | <b>08</b> |
| <b>1.1 Delimitação do Tema</b>              | <b>09</b> |
| <b>1.2 Contextualização do Problema</b>     | <b>10</b> |
| <b>1.3 Contra a Estética</b>                | <b>18</b> |
| <b>1.4 O Plano Investigativo e o Método</b> | <b>22</b> |
| <b>1.5 Ontologia Categorial</b>             |           |

Er

ror! Bookmark not defined.

### PARTE I

|   |           |
|---|-----------|
| <b>O MODELO ONTOLÓGICO DE INGARDEN</b>                                | <b>29</b> |
| <b>2. A ONTOLOGIA DA ARTE DE INGARDEN</b>                             | <b>30</b> |
| <b>2.1 Considerações Ontológicas acerca da Obra de Arte Literária</b> | <b>36</b> |
| <b>2.2 A Estrutura da Obra de Arte Literária</b>                      | <b>40</b> |
| <b>2.2.1 Formações Fônico-lingüísticas</b>                            | <b>41</b> |
| <b>2.2.2 As Unidades de Significação</b>                              | <b>45</b> |
| <b>2.2.3 Objetividades Apresentadas</b>                               | <b>50</b> |
| <b>2.2.4 Aspectos Esquematizados</b>                                  | <b>52</b> |
| <b>2.3 As Bases Ônticas da Literatura</b>                             | <b>54</b> |
| <b>2.4 Outros Tipos de Obra de Arte</b>                               | <b>57</b> |
| <b>2.4.1 As Obras de Arte Teatrais, Musicais e Pictóricas</b>         | <b>59</b> |
| <b>2.5 Possíveis Desenvolvimentos das Teorias de Ingarden</b>         | <b>65</b> |

### PARTE II

|  |            |
|--|------------|
| <b>A ONTOLOGIA DA ARTE EM AMIE THOMASSON</b>               | <b>69</b>  |
| <b>3. UMA BASE ANALÍTICA PARA UMA ONTOLOGIA CATEGORIAL</b> | <b>70</b>  |
| <b>3.1 O Método Ontológico de Thomasson</b>                | <b>71</b>  |
| <b>3.2 Aplicação da Metodologia</b>                        | <b>85</b>  |
| <b>3.3 Objetos Ficticionais</b>                            | <b>86</b>  |
| <b>4. O ESTATUTO ONTOLÓGICO DAS OBRAS DE ARTE</b>          | <b>98</b>  |
| <b>4.1 O Senso-comum como Critério Ontológico</b>          | <b>109</b> |
| <b>4.1.1 O Modelo da Descoberta</b>                        | <b>111</b> |
| <b>4.2 Categorias Ontológicas Híbridas</b>                 | <b>125</b> |
| <b>4.3 As Bordas Irregulares da Ontologia</b>              | <b>131</b> |
| <b>5. CONCLUSÕES</b>                                       | <b>133</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                          | <b>141</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Delimitação do Tema

A preocupação dos filósofos com a elaboração de um pensamento capaz de subsumir o âmbito do artístico é manifesta desde Platão, perpassando toda a tradição metafísica e vigorando na filosofia contemporânea com inigualável intensidade. Todavia, o objetivo desta dissertação não é realizar uma compilação das diversas abordagens em filosofia da arte e estética, mas analisar uma proposta conceitual capaz de pensar a arte tal como ela é apresentada atualmente. A amplitude de semelhante objetivo é delimitada pela linha de interpretação a ser seguida. A filosofia da arte ocidental recente pode ser dividida em algumas diretrizes de interpretação, normalmente encabeçadas por autores bastante consagrados. A maioria dos manuais de estética e filosofia da arte costuma mencionar como abordagens contemporâneas a Hermenêutica de Gadamer, a Teoria Crítica, onde se encaixam as filosofias da arte de Adorno, Marcuse e Benjamim, a abordagem existencialista de Sartre, a vertente heideggeriana iniciada com a publicação de *A Origem da Obra de Arte*, a corrente merleau-pontyana e, na melhor das hipóteses, também a tradição analítica de Danto, Weitz, Goodman e Dickie, e a tradição pragmatista de Dewey, Shusterman e Thierry de Duve<sup>1</sup>. Evidentemente, essa classificação do pensamento filosófico em correntes e tradições é reducionista e injusta para com a singularidade da obra de cada autor. Seu principal problema, no entanto, é que as linhas de pensamento de meados do século passado são apontadas como os últimos grandes paradigmas em filosofia da arte. Isso conduz à questão: como a filosofia tem contribuído *atualmente* para o pensamento sobre a obra de arte, de modo a poder lidar com a arte contemporânea? Uma pesquisa que se pretende ontológica e não exegética ou histórica encontra-se impossibilitada de abrigar a pretensão de abranger muitas diretrizes filosóficas sobre o tema proposto. Assim, mesmo que se possua ciência da importância da promoção de um debate filosófico com as diferentes linhas de interpretação em filosofia da arte, é necessário delimitar o assunto com a escolha de uma proposta filosófica, enfocando a pesquisa em suas questões internas e assumindo de antemão a exclusão de uma extensa análise de outras correntes.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



Às elaborações conceituais aqui desenvolvidas não consta o dever de se submeter à autoridade de nenhuma tradição ou autor, mas apenas ao rigor do próprio pensamento filosófico e das implicações ontológicas demandadas pelos conceitos utilizados. No entanto, a análise da ontologia da arte de Amie Thomasson é assumida como suporte teórico da investigação pelo conceito de obra de arte. Seu pensamento foi influenciado pela ontologia categorial de Husserl, que funcionou como um pilar de sustentação para diversos desenvolvimentos subsequentes em filosofia da arte, apesar desse tema apenas aparecer de modo indireto e raras vezes na totalidade de sua obra. Todavia, um de seus discípulos diretos, Roman Ingarden, dedicou boa parte de sua pesquisa filosófica a uma extensa e sistemática investigação da obra de arte, com enfoque na obra de arte literária. Por sua vez, inspirando-se nos escritos de Ingarden, a autora contemporânea Amie Thomasson empreende progressivamente uma vasta pesquisa categorial sobre a arte e a ficção, estabelecendo um profícuo colóquio com diversos pensadores atuais. A análise crítica dos escritos de Thomasson constitui o corpo fundamental desta pesquisa, ao passo que a filosofia de Ingarden é examinada como uma das principais influências históricas presentes na constituição de sua obra.

Assim, a dissertação se organiza do seguinte modo: na Introdução, será exposto qual o problema filosófico em questão – a saber, a busca pelo estatuto ontológico das obras de arte –, sua relevância e suas dificuldades, buscando-se justificar porque a ontologia de Amie Thomasson funciona como uma possível resposta ao problema. O primeiro passo nessa direção é ambientar o pensamento acerca da obra de arte no plano investigativo-filosófico. Nesta dissertação, a arte é pensada como uma questão fundamentalmente ontológica, no âmbito da ontologia categorial. Ou seja, visa-se inseri-la em um quadro de categorias ontológicas básicas. Uma vez realizada essa primeira contextualização, a Parte I da dissertação expõe a principal influência teórica da abordagem ontológico-categorial da arte de Thomasson, a filosofia da arte de Roman Ingarden. Em sequência, desenvolve-se na Parte II uma análise crítica dos textos de Thomasson e de seus pressupostos e comprometimentos ontológicos. Além disso, convém expor as críticas que Thomasson faz às abordagens clássicas em filosofia da arte, bem como às abordagens contemporâneas das quais ela busca explicitamente se afastar (Sartre, Collingwood, Currie, entre outros). Nessa divergência, a peculiaridade do pensamento de

Thomasson aparece em sua assunção do senso-comum como critério metodológico em ontologia da arte, e na sua defesa de categorias híbridas.

## 1.2 Contextualização do Problema

Elaborar um quadro conceitual que possa subsumir o conceito de “obra de arte” não é uma tarefa simples, entre outros motivos, porque este não é um conceito unívoco, a respeito do qual todos concordam<sup>2</sup>. A compreensão comum que se mantém acerca da arte varia de acordo com a época e a cultura. Um modo bastante eficaz de apreender a compreensão basilar ocidental acerca de um assunto é através das definições presentes em dicionários.

Arte: conjunto de preceitos para a perfeita execução de qualquer coisa; livro ou tratado que contém esses preceitos; execução prática de uma ideia; saber ou perícia em usar os meios para atingir um resultado; *belas-artes*; *artifício*; ofício, profissão; indústria; astúcia; habilidade (...); *artes liberais*: as que dependem mais da inteligência que das mãos; *artes mecânicas*: as que assentam no trabalho manual; fazer arte: agir provocantemente, com determinado intuito.

Belas-artes: artes que têm por objeto a representação do *belo*  
3

A definição acima não tem a ambição de constituir uma posição filosófica a respeito da arte e tampouco de submeter-se às exigências do rigor ontológico. Contudo, deve ser tomada em consideração como expressão de uma opinião comum e bem aceita sobre a arte. Embora seja comum, não é ingênua, isto é, isenta de comprometimentos teóricos. Ao contrário, funda-se tacitamente em uma doutrina filosófica que logrou tornar-se a grande diretriz ocidental do modo de se pensar a arte, a saber, a estética. Desde os primeiros questionamentos filosóficos acerca da arte até muitas filosofias contemporâneas, a arte é submetida

<sup>2</sup> Eventualmente utiliza-se palavras alternativas, como dado de arte, acontecimento artístico, arte, experiência artística, entre outras, mas devem ser entendidas no sentido de “obra de arte”, e não como algo mais amplo ou mais subjetivo.

<sup>3</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Companhia Nacional, Rio de Janeiro, 1972.

ao âmbito do estético. Essa compreensão esteticizante tão profundamente enraizada na cultura ocidental – de tal modo que vige até os dias atuais, tendo sido pouquíssimas vezes posta em dúvida – adquire, nesse momento, o papel do grande inimigo teórico, que deve ser enfrentado antes de tudo, para que se possa pensar a arte sem a condução implícita de preconceitos impregnados na tradição a partir da qual se faz filosofia da arte.

Os tipos de obra de arte que são comentados nos grandes clássicos de estética são também clássicos <sup>4</sup>, isto é, são os tipos tradicionais da arte: a pintura, a escultura, a música, a poesia. Mesmo autores mais recentes, como Heidegger e Gadamer, prendem-se aos exemplos da arte tradicional, mencionando, no máximo, obras de arte do início do século XX. Assim, a estética, tomando como exemplo privilegiado a tradicional arte de museu ocidental, não chega a pensar nas novas formas de arte emergentes contemporaneamente. Heidegger e Merleau-Ponty discorrem muito bem sobre as telas de Cézanne e de Van Gogh, mas seus conceitos sobreviveriam ao confronto com uma performance de Orlan, com uma instalação de Regina Silveira? A isso que se chama de arte moderna e contemporânea, parece que a estética nunca alcança <sup>5</sup>. A amostragem, a seleção de exemplos de uma teoria, nunca é neutra, mas prefigura-se pelo próprio ponto de vista teórico. Ou seja, os exemplos que uma teoria seleciona como arte estão envoltos na compreensão possivelmente pré-teórica que ela possui acerca da arte. Assim, os exemplos e a teoria acabam por reverberar entre si, em uma circularidade que pode ser viciosa do ponto de vista da transparência do pensamento: a teoria pré-determina o que será tomado como exemplo de arte e os exemplos de arte confirmam apenas os desenvolvimentos teóricos que já estavam implícitos em sua própria seleção. Desse modo, a relação entre filosofia e arte não é imparcial e, na medida em que se

---

<sup>4</sup> A palavra “clássico” está sendo utilizada nesse contexto sem o rigor histórico que merece. “Arte clássica” não está sendo mencionada como uma referência direta à época clássica greco-romana, entre os séculos V e III a.C., tampouco ao ressurgimento do clássico no Renascimento europeu dos séculos XV e XVI, ou ao estilo neoclássico do século XVIII. Está sendo usada meramente como uma indicação da arte bem aceita dentro da tradição estética, como a pintura de cavalete, a escultura figurativa, a música erudita, etc. A arte não-clássica, nesse sentido, seria a arte que surge voluntariamente como uma ruptura desses paradigmas, ou seja, as vanguardas modernas e a arte contemporânea.

<sup>5</sup> Deste desencontro surgem as concepções de diversos teóricos atuais de que a arte contemporânea é a morte da arte, ou a compreensão mais lúcida de que ela é antiestética. Por exemplo, BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

constitui como o solo mais basilar da filosofia da arte, merece ser pensada em primeiro lugar.

A dificuldade deriva do fato de que, em termos, arte e filosofia são atividades autônomas, isto é, a arte existe e é compreendida enquanto arte independentemente da filosofia e esta se sustenta mesmo que não chegue a questionar-se sobre a arte. Desse modo, quando se decide fazer filosofia da arte, que posição a filosofia deve manter a respeito da arte? Ela pode adotar a posição soberana de quem tem o poder de decidir o que é e o que não é arte, como em certos escritos platônicos. Ou adotar a posição de quem chega posteriormente, afinal a arte já existe enquanto tal e não cabe à filosofia delimitar seu escopo, mas apenas esclarecê-lo ou explicitá-lo. A posição escolhida direciona decisivamente a pesquisa. Mais do que isso, não se trata de uma escolha meta-filosófica que deve ser realizada antes de desenvolver a teoria. É parte da teoria. Não é meta-filosofia, é filosofia, e por isso deve ser bem refletida. Ademais, ambas as perspectivas apresentam problemas. No primeiro caso, ao outorgar à filosofia o direito de decidir sobre o que é arte e o que não é, em um sentido ontológico e ético-político como na República platônica, sua tarefa torna-se muito fácil. Basta elaborar uma teoria fechada sobre o que é arte, ou seja, criar uma *ideia de arte* e destrinchá-la conceitualmente, analisar seus diversos elementos, eleger aquilo que lhe é fundamental, i.e., quais as essências que fazem com que algo seja arte e sem as quais algo não pode ser considerado arte. Em seguida, aplica-se a ideia ao mundo. Assim, todos os dados que não se ajustam à teoria elaborada, que não possuem os traços que foram elencados como sendo essenciais, não podem ser considerados arte. Thomasson critica essa perspectiva, que ela denomina Modelo da Descoberta, pelo fato de que mesmo que um objeto tenha o nome de arte, que uma civilização inteira o considere enquanto tal, que esteja no interior de uma instituição artística, que desempenhe um papel social ou político enquanto arte, se ele não se adéqua à essência da arte, *descoberta* pela filosofia teórica, é necessário admitir que ele não é arte e que todos os falantes, todas as instituições, toda a cultura está equivocada em considerá-lo desse modo. O problema dessa perspectiva, como de toda posição idealista, é que ela não é aberta à própria experiência cotidiana com as coisas, tampouco às concepções do senso-comum, que, para Thomasson, são fundadoras em ontologia da arte <sup>6</sup>. A

---

<sup>6</sup> THOMASSON, A. L. *The ontology of Art. The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 3.

arte se apresenta primeiramente como um acontecimento no mundo e a filosofia se propõe a pensar essa experiência tão rica e diversa, mas, quando começa a conceitualizá-la, perde-se das vivências que a instigaram. Cria uma ideia teórica autônoma de arte e depois volta ao mundo crendo-se no direito de aplicar impassivelmente essa ideia às coisas, julgando a arte e classificando-a como se lhe fosse anterior, como se não houvesse surgido por uma demanda dos próprios dados. Contra essa atitude filosófica, Jean Lacoste escreve:

Primitiva, exótica, popular, “gótica”, “rudimentar”, ingênua, a própria arte encarrega-se de fazer explodir, no tempo e no espaço, toda e qualquer definição canônica do belo, que cada ampliação do “museu imaginário” faz surgir como preconceito. A filosofia da arte não está, pois, na cabeça do filósofo. Ela é reclamada pela história, na verdade bem recente, da definição das “belas artes” e do prazer “estético”, em outras palavras, sensível e subjetivo, que uma obra pode suscitar<sup>7</sup>.

Embora adote um ponto de vista claramente estético ao enfatizar o prazer “sensível e subjetivo” que a obra suscita, a reivindicação central do autor nas linhas acima é que a filosofia da arte é reclamada pelas próprias obras, pela história da arte: não está na cabeça do filósofo. Cada ampliação do museu imaginário, ou seja, cada nova forma de arte admitida ou cada obra em suas inovações, tem o poder secular de refutar as definições de arte ou de beleza que não são abrangentes o suficiente para englobá-las. Com efeito, através de uma mirada retrospectiva pode-se identificar um constante movimento das estéticas atrás das artes, lutando por apreender suas novas configurações e nunca as alcançando. A estética persegue a arte e esta corre desvairada à frente, deixando-a sempre para trás a balbuciar suas determinações e fixações. Por esse motivo, como foi mencionado anteriormente, as estéticas clássicas costumam fixar-se em padrões de arte tradicional e ignorar a arte moderna e contemporânea.

A arte contemporânea deve ser levada em consideração na criação de uma filosofia da arte livre de preconceitos estéticos, que possa abranger o conceito de obra de arte com maior amplitude possível. Quiçá, esta é mais uma tentativa da filosofia de partir no encaço da

---

<sup>7</sup>LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.p. 7

expansão da arte sem nunca impetrá-la. Ainda assim, a filosofia deve estar aberta à arte e suas novidades e deve esforçar-se por não impor um ideal fechado à mesma, no papel de juiz, soberano ou legislador. Um pensamento que não queira ser dogmático deve cuidar para não avocar o papel de um leito de Procusto para a arte, esticando-a ou decependo-a para que encaixe forçosamente em um conceito pré-existente. A arte sobrevive por si mesma na prática, na criação, no imaginário, nas instituições da humanidade. Os homens dispõem de meios para pensar e lidar com a arte, para diferenciar aquilo que é arte do que não é, independentemente de qualquer teoria metafísica que pretenda julgar essas concepções como equivocadas, porque não estão de acordo com *a verdadeira essência da arte*. O que seria a essência da arte, anterior aos exemplos concretos do que é considerado arte? Há uma essência da arte que é anterior aos dados de arte, a partir da qual se pode julgá-los e classificá-los? Semelhante idealismo depara-se certamente com o espinhoso problema de ter que explicar como surge a essência da arte, anterior à sua manifestação fática, senão das ideias inatas da mente humana ou das mãos de deus em pessoa.

Assim, há que se reconhecer que a filosofia da arte nasce com Platão, mas porque a própria experiência estética se torna relativa e problemática, porque a arte por si mesma lhe coloca dúvidas, apresenta situações que não estão no “roteiro”. A fluidez e originalidade da história da arte demanda do pensamento latitudes cada vez mais ousadas. Mesmo que a diversidade das experiências artísticas e a simplicidade do ato criador sejam irredutíveis aos conceitos e à linguagem, o pensamento pode reservar a si a aptidão de cingir a arte, desde que a envergadura de suas asas seja grande o suficiente. Destarte, ao invés de formular um conceito fixo e fechado da arte que funcione como juiz da mesma, o filósofo deve estar aberto às novas ondulações da criação artística, esforçando-se para que os conceitos por ele criados não excluam nem as mais sutis manifestações do que se entende como obra de arte nas práticas cotidianas das diferentes culturas. Contudo, como toda perspectiva unilateral, colocar a filosofia no papel de aprendiz da arte também apresenta suas incongruências. Pois, ao passo que a posição idealista outorga um papel quase divino e, portanto, apartado do mundo, ao filósofo, esta posição o subestima como um mero comentador de um fato já existente, sem qualquer papel de organização da experiência. O filósofo não pode ser reduzido à função de reflexo dos fatos ou de um pedagogo que não assume mais do que a

tarefa de elucidar algo que já está pronto. A filosofia não é apenas explicativa, mas prescritiva: ela é criação de conceitos e de planos teóricos<sup>8</sup>. Se, por um lado, ela não pode aniquilar as demandas da experiência e isolar-se nas torres de marfim do saber, por outro lado, ela não pode abdicar completamente do papel de prescrever estruturas dos dados. O aspecto criativo, prescritivo e persuasivo da filosofia não deve ceder lugar ao humilde papel de esclarecimento de opiniões já formadas. Embora Thomasson assuma que o senso-comum funciona como critério ontológico para categorizar objetos artísticos, culturais e fictícios, a sua metodologia para construção de categorias – baseada nos conceitos de dependência ontológica, de estados mentais e de coisas reais – não deixa de ser uma proposta criativa de estruturação da experiência mundana.

Por conseguinte, as duas perspectivas apontadas anteriormente mostram-se insuficientes em sua unilateralidade. A filosofia não decide o que é arte a partir de um ideal pré-empírico, tampouco é um reflexo imparcial dos fatos. A relação entre arte e filosofia da arte tem a mesma estrutura reversível da relação entre ser e pensar, magistralmente expressa por Deleuze:

Não é uma fusão, entretanto, é uma reversibilidade, uma troca imediata, perpétua, instantânea, um clarão. O movimento infinito é duplo e não há senão uma dobra de um ao outro. É nesse sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa<sup>9</sup>.

Ou seja, a filosofia da arte deve ser construída em um constante movimento de ir e vir da filosofia à arte, da teoria aos exemplos concretos, do conceito às manifestações, sem que haja uma hierarquia entre os mesmos. Arte e pensamento ligam-se por uma seta que aponta para os dois lados, de modo que a filosofia pode categorizar a arte, mas sem que as manifestações artísticas deixem de ser o critério do pensamento que lhe diz respeito. As constantes inovações artísticas ou releituras e redescobertas de antigas criações colocam em questão os conceitos adocados em filosofia da arte, são o crivo pelo qual eles têm que passar para que continuem vigorando. O movimento do dado ao

---

<sup>8</sup> DELEUZE E GUATARRI. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997. p. 13.

<sup>9</sup> DELEUZE E GUATARRI. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997. p. 54.

conceito e do conceito ao dado é potencialmente infinito, o que confere um aspecto dinâmico ao pensamento, retirando-lhe a pretensão metafísica de elaborar um conceito fechado, imutável e determinante a respeito da arte. Arte e a filosofia jogam uma com a outra no papel de rivais, em uma competição construtiva, pois a proximidade intensa da emulação provoca uma relação de estímulo mútuo, na qual uma continuamente provoca à outra novas elaborações e criações. Dessa maneira, a filosofia da arte se constitui em perene criação, de modo fluido e aberto, gerando conceitos que se mantêm passíveis de reformas. É desse modo que as categorizações apresentadas nesta dissertação devem ser compreendidas.

Uma das primeiras tarefas em filosofia da arte, por conseguinte, é atualizar o que ela chama de arte e toma como exemplos privilegiados. Em outras palavras, é entrar na discussão filosófica cingindo também as artes contemporâneas mais polêmicas. São os casos-limite mais radicais de arte que têm a faculdade de pôr em questão as compreensões estéticas tradicionais e não a estatuária neoclássica ou a pintura de cavalete barroca. A arte contemporânea mina as bases e suportes da arte clássica e daquilo que auxilia no reconhecimento de algo como arte. Contemporaneamente, apresentam-se várias amostras de obras de arte que não se consegue facilmente classificar, não se consegue prontamente dizer o que é. O que significa que se está diante de dados que se chama de arte porque foram assinados por artistas ou porque estão dentro de instituições legitimadoras, mas que, por si mesmos, abandonam os indivíduos em dificuldade de julgá-los como obras de arte. São principalmente esses casos que devem ser levantados, pois colocam em dúvida as bordas irregulares do conceito investigado. Pois a filosofia é também, como delineou Nietzsche, a atividade humana que opera onde ainda não há conceitos, onde ainda não se sabe como aplicar a linguagem<sup>10</sup>. A filosofia surge no momento em que os modos tradicionais de pensar e julgar deixam de funcionar, não conseguem mais dar conta dos dados. Então surge o filósofo como criador de novas propostas conceituais que possam apanhar as situações de exceção, os casos extra-ordinários, que fugiram dos limites da linguagem. Em filosofia da arte, essa feição do pensamento faz-se ainda mais explícita, pois o artista é justamente aquele que faz coisas extra-ordinárias, que cria as novidades, as exceções, que espezinha as ideias habituais.

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. São paulo: Cia das Letras, 1992. § 211, 285.



Quando a arte questiona os gestos do passado, emerge uma esfera de estranheza, de vazio conceitual, uma esfera de dados e de vivências sem nome, que não se consegue classificar e julgar com os conceitos ordinários que vigoravam até então. O filósofo ou o teórico da arte possui a faculdade de preencher esse vazio, criando novos nomes, novos conceitos, criando um plano no qual a arte possa outra vez repousar. Nesse ponto, a própria filosofia dobra-se sobre seu objeto de estudo, manifestando-se, ela mesma, enquanto arte. A filosofia da arte também é arte da filosofia, é ato criativo de construção e instauração de conceitos. O filósofo é um artista que cria conceitos<sup>11</sup>. As propostas da arte contemporânea, como, por exemplo, os *ready-mades* de Duchamp, demandam essa criação. Afirmar de um *ready-made* que ele é uma roda de bicicleta, uma escultura ou um objeto é despi-lo de sua feição artística, pois nenhum desses três conceitos apanha a obra de arte em questão. É necessário criar outros conceitos, como os sugeridos por teóricos da arte: “instalação” ou “apropriação”.

É à filosofia, não enquanto estudo da história do pensamento e polimento de antigas ideias, mas enquanto criação de conceitos e levantamento de pretensões de validade, que cabe a arriscada empreitada de persuadir os indivíduos de que seus conceitos são válidos ou que suas categorias são eficientes para estruturar as compreensões de mundo. A filosofia não cria a ideia apenas pela ideia, mas responde à provocação dos dados, do que se apresenta sem que, contudo, haja um plano conceitual eficiente para pensá-lo. A arte contemporânea muitas vezes se manifesta como um “isso”, como algo que está para além das variáveis controladas. Ela quebra a regularidade com a qual se pensa ordinariamente os acontecimentos: é o surgimento do extra-ordinário. As obras de arte fundadoras são, principalmente nas vanguardas modernas e na arte contemporânea, aquelas que quebram a própria ideia de arte. Manifestam-se, portanto, a partir de um abismo conceitual,

---

<sup>11</sup> Essa compreensão do filósofo enquanto criador de conceitos encontra-se em Deleuze e Guattari, contudo, estes resguardam a diferença da arte em relação à filosofia pensando esta como criação de conceitos e aquela como criação de *perceptos* e *afectos*, mantendo, portanto, uma concepção tradicionalmente estética da arte. O filósofo, desse modo, não é um artista porque sua atitude criativa opera do plano conceitual e o artista não é um filósofo porque sua criação estende-se apenas pelo plano da sensibilidade. Essa concepção, apesar de conter a frutífera ideia de colocar arte e filosofia do mesmo lado quanto à atividade criativa, mostra-se, por outro lado, como reducionista em relação à arte contemporânea, que voluntariamente e conscientemente deixa de operar apenas no nível dos *perceptos* e *afectos*, propondo-se igualmente como criadora de conceitos, de linguagem e de ideias. DELEUZE E GUATARRI. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997. p 13-18.

como algo em relação ao qual ainda não se possui teorias apropriadas: um “isso” sem nome, sem ser, fora da linguagem. No entanto, um “isso” que alcançará seu espaço conquanto possa ser inserido em um quadro conceitual que seja eficiente para cingir sua nova estrutura sem decepá-la ou mal interpretá-la. Assim, um dado de arte original é apenas um “isso” até que se o abarque em um conceito igualmente original, como “performance”, “arte relacional”, “ready-made”, “instalação”, “body-art”, entre outros. Criar um quadro conceitual que abranja os dados é tarefa do filósofo, mesmo que não se trate de um filósofo profissional ou de alguém que estudou história da filosofia. Se o próprio artista introduz um conceito que dê sentido à sua arte, é como filósofo que ele está operando nesse instante. E, em relação à arte moderna e contemporânea, a ocupação de criar conceitos que dêem sentido a seus novos feitos tem sido executada quase exclusivamente por artistas e críticos de arte, tendo a tradição filosófica se esquivado furtivamente desse pantanoso terreno. Thomasson é estudada nessa dissertação como uma autora atualizada, que cria categorias capacitadas para lidar com a arte de modo mais amplo, logo, que podem ser utilizadas para abarcar as configurações mais díspares da arte contemporânea <sup>12</sup>. As noções que ela elabora não estão no mesmo nível que as de instalação ou land-art, porque estas são específicas e têm mais sentido no circuito artístico do que na ontologia. Embora a principal motivação desta dissertação seja a dificuldade de lidar filosoficamente com a arte contemporânea, Thomasson não está preocupada com estas determinações específicas. Seus conceitos são formais e ontologicamente genéricos, isto é, valem para as obras de arte em geral.

### 1.3 Contra a Estética Filosófica

O combate à abordagem puramente estética da arte não é novidade. Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, já afirma que pretende abordar a obra de arte de um ponto de vista não subjetivo, isto é, que não vai fazer uma estética, que não vai pensar a arte a partir da

---

<sup>12</sup> Na conclusão desta dissertação, alguns exemplares de arte contemporânea são levantados para mostrar que a teoria desenvolvida por Thomasson, diferentemente das estéticas tradicionais, vale para as formas mais recentes de arte. Estes exemplares são mais focados na área de artes plásticas, em função da minha formação teórica e prática. No entanto, a teoria de Thomasson vale para o conceito de obra de arte em geral, até mesmo porque a própria divisão em “áreas” artísticas é um dos temas questionados pela arte contemporânea.

percepção do sujeito <sup>13</sup>. Mesmo autores anteriores, como Nietzsche e Marx, apresentam rupturas significativas com as estéticas filosóficas de Kant, Schiller, Schelling, entre outras. Posicionar-se contra a estética filosófica não significa chegar à radicalização de que a arte não contém substratos estéticos, que ela não pode ser bela ou de bom-gosto ou ser um objeto perceptivo. Trata-se apenas de não reduzir a arte ao estético, de mostrar que pode haver obras artísticas que extrapolam a estética filosófica. A associação de arte com beleza, por exemplo, é um produto conceitual que foi criado dentro da tradição estética e tornou-se tão convincente que se mantém em vigor mesmo dois séculos depois de os próprios artistas terem reivindicado para si o direito de não se submeter às normas da beleza, do bom-gosto, da harmonia e da perfeição. A força persuasiva da estética, que a torna vigente na história da filosofia por tanto tempo, mostra que ela contém elementos conceituais extremamente eficientes para lidar com a arte, tornando-se explicitamente problemática apenas no momento em que a própria arte se modifica. A arte contemporânea liberta-se do plano estético, apresenta novas questões, novas esferas nas quais a estética não se encontra mais em casa com igual familiaridade.

Assim como arte, estética pode revelar-se como uma noção obscura e equívoca, sendo necessário realizar primeiramente um esclarecimento da mesma. A estética filosófica enquanto disciplina apresenta muitas variações e grande flexibilidade em suas ideias. Mas a estrutura geral, o “estético” propriamente dito, é a abordagem paradigmática da arte a partir da *aisthesis*, ou seja, do estado perceptivo do sujeito que experimenta a obra de arte. Logo, o núcleo da estética filosófica é o ponto de vista do sentimento do sujeito, do prazer que a arte provoca ou dos efeitos emocionais que estimula <sup>14</sup>. Essa perspectiva, já implícita em Platão e Aristóteles, é assumida por Baumgarten, Kant, Schiller, Schelling e as demais estéticas tradicionais, que arrazoam a arte em relação à *aisthesis*, à sensibilidade. Obra de arte, portanto, é pensada como produção de uma aparência sensível, sendo o artista um produtor de aparência, de ilusão sensorial. A estética clássica, seguindo os pressupostos platônico-aristotélicos, por vezes associa a arte com uma espécie de *mimese*, ilusão, engodo, utopia, com aquilo que “não é real”. Ora, pensar a arte como não-real é aplicar-lhe um conceito

---

<sup>13</sup> HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.

<sup>14</sup> DELEUZE E GUATARRI. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997. p. 213-215.

negativo, isto é, não se pensa a arte por ela mesma, mas a partir de um pensamento sobre o real tomado como positivo. A obra de arte é pensada negativamente como ausência do real, como mera representação. Não obstante, a arte não tem nada de negativo. Ela é um acontecimento positivo que deve ser pensado por si mesmo, e não em relação de polaridade com algum outro âmbito fenomênico. Husserl, antes de Ingarden e Thomasson, foi um dos primeiros filósofos a alertar que a arte, assim como todas as coisas, devia ser pensada por si mesma e não através de conceitos negativos referidos a alguma esfera positiva.

A partir do século XX as estéticas filosóficas começam a abandonar o conceito de sensibilidade, eixo central da estética do século XVIII, mas começam a utilizar o conceito de percepção, como em Deleuze<sup>15</sup>. O conceito de vivência, elaborado na tradição de Bergson e Dilthey já se constitui como uma ligeira fuga da estética, pois “vivência” tem a ver com ação, com um sujeito que é ativo, intencional, e não mais o passivo sujeito da afecção<sup>16</sup>. Contudo, os conceitos de vivência, de expressão, de forma significativa, de configuração de sentido, etc., elaborados por Dilthey ainda guardam um vínculo estreito com o âmbito da sensibilidade, pois se mantém no domínio da capacidade de um sujeito ser afetado. Aos poucos, o distanciamento vai tornando-se maior, até que a arte passa a ser compreendida como linguagem ou como forma simbólica com Ernst Cassirer<sup>17</sup>. Entretanto, ainda se supervaloriza o aspecto expressivo-sensível da linguagem. Assim, o pano de fundo das concepções da arte como linguagem expressiva ainda é o estético. Em todas as concepções da estética clássica há um esquema de base que opera: por um lado, há um sujeito físico que produz e dá forma a um objeto, por outro lado, esse objeto dotado de forma é sentido por outro sujeito físico que é capaz de ser afetado, de perceber sua forma. O gesto artístico é um gesto de afecção de um suporte, a obra é um objeto afetante e o espectador é um ser sensível, afetável. As correntes estéticas tradicionais costumam privilegiar ou o pólo do artista, através da noção de gênio, de criação, ou o pólo do espectador, através da noção de gosto, de fruição, de afetabilidade. Realizar um salto para fora do estético, portanto, não é privilegiar qualquer um dos três pólos em jogo, i.e., sujeito-artista, objeto-obra ou sujeito-espectador, mas abandonar o próprio modelo sujeito-objeto. A filosofia deve abandonar essa

---

<sup>15</sup> Idem. p. 213.

<sup>16</sup> GADAMER. *Verdade e Método*. Petrópolis: Ed.Vozes.1997.

<sup>17</sup> CASSIRER, E. *Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

dicotomia, pensando a arte fora do esquema sujeito-perceptivo e objeto que impressiona o sujeito. Não apenas porque o paradigma estético pensa arte negativamente e não em si mesma, mas porque ele não dá mais conta do conceito de obra de arte, que se modificou bruscamente no último século e, a despeito de ter abandonado a esfera exclusivamente sensível e perceptiva, continua sendo arte. O estético não dá conta de toda arte que é feita atualmente, como, por exemplo, a arte conceitual ou a arte relacional. A arte conceitual não pode ser capturada esteticamente porque sua ênfase está no significado, na atitude mental e não na aparência da obra. Para os praticantes de arte conceitual, o que importa é a ideia criada, sendo a execução da obra de pouca relevância, podendo ser relegada a outras pessoas com habilidades técnicas necessárias. A obra *Uma e Três Cadeiras* de Joseph Kosuth apresenta o objeto cadeira, ao lado de uma fotografia dela e uma definição do dicionário de “cadeira” impressa sobre papel. A obra *Desenho de De Kooning Apagado*, apresentada por Robert Rauschenberg, é um desenho de Willem de Kooning, artista ligado à abstração gestual, no qual Rauschenberg, com a permissão do colega, apaga e desfaz o seu gesto. A obra final é um papel quase em branco. Ambas levantam a questão da desmaterialização da arte e da prioridade da ideia sobre o objeto. Esse tipo de arte não pode ser compreendido com o modelo estético sujeito-perceptivo/ objeto-percebido, pois está centrada no conceito e não na sensibilidade, na *aisthesis*. O objeto é veículo e catalisador da ideia e o sujeito não é mais o indivíduo passivo afetado pela sensação, mas adquire o papel ativo de compreensão e conhecimento conceitual. As intervenções urbanas, do mesmo modo, enfatizam mais o aspecto de transgressão do que o objeto perceptível, pois normalmente são intervenções de cunho crítico em objetos pré-existentes. A arte relacional tampouco pode ser compreendida esteticamente, pois anula a bipolaridade artista-espectador, uma vez que a obra é compreendida como uma contínua criação que envolve ambos. Não há mais o espectador passível de ser afetado do paradigma estético: as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator indispensável, seja na criação de objetos interativos, como algumas obras de Amélia Toledo e Lygia Clarck, seja na execução de performances, como *Ritmo Zero* de Marina Abramovic.

Esses exemplos mostram que a arte contemporânea demanda que o modo como se compreende a arte na tradição filosófica seja

revisado. Para manter a coerência do pensamento filosófico, é necessário abandonar o privilégio do paradigma estético ou deixar de considerar arte os dados que o extrapolam. É no sentido de um questionamento do modelo estético, buscando abordar a arte como um acontecimento positivo e que deve ser pensado em si mesmo, que se encaminham Husserl e Ingarden, sendo seguidos contemporaneamente por Amie Thomasson. Esta sugere uma concepção formal de obra de arte, que não corre o risco de excluir nenhuma forma de arte, pois não a aborda através de uma definição generalizante, mas através da busca de seu estatuto ontológico, isto é, da sua alocação em um sistema categorial. Portanto, a hipótese é que a ontologia de Thomasson abarca com eficácia as obras de arte contemporânea, motivo pelo qual a análise de sua teoria é o objetivo central desta dissertação.

#### **1.4 O Plano Investigativo e o Método**

O plano investigativo em que a obra de arte será abordada na dissertação é ontológico. Isso não quer dizer que a arte não deve ser abordada no plano da ética e da política ou no plano psicológico ou humano-existencial. É evidente que as obras de arte comportam implicações éticas, políticas, psicológicas e outras, que renderiam interessantíssimas contribuições ao assunto. Contudo, todos esses planos investigativos partem de pressupostos ontológicos, que lhes servem de base, mesmo que inconsciente, para ulteriores desenvolvimentos. Ou seja, ao se indagar sobre o papel político da arte, sobre seu teor ético, sobre seu papel na vida humana ou no psiquismo dos sujeitos já se está pressupondo de antemão, mesmo que tacitamente, uma compreensão do que é a arte. A estrutura ontológica básica da obra de arte é o fundamento mais primordial de qualquer investigação sobre arte em qualquer plano discursivo. Pois todos eles partem necessariamente de uma pré-compreensão do conceito de arte, no qual está embutida uma ossatura ontológica. Desse modo, quando se adota a meta de pensar a obra de arte, não é possível iniciar a pesquisa sub-repticiamente nos planos éticos, políticos ou psicológicos, pressupondo-se uma compreensão do conceito que é justamente a meta da investigação. O plano ontológico compromete-se com a empreitada de começar a pesquisa pelo exame da própria concepção de arte, pela busca de uma formulação genuína de sua estrutura ontológica. A dissertação inicia-se

e mantém-se nesse plano, que funciona como fundamento para possíveis investigações em outras esferas do pensamento filosófico.

Assim, o tema proposto para pesquisa é a ontologia da obra de arte, concebida no contexto da análise de categorias ontológicas básicas elaborada por Thomasson. A pesquisa deve assumir a tarefa de analisar com quais categorias ontológicas a existência e o conceito de obras de arte se compromete, o que será realizado tendo como base metodológica a análise lógica e semântica das proposições e dos conceitos utilizados na prática cotidiana e erudita em relação à arte. Amie Thomasson afirma que a metodologia para a elaboração de qualquer ontologia é o exame das concepções ontológicas prévias presentes nas práticas e nas crenças do senso-comum<sup>18</sup>. O levantamento de exemplos de compreensão dos inúmeros tipos de obras de arte permite a variação dos casos de aplicação da concepção ontológica, o que funciona como um procedimento de controle das teorias elaboradas, evitando a arbitrariedade das mesmas. Assim, pressupõe-se que a metodologia baseada na análise das ideias e dos enunciados corriqueiros sobre obras de arte é intrínseca à formulação da proposta categorial que visa cingir esse conceito.

## 1.5 Ontologia Categorial

Assim como Husserl e Ingarden, Thomasson empreende sua ontologia da arte buscando categorias ontológicas nas quais os diversos tipos de obras de arte podem ser subsumidos. Ela afirma que a questão central da ontologia da arte é que tipo de entidade é uma obra de arte, isto é, se é um objeto puramente físico, um tipo ideal, um ente abstrato, uma entidade imaginária, entre outros. É pertinente, destarte, um esclarecimento mais aprofundado do que se entende por *categoria ontológica*.

Desde seu início, a filosofia persegue o estabelecimento de conceitos que possam organizar os dados da experiência, que possam dizer o que as coisas são e o que elas não são e como se diferenciam umas das outras. Essa tarefa é feita muitas vezes com a seleção de categorias ontológicas, ou seja, de conceitos capazes de fazer distinções e classificações entre os fatos mundanos através do antigo método

---

<sup>18</sup> THOMASSON, A. L. *The ontology of Art. The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 5.

aristotélico de enunciar o gênero comum e a diferença específica. A elaboração de uma categoria ontológica implica na seleção dos traços essenciais de algo, de tal modo que esses traços comuns garantam a identidade do “algo” em meio às suas diversas ocorrências e variações. Além disso, a categoria deve ser capaz de diferenciar-se de outras categorias através da seleção da estrutura ontológica que a justifica enquanto uma categoria autônoma. Assim, as noções fundamentais de “identidade” e “diferença” são as principais atuantes na classificação categorial, que já está presente na própria linguagem pré-filosófica, uma vez que a nomeação dos itens da realidade e a própria organização gramatical já pressupõem a subsunção do idêntico sob um mesmo nome ou tipo e a identificação do que lhe é diferente:

Uma língua pode ser vista como uma solução intuitiva e informal para essas questões. Uma vez alcançada uma forma de enunciação e dicção do mundo, porém, nasce o desejo de classificar não as coisas, mas aquilo que se diz sobre as coisas: as expressões “categoria” e “tipo” indicam essa reflexão nessas classificações e modos de dizer o mundo. Uma vez que categorias e tipos estão disponíveis, isso nos permite dizer o que uma coisa é sabendo-se o que se está a dizer <sup>19</sup>.

De volta ao assunto central desta dissertação, estabelecer categorias ontológicas implica ter clareza quanto a que tipo de coisa uma obra de arte é, quais os traços essenciais que fazem com que algo seja assim classificado cotidianamente. Os tipos de obras de arte são inumeráveis e extremamente diversificados. Entretanto, deve haver uma *estrutura invariante* que subjaz a essa multiplicidade de casos, que é precisamente o que permite a identificação de algo como obra de arte. Do contrário, não haveria nada que pudesse funcionar como critério para classificar a diversidade dos dados sob o nome comum “arte” e essa denominação seria apenas arbitrária.

As categorias ontológicas estão presentes em qualquer diferenciação corriqueira das coisas. Sempre se identifica tipos de coisas, se diz que certos objetos são de “tal modo”. Ou seja, há um “isso” que se apresenta e que é “assim”, tem um “como”, um “de tal modo”. Essas palavras são meros indicadores formais, pois indicam o

---

<sup>19</sup> BRAIDA, C. R. ; KRAUSE, D. *Ontologia II*. As categorias ontológicas básicas. 1. ed. Florianópolis: EaD-UFSC, 2008. v.1. p .81.



objeto sem outorgar-lhe qualquer conteúdo: não têm gênero, grau ou número, não especificam nada, não determinam nenhuma característica do que está sendo indicado, não diferenciam entre as coisas, logo, não podem constituir categorias ontológicas. Quando se diz que “isso é uma obra de arte” há uma determinação: atribui-se um conteúdo (arte) ao dado que se apresenta (isso). Contudo, antes de aplicar o conceito “arte” a um “isso”, é preciso identificar certo “como”, certo “de tal modo” que faz com que, sempre que um “isso” apresente esse “como”, ele possa ser identificado como o mesmo, a saber, como obra de arte. Qual é o “como” que faz com que algo seja reconhecido como arte, sem se confundir com outros tipos de coisas, como objetos físicos ou entes ideais?

Pode-se questionar se há de fato esse “como”, essa estrutura ontológica que permanece invariante na multiplicidade de dados oferecida pela experiência. Se não houvesse, afundar-se-ia em um nominalismo radical, que defenderia que é o simples ato humano de chamar um objeto de arte que o põe como arte, ou seja, que não há nada no próprio dado que autorize essa denominação: o que se considera arte é uma questão contingente, arbitrária. É o mero ser nomeado arte que faz com que algo seja arte<sup>20</sup>. Todavia, isso é o mesmo que afirmar que não há obras de arte, que há apenas um hábito de nomeação arbitrária, uma convenção social. Mesmo que leve a conclusões tão desagradáveis, o nominalismo é uma teoria difícil de refutar. Contudo, ele não entra em concordância com a prática artística, porque, levado às últimas consequências, defende que o que se diz sobre a arte carece de sentido, pois essa palavra é um mero nome, um sopro sem qualquer vínculo com o objeto. Todavia, o modo como se lida normalmente com a arte, no cotidiano ou no ambiente erudito, pressupõe que ela tem um sentido, que se entende até certo grau quando e porque um objeto é classificado

---

<sup>20</sup> Duchamp joga muito com essa ideia, ao colocar dentro do museu um objeto que, fora do mesmo, não constitui um dado artístico. Os ready-mades sustentam sua feição artística precisamente nessa contravenção, de por como arte algo que, enquanto objeto, não é arte. Desse modo, parece ser justificada a opinião de que basta alguém nomear algo como arte para que se torne arte. Contudo, não se pode saltar para uma conclusão tão precipitada, pois o próprio Duchamp afirmou que nem todo objeto poderia funcionar como um ready-made e que eles tiveram que ser feitos em número limitado, do contrário perderiam sua conotação artística. Essa postura mostra, portanto, que não se trata apenas de um caso de nomeação, mas que há algo no próprio objeto, ou melhor, no próprio ato artístico, que o justifica enquanto arte. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Ver também: KOSUTH, Joseph. *Arte depois da Filosofia*. Malassartes n° 1, 1975.

como arte. Além disso, os artistas contam em sua prática artística com a experiência do fracasso: todo artista admite que existem obras que não deram certo, que foram feitas com o intuito de tornarem-se obras, mas falharam, não atingiram o estatuto de obras de arte. Entretanto, se a arte é apenas uma questão de nomeação, como defende a perspectiva nominalista, basta afirmar de um objeto que ele é arte para que ele possa ser considerado arte. A experiência do fracasso perde o sentido nesse ponto de vista. Especialmente para artistas consagrados, que já carregam consigo a alcunha de fazedor de arte, seria muito simples afirmar com sucesso de qualquer objeto que é uma obra de arte, uma vez que a nomeação é arbitrária e, portanto, pode funcionar antes de tudo através da autoridade de um nomeador ou de sua força persuasiva. Contudo, as coisas não se passam desse modo. Ademais, é manifesto que existe uma prática humana de distinguir as obras de arte, de discordar sobre certos objetos e analisá-los para poder classificá-los como obras de arte ou não. Ou seja, a prática comum em relação à arte leva à conclusão de que há algo no dado que justifica sua classificação enquanto obra de arte. É precisamente este “algo” que está sendo buscado nesta investigação, pois é o que constitui a estrutura invariante que permite classificar as coisas em uma categoria ontológica.

Na Parte II da dissertação, expõe-se como Thomasson busca a estrutura invariante dos dados através da noção de dependência ontológica: a categoria ontológica de algo é alcançada pelo rastreamento das suas cadeias de dependência, i.e., do que depende para existir. As categorias assim introduzidas são formais, no sentido de que não são meras descrições do dado-de-arte (como na ciência empírica), nem são prescrições arbitrárias e ideais (como no idealismo e no nominalismo): são formais porque estabelecem uma dimensão de sentido e validade para os enunciados, a partir da qual se podem apontar critérios, regras, e limites. O que não significa, no entanto, que as categorias sejam predicados verdadeiros ou propriedades dos exemplares. Ao contrário, as categorias ontológicas apenas permitem alocar os exemplares na dimensão de sentido e validade, orientando o julgamento sobre eles.

Ademais, há dois problemas concernentes ao estabelecimento de um quadro categorial. Por um lado, há o estabelecimento da estrutura invariante que pode ser usada como dimensão de sentido para distinguir o que a arte é e sem a qual algo não pode ser arte. Por outro lado, há a questão epistemológica de, uma vez estabelecida qual é a estrutura ontológica, saber aplicá-la ao mundo. Ou seja, mesmo que se estabeleça

o estatuto ontológico da arte, não necessariamente se está apto para distinguir quais dados da experiência o possuem. Há, portanto, uma via ontológica e uma via epistemológica, sendo que a primeira busca o “ser” do assunto em questão e a segunda classifica os acontecimentos singulares da realidade dentro das categorias ontológicas previamente formuladas. O problema epistemológico funda-se, portanto, no ontológico. Esta dissertação ambiciona manter-se no plano ontológico da investigação categorial.

A ontologia categorial de base de um pensamento determina o modo como a realidade é percebida. Ou seja, o modo como o pensamento humano está categorizado em determinada cultura implica que se irá perceber certas coisas e outras não, mesmo que sejam evidentes, porque ficam além ou aquém das categorias com as quais se costuma operar. Assim, uma das motivações para se fazer uma investigação categorial é ter clareza de quais categorias se está habituado a usar para operar com a experiência e, com isso, buscar manter-se aberto para outras possibilidades, para a percepção de coisas diferentes, sem excluí-las de antemão devido a conceitos prévios e fixações ontológicas. De acordo com Thomasson, ter clareza das categorias tácitas com as quais se opera cotidianamente é o primeiro passo em filosofia da arte. Por esse motivo, partir de certo ceticismo em relação aos conceitos pode ser bastante profícuo enquanto adoção da postura de quem não sabe de antemão como determinar o objeto que está sendo examinado, pois desse modo evita-se a imposição de pré-conceitos. Contudo, cabe ao exercício filosófico ultrapassar esse âmbito de vazio judicativo e arriscar-se a estabelecer conceitos e categorias. Estes não precisam ser concebidos como verdades absolutas ou determinações fixas de seu objeto, mas como modos de organizar os dados de acordo com a prática e o discurso comum. Com quais caracteres pode-se preencher o nome “arte” além dos caracteres da sensibilidade usados como exclusividade pela estética? Thomasson os busca na ideia de dependência ontológica, na perspectiva da construção de categorias capazes de dar conta das obras de arte dentro do contexto de um sistema categorial mais amplo. O objetivo central desta pesquisa, que será desenvolvido principalmente na Parte II, é analisar a proposta metodológica de Thomasson, que encontra, nas relações de dependência ontológica das obras de arte a estados mentais e coisas reais, a estrutura invariante que permite alocar as obras de arte dentro da categoria ontológica que lhes diz respeito. Usando uma única metodologia,

baseada no exame das concepções e práticas do senso-comum, e uma mesma base analítico-categorial, a autora chega a um pluralismo ontológico, que propõe a alocação da arte em duas categorias diferentes, de acordo com suas diferenças estruturais de dependência ontológica. A proposta de Thomasson é defendida nesta dissertação como uma boa solução ontológica para lidar com o conceito de obra de arte, especialmente eficaz com a arte contemporânea, uma vez que, por ser formal, não predetermina ou generaliza nada acerca dos objetos que caem sob as categorias sugeridas.

**PARTE I**  
**O MODELO ONTOLÓGICO DE INGARDEN**

## 2. A ONTOLOGIA DA ARTE DE INGARDEN

Amie Thomasson insere-se em um campo de discussão bastante ativo em filosofia analítica e categorial. Suas publicações comportam inúmeras referências e réplicas a discussões travadas com filósofos contemporâneos. Entretanto, o exame desse contexto recente não é o único requisito para uma compreensão adequada de seu pensamento. Seus escritos reportam-se com igual relevância a um pano de fundo teórico histórico, que é o modelo categorial “descritivo” iniciado por Husserl. De acordo com a autora, Husserl descreve a estrutura categorial do mundo de acordo com a nossa linguagem, experiência ou pensamento, sem adotar comprometimentos ontológicos acerca de quais entidades ocupam essas categorias. A estratégia descritiva de Husserl consiste em investigar as categorias do *significado*, que podem ser usadas posteriormente para definir categorias ontológicas como correlatos, isto é, como categorias dos objetos significados, correlatas das categorias do significar. Desse modo, suas categorias ontológicas descrevem a estrutura ontológica das coisas a partir da estrutura da intencionalidade humana, sem preocupar-se com investigações empíricas que mostrem se há ou não os objetos que ocupariam essas categorias <sup>21</sup>. A abordagem descritiva pode também ser denominada “formal” e é endossada por Thomasson <sup>22</sup>. Assim, a autora assume algumas pressuposições enraizadas na fenomenologia husserliana, como a busca pela estrutura ontológica dos entes, a construção de um sistema categorial, a compreensão das categorias ontológicas como formais e regulativas, a priorização dos conceitos positivos das próprias coisas em detrimento dos conceitos negativos importados de outras áreas do saber, entre outros. Contudo, ela claramente abandona a linguagem da fenomenologia e não assume uma filiação a esta tradição. Se Thomasson pode ser dita pertencente a uma tradição, trata-se certamente da tradição analítico-categorial contemporânea, emergente nas últimas décadas sobretudo nos países de língua inglesa. No entanto, embora não seja uma fenomenóloga, a pensadora assume que uma de suas principais influências teóricas é o

---

<sup>21</sup> THOMASSON, A. “Categories”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/categories>. (first posted 2004). p. 1, 5.

<sup>22</sup> Idem. p. 1, 5, 11.

filósofo polonês Roman Ingarden <sup>23</sup>, discípulo direto de Husserl, que constrói uma teoria da obra de arte literária e, posteriormente, das outras formas de arte. Embora o descritivismo ontológico de Thomasson remonte a Husserl, o tema investigado nessa dissertação, a obra de arte, apenas aparece com clareza em Ingarden. Por esse motivo, a exposição das influências históricas da filósofa concentra-se no pensador polonês.

Ingarden afirma, logo no prefácio da primeira edição de *A Obra de Arte Literária*, que, embora seu tema principal seja a obra de arte literária, a sua motivação para a investigação é o problema filosófico mais geral da relação entre realismo e idealismo. Ele parte de uma crítica ao idealismo transcendental de Husserl, que entende como uma metafísica idealista, como uma tentativa de “conceber o mundo real e seus elementos como objetividades puramente intencionais, que têm seu fundamento ontológico e sua razão determinante nas profundidades da pura consciência constitutiva” <sup>24</sup>. Embora o foco deste capítulo seja a contribuição filosófica de Ingarden acerca do estatuto da obra de arte, é justo para com seu “venerado mestre” ressaltar que o pensador polonês, ao menos até a época da redação de *A Obra de Arte Literária*, mantém-se preso à filosofia que Husserl desenvolve principalmente em *Ideias I*. Por esse motivo, as críticas do discípulo nem sempre fazem justiça ao mestre, cujo pensamento tem por característica capital a constante renovação. Feita esta advertência, pode-se afirmar que o ponto central de Ingarden é recusar o idealismo transcendental, sem, todavia, cair no extremo oposto de um realismo epistemológico ou empirismo ingênuo. A crítica de Ingarden a Husserl foi pouquíssimo corroborada por outros críticos de Husserl, que afirmam que o idealismo transcendental não implica uma metafísica idealista, e o próprio Husserl afirma, em correspondência com seu discípulo, que este não compreendeu o sentido revolucionário de sua fenomenologia constitutiva <sup>25</sup>. Ingarden, entretanto, afirma que Husserl está comprometido com uma posição mais radical de idealismo, que não é apenas epistemológico, mas, em

---

<sup>23</sup> Thomasson cita Ingarden em diversos de seus textos, contudo, a admissão da relevância de sua influência não consta em nenhuma obra publicada. Todavia, ao ser questionada sobre o assunto em correspondência pessoal, a autora afirma: “a obra histórica que tem maior influência para mim e que eu certamente recomendo é a de Roman Ingarden, especialmente *A obra de Arte Literária* e a *Ontologia da Obra de Arte*”.

<sup>24</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

p. 4.

<sup>25</sup> HUSSERL, E. Carta de 25 de Novembro de de 1931. In: MITSCHERLING, J. Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics. Canada: University of Ottawa Press, 1997.

última instância, corrobora a ideia ontológica de que os objetos do mundo “real” devem sua existência à atividade constitutiva da consciência humana. Mitscherling explica que

De acordo com Ingarden, o idealismo transcendental de Husserl era em princípio o mesmo que todas as outras formas de idealismo que tornam o mundo, ou o “ser”, ou a “realidade”, dependentes da atividade de alguma mente ou consciência<sup>26</sup>.

Assim, para Ingarden, a ontologia de Husserl coloca todas as entidades como puramente intencionais, pois não existe nada cuja existência não dependa da intencionalidade da consciência. Ou seja, o discípulo, que teve contato direto e correspondeu-se com Husserl por mais de cinquenta anos, afirma que o idealismo transcendental, embora não seja um idealismo radical como o de Berkeley, que afirma que a consciência cria o mundo, tampouco é apenas epistemológico como o kantiano, pois ele nega a existência de qualquer coisa em si mesma: “essa negação é mais do que um postulado epistemológico – é uma asserção metafísica a respeito tanto do ser do mundo natural quanto do ser do mundo cognoscível”<sup>27</sup>. Essa discussão, todavia, foge dos objetivos desta dissertação, que não se compromete com a defesa da crítica ingardiana a Husserl. Esta é exposta apenas com o fim de elucidar o ponto de partida da filosofia de Ingarden, que investiga as obras de arte como um meio de criticar o idealismo transcendental.

As obras de arte se apresentam como um campo de investigação privilegiado para Ingarden porque estas sim são puramente intencionais, o que o permite contrastá-las com entidades que escapam ao modo de ser puramente intencional, refutando o idealismo transcendental husserliano:

A investigação de Ingarden em *A Obra de Arte Literária* confirmou sua suspeita da posição radical transcendental de Husserl – de acordo com a qual todas as entidades participam do estatuto de objetividades puramente

---

<sup>26</sup> “According to Ingarden, then, Husserl’s transcendental idealism was in principle the same as all other forms of idealism that make the world or ‘being’, or ‘reality’, dependent upon the activity of some mind or consciousness”. MITSCHERLING, J. Roman Ingarden’s Ontology and Aesthetics. Canada: University of Ottawa Press, 1997. p.6

<sup>27</sup> “This denial is more than a epistemological claim – it is a metaphysical assertion regarding the being of both the natural world and the knowable world”. Idem. p. 48.



intencionais – e o convenceu de que também existem entidades ontologicamente autônomas e não-intencionais, tanto objetos materiais “reais” quanto entidades puramente ideais (ou “objetividades” ideais), como conceitos ideais, ideias e essências<sup>28</sup>.

Contra sua interpretação do idealismo transcendental, que postularia a consciência como base ôntica e ontológica do mundo, Ingarden afirma que há objetos existencialmente autônomos, que são formalmente diferentes dos objetos puramente intencionais. Além disso, o objeto da percepção, seja ela interna (percepção dos estados psíquicos do sujeito), externa (percepção das coisas “reais”) ou imanente (percepção dos fenômenos da consciência), é transcendente ao ato da consciência perceptiva, ao passo que, em Husserl, todas as percepções são remetidas, pelo método das reduções, à imanência da consciência, compreendida como um objeto puramente intencional, sem nenhuma conexão com o mundo real e seus objetos<sup>29</sup>. Ingarden defende que há três modos de ser: o real, o ideal, e o puramente intencional, sendo os dois primeiros autônomos em relação à consciência constitutiva. No entanto, isso não leva Ingarden a um realismo ingênuo, pois ele não se compromete com a existência dos objetos que caem sob o escopo desses modos de ser. Ele afirma que, no caso de questões ontológico-existenciais, há dois tipos de pergunta: a primeira é se o objeto em questão (uma cadeira, um homem, o mundo) existe de fato de acordo com seu modo de ser apropriado; a segunda é qual é o modo de ser apropriado ao objeto, que é predeterminado pela sua essência, pela própria ideia do objeto, independentemente de sua existência factual. Conforme Ingarden, a primeira questão é metafísica ou científica. Apenas a segunda é ontológica e demanda “uma análise puramente ontológica da ideia da existência em geral e das ideias dos modos particulares de existência, assim como uma análise da ideia do objeto em questão”<sup>30</sup>. Desse modo, Ingarden não retorna a um realismo

---

<sup>28</sup> “Ingarden’s investigations in *The Literary Work of Art* confirmed his suspicion of Husserl’s radical transcendental position – according to which all existents enjoy the status of purely intentional objectivities – and convinced him that there also exist non-intentional, ontically autonomous entities both ‘real’ material objects and such purely ideal entities (or ideal ‘objectivities’) as ideal concepts, ideas, and essences”. Idem. p. 6.

<sup>29</sup> Idem. p. 81.

<sup>30</sup> “A purely ontological analysis of the idea of existence in general and of the ideas of particular modes of existence as well as an analysis of the idea of the object in question”.

ingênuo ou à atitude natural descrita por Husserl, porque não está falando da existência das coisas ou do mundo, mas da autonomia dos modos de ser em relação à consciência, chegando à conclusão de que é inerente à ideia do ser real e do ser ideal sua autonomia ontológica. Por isso Ingarden postula que há três modos de ser, afirmando que Husserl reduz todos eles a um único: o modo de ser puramente intencional, que, para Ingarden, caracteriza o ser das obras de arte. Daí a relevância de seus estudos estéticos em relação ao problema do idealismo metafísico que ele enxerga em seu mestre.

Tratar a intencionalidade como um modo de ser, no entanto, já mostra um afastamento do conceito husserliano de intencionalidade, que se caracteriza muito mais como a capacidade da consciência de referir-se ao ser, o que pode ocorrer de diversos modos, como percepção, afecção, memória, imaginação, entre outros. Ao falar de “objetos puramente intencionais”, Ingarden não trata mais a intencionalidade husserlianamente, enquanto um encontro entre o ato e o conteúdo da consciência, como nas *Investigações Lógicas*, ou enquanto o modo de constituição dos fenômenos, como em *Ideias I*, mas como um *modo de ser*, como uma categoria ontológica “que caracteriza, entre outros, o ser da obra literária”<sup>31</sup>. No entanto, esta dissertação não se compromete com a defesa de nenhum dos lados da querela Husserl-Ingarden ou com a interpretação bastante parcial de Ingarden a respeito de Husserl. Tampouco com a questão de se Ingarden ainda pode ser considerado um fenomenólogo. O foco deste capítulo é o modo como Ingarden pensou a obra de arte, a saber, como uma entidade pertencente à categoria do puramente intencional, estratificada e dependente de estados mentais subjetivos, de suportes concretos e de unidades de sentido ideais – caracterizações muito semelhantes à concepção de Thomasson a respeito da arte.

As obras de arte são classificadas pelo pensador polonês como puramente intencionais porque sua existência depende não apenas do ato intencional de um criador, mas da “concretização” da obra, realizada pela intencionalidade de algum espectador. No entanto, embora sejam entidades heterônomas e dependentes ontologicamente da consciência, esta não é sua única base ôntica, pois elas dependem tanto de entidades

---

INGARDEN, R. *Controversy Over the Existence of the World*. In: MITSCHERLING, J. Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics. Canada: University of Ottawa Press, 1997. P. 87.

<sup>31</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. Prefácio. p. XVII.

ideais (significados) quanto de entidades reais (matéria, suporte). Diferentemente de seu predecessor, a transposição da ideia da obra para uma presença física qualquer é pensada como fundamental para que haja uma obra de arte, logo, não se pode conceber uma ideia de obra de arte na mente de um artista como uma obra de arte verdadeira e completa<sup>32</sup>. Essa concepção estritamente idealista ou “irrealista” da arte pode ser detectada em Husserl, embora o fundador da fenomenologia não construa um pensamento claro acerca do estatuto ontológico das obras de arte ou dos objetos ficcionais<sup>33</sup>. Ingarden, por outro lado, toma as obras de arte como exemplo privilegiado da zona ontológica do ser puramente intencional, que ele pretende preservar ao lado do ser real e do ser ideal, mantendo assim três zonas de ser ou três categorias ontológicas fundamentais<sup>34</sup>. Em virtude dessa motivação basilar, Ingarden torna-se um dos primeiros pensadores a construir uma teoria positiva da arte – pensando-a principalmente na investigação acerca da obra de arte literária – sem a tratar negativamente ou como um mero apêndice de uma questão filosófica mais relevante. Thomasson alerta para a negligência por parte da tradição filosófica, da qual Ingarden é uma exceção, em relação aos objetos fictícios, assim como das obras de arte:

---

<sup>32</sup> Esta concepção de cunho anti-idealista da obra de arte é seguida por Amie Thomasson, como será desenvolvido posteriormente, sendo a crítica aos filósofos idealistas contemporâneos, como Collingwood e Curie, uma de suas principais ocupações na defesa de sua ontologia da arte.

<sup>33</sup> Em *Experiência e Juízo*, pode-se resumir a posição de Husserl em relação à arte do seguinte modo: as obras de arte são entidades irrealis, uma vez que possuem a forma temporal da irrealidade, a oni-temporalidade, mas são irrealis enquanto idealidades limitadas, i.e., é intrínseco à sua essência incorporar-se em alguma entidade real, em tinta, em ondas sonoras, em papel. Talvez seja um pouco mais esclarecedor diferenciar os entes reais dos irrealis levando-se em conta que os irrealis são conteúdos intencionados como objetividades de sentido; os reais, por sua vez, são conteúdos cuja objetividade é perceptiva, sensorial. Assim, sentido e objeto contrastam-se, são uma diferença absoluta, tal como real e irreal. Quando Husserl defende que a obra de arte é um irreal, ele está afirmando que ela é um sentido, ou seja, que na apreciação de um quadro como uma obra de arte, o que está em questão não é a matéria tinta sobre tela em certa forma e localização espaço-temporal, como quando se percebe uma caneca sobre a mesa. O que está em questão é o sentido da pintura, que se encarna na matéria, mas que poderia encarnar-se em qualquer outra matéria e ainda assim, manter-se idêntico a si mesmo. Esse vínculo fróuxo da arte à matéria que lhe serve de suporte caracteriza Husserl como um idealista para Ingarden, posição da qual ele busca afastar-se. HUSSERL, E. *Experience and Judgement*. London, Routledge, 1973.

<sup>34</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 4.

Embora exemplos oriundos da ficção e da mitologia há muito providenciam uma fonte de interessantes quebra-cabeças e contra-exemplos que têm guiado o desenvolvimento de teorias de Frege a Russell e a Kripke, a ficção sempre foi vista como um problema secundário na metafísica<sup>35</sup>.

Esse descuido, de acordo com a pensadora, é uma perda não apenas para o problema da ficção ou das obras de arte em geral, mas para a própria metafísica, pois a falta de um espaço ontológico adequado para esse tipo de entidade mostra as lacunas e falhas dos sistemas de categorias das metafísicas tradicionais. Assim, a questão pelo estatuto ontológico dos objetos artísticos ou ficcionais não é apenas um pequeno canto da metafísica, mas uma profícua semente para desenvolver seus problemas cardinais. Por esse motivo Thomasson encontra em Ingarden seu principal apoio teórico, uma vez que este, partindo do mesmo pressuposto, elabora uma extensa e complexa teoria sobre a obra de arte literária. As principais divisas de sua teoria são: a defesa de que a obra de arte literária pertence à categoria dos objetos intencionais; a inovadora concepção de que a obra de arte literária tem várias camadas, sendo que uma delas consiste em um “esquema” que permite ao leitor “concretizar” a obra; e, finalmente, a compreensão da obra de arte literária como uma harmonia polifônica entre suas distintas camadas, formada através da experiência do leitor. Embora Ingarden trate privilegiadamente da obra de arte literária, as aquisições teóricas e conceituais que ele realiza podem ser estendidas para a obra de arte em geral, o que ele faz posteriormente, todavia resguardando com cuidado as diferenças específicas de cada tipo de arte.

## 2.1 Considerações Ontológicas acerca da Obra de Arte Literária

Ingarden busca diferenciar-se dos críticos e historiadores da arte, afirmando que o que busca é a *essência* da obra, enquanto estes

---

<sup>35</sup> “Although examples from fiction and mythology have long provided a source of interesting puzzles and counterexamples that have guided the development of theories from Frege to Russell to Kripke, fiction has been seen as a sideshow issue in metaphysics”. THOMASSON, A. L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 11.

partem da mesma como algo já dado ou consideram esse problema insignificante <sup>36</sup>. As questões estéticas ou de valor artístico das obras são metodologicamente deixadas de lado pelo autor, nesse primeiro momento, não porque as considera irrelevantes, mas porque são posteriores, isto é, ontologicamente fundadas na essência da obra, no *o que* ela é. Trata-se explicitamente de uma investigação ontológica. Nessa direção, o autor afirma, seguindo a meta husserliana de pensar as coisas em si mesmas, que não deseja encaixar a arte em uma categoria pré-existente, como “objeto físico” ou “entidade psicológica”, pois pensa que a arte tem sua própria estrutura ontológica, seu modo de ser específico. Logo, não deve ser forçada a se adequar a uma categoria prévia, mas exigir a construção da sua própria categoria, destituída de pré-conceitos e pré-compreensões que a determinem de antemão. Essa tendência filosófica ao pré-conceito é sua principal inimiga, tanto no combate ao psicologismo da arte, quanto no combate às duas concepções tradicionais da teoria geral da arte, que ele condena como insuficientes, pois em uma ela é pensada em analogia com as artes visuais, especialmente a pintura, logo, ignora-se o seu aspecto linguístico; em outra, põe-se a ênfase nos elementos linguísticos e ignoram-se os elementos perceptivos <sup>37</sup>. Ingarden explica que o problema de ambas as concepções é tratar da obra de arte literária unilateralmente, ignorando sua polifonia, sua multiplicidade de camadas.

No encaço da essência da literatura, Ingarden investiga a estrutura comum ou essencial a todas as obras de arte literárias. Aí surge o problema, já mencionado na Introdução desta dissertação, da delimitação da esfera de exemplares de obras a serem selecionados como ponto de partida. Ingarden é ciente desse problema e por isso adverte que o material de análise é apenas provisório e pode ser modificado livremente de acordo com o desenvolvimento da investigação, uma vez que: “a determinação definitiva do âmbito da obra literária pressupõe a captação e a determinação conceptual da própria essência da obra literária. Seria, portanto, possível somente depois de concluída a investigação” <sup>38</sup>. Por esse motivo, o filósofo adota o método de começar a pesquisa com aquelas obras cujo estatuto de obra

---

<sup>36</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

p. 19

<sup>37</sup> Idem. p. 3.

<sup>38</sup> Idem. p. 23

literária é inquestionável <sup>39</sup>. Esse método se justifica porque a almejada essência da obra literária ainda não foi encontrada, uma vez que está sendo investigada de início, logo, ainda não há um critério para distinguir o que é uma obra de arte literária do que não o é <sup>40</sup>. Desse modo, tomando como exemplo casos paradigmáticos de obras de arte literária, o autor questiona se elas são entidades reais ou ideais, concluindo que o problema é que a própria distinção entre real e ideal ainda não foi bem elaborada. Além disso, classificar uma entidade como real ou ideal pressupõe um conhecimento acerca do seu modo de ser, que, no caso, é precisamente o que está sendo buscado e não pode, portanto, ser pressuposto. Por isso Ingarden começa a pesquisa eliminando todos os preconceitos tradicionais acerca da essência da obra de arte, para poder investigá-la partindo apenas da coisa mesma como algo que é dado, todavia sem ser conhecido:

Ainda que tenhamos que nos contentar, provisoriamente, com conceitos de objetividades reais e ideais não suficientemente clarificados, as tentativas fracassadas em considerar a obra literária como objetividade ideal ou real mostrar-nos-ão, da maneira mais sensível, quão obscuro e insuficiente é o que sabemos da obra literária <sup>41</sup>.

Diante dessa falta de clareza a respeito das duas categorias metafísicas tradicionais, dentre as quais se costuma inserir a arte, Ingarden propõe o tempo como critério de distinção: o real é temporal e

---

<sup>39</sup> Seguindo esse mesmo raciocínio, o autor opta por deixar de lado, ao menos provisoriamente, a questão do valor estético da obra, uma vez que pretende partir do zero no encaixo do “esqueleto ontológico” da obra literária. Como esse esqueleto deve ser uma estrutura comum a todas as obras, a questão de se há obras de mais ou menos valor literário afigura-se como posterior e derivada. É necessário primeiro adquirir clareza a respeito da essência da obra de arte literária para só a seguir pensar sobre seu valor estético e outras questões de nível epistemológico. INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 38

<sup>40</sup> Nesse ponto, é válido questionar se o autor acredita em um critério que, diante de qualquer texto, permita classificar se é uma obra de arte ou não. Esse problema não aparece de modo explícito em Ingarden, mas Thomasson, por outro lado, aborda o assunto, afirmando que não busca um critério que distinga arte de não-arte, mas apenas visa, diante de um objeto já considerado como arte pelo senso-comum, estabelecer seu estatuto ontológico. Por isso ela adota o método de Ingarden de partir de exemplos consagrados de arte. Cf. THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004.

<sup>41</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 25.

o ideal não é. Os objetos ideais, como as entidades matemáticas ou os universais, são autônomos ontologicamente, são atemporais e não são alteráveis. Os objetos reais podem sofrer modificações e têm uma duração no tempo natural <sup>42</sup>. Aplicando-se esta distinção a uma obra de arte literária, é manifesto que esta passa a existir em um dado momento, existe ao longo de um período de tempo no qual pode sofrer alterações e talvez cesse de existir. Assim, é temporal e modificável como um ente real. Entretanto, todos concordam que o *Fausto*, para usar o exemplo do pensador, é um ente ideal também, pois não se limita à tinta sobre papel, mas tem uma dimensão de *sentido* que não é real, não é espaço-temporal. Com isso, torna-se evidente o problema: como uma obra de arte literária pode ser ideal e temporal ao mesmo tempo?

Usando uma didática que será reaproveitada por Amie Thomasson, Ingarden passa a criticar as respostas que ele considera insuficientes para o dilema em questão. O seu principal alvo de críticas é o que ele chama de solução psicologista, predominante no cenário filosófico da época <sup>43</sup>. Esta concepção, defendida por Kleiner e por Kucharski, entre outros, consiste em afirmar que a parte temporal da obra é apenas a parte material, que não constitui a obra: é apenas o meio pelo qual ela se manifesta. A obra verdadeira estaria na experiência do autor durante sua produção, na vivência psíquica da criação. O ponto contra-intuitivo dessa perspectiva é que, nesse caso, a obra nunca seria compreendida pelo leitor, pois a experiência do autor é sempre mediada pelos meios materiais; não há acesso direto à vivência psíquica do autor. Além disso, a obra só passa a existir em sua totalidade quando a experiência do autor termina, ou seja, a obra só se completa como um todo com início, meio e fim, quando o autor a termina, logo, quando a sua experiência de criação se finda <sup>44</sup>. Se a obra é pensada como estando na experiência de redação do escritor, chega-se à trágica conclusão de

---

<sup>42</sup> Idem, p.25.

<sup>43</sup> O psicologismo, em especial o psicologismo epistemológico, que consiste na tentativa de fundar todas as ciências e saberes em bases psíquicas, era um gigante no início do século XX, equiparando-se em popularidade apenas ao historicismo. Essa corrente consiste na radicalização da concepção do mundo como representação do sujeito, da qual se conclui, portanto, que a ciência primordial é a ciência das faculdades psíquicas, sendo todas as outras meras províncias de seu império. De acordo com Maria Manuela Saraiva, “Ingarden não cessa de combater o psicologismo, da primeira à última página de *A Obra de Arte Literária*”. Cf. SARAIVA, Prefácio. In: INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

<sup>44</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p.30.

que ela se anula assim que se completa. A obra de arte literária e as vivências psíquicas não podem ser idênticas, porque não suportam os mesmos predicados, de acordo com o princípio lógico de que dois objetos são idênticos se as proposições que se aplicam a um podem ser aplicadas ao outro. Se a literatura fosse um estado psíquico,

Vários juízos que dizem respeito à obra de arte literária singular deviam ser errados ou absurdos. O que significaria, neste caso, o fato de a *Ilíada* ser escrita em hexâmetros? Podem quaisquer vivências ou estados psíquicos ser escritos em hexâmetros?<sup>45</sup>

O predicado “ser escrito em hexâmetros” se aplica à obra e não se aplica à vivência, logo, elas não se identificam. Há outra vertente da solução psicologista que pensa a obra como estando na experiência subjetiva do leitor. Outra vez, o ponto fraco dessa versão é que cada leitor tem a sua experiência, logo, não há um único *Fausto*, mas milhares, um para cada subjetividade, e torna-se bastante abstruso tentar encontrar um critério de identidade que faça com que todas essas vivências se refiram a uma mesma obra de arte.

Contra as soluções acima, Ingarden apresenta sua resposta, que ele admite ser uma via difícil, porém única e incontornável: “reconhecer a existência das unidades ideais de sentido”<sup>46</sup>. Uma das principais contribuições de Ingarden, que o posiciona para além da dicotomia realismo-idealismo, é assumir que a condição de existência de obras de arte literárias é a presença de unidades de sentido ideais, às quais a obra faz remissões que constituem o seu aspecto ideal, sem, com isso, abdicar da presença de um aspecto material que garante seu caráter temporal e real.

## 2.2 A Estrutura da Obra de Arte Literária

Ingarden defende que a estrutura essencial da obra de arte literária é complexa, compõe-se de camadas heterogêneas<sup>47</sup>. Ele é

---

<sup>45</sup> Idem. p. 31.

<sup>46</sup> Idem. p. 34

<sup>47</sup> Além de dividir a obra de arte literária em quatro camadas fundamentais, Ingarden mostra diversas funções que se apresentam nesses estratos, como a função apresentativa, a função expressiva, a função simbólica, de comunicação ou notificação. Não há, porém, uma



consciente da originalidade de sua teoria, alertando para o fato de que nenhum dos pensadores que conhece percebeu que a estrutura fundamental da obra de arte literária reside nessa organização polifônica e multi-estratificada. Polifônica porque os estratos relacionam-se entre si em cadeias de mútua dependência, o que mostra que “a obra literária não constitui um feixe desarticulado de elementos casualmente justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares”<sup>48</sup>. Desse modo, a essência da obra como uma unidade é revelada através da análise das suas camadas e suas inter-relações. As camadas ou estratos fundamentais da obra de arte literária são quatro<sup>49</sup>:

- Formações Fônico-lingüísticas
- Unidades de Significação (a parte mais essencial da obra, na qual as outras camadas de fundam ontologicamente)
- Objetividades Apresentadas
- Aspectos Esquemáticos

### 2.2.1 Formações fônico-lingüísticas

Ingarden inicia a investigação dos estratos da obra literária pelo que constitui sua parte mais concreta, que são as formações fônico-lingüísticas. Primeiramente é preciso esclarecer como se compreende a linguagem e qual seu papel ontológico na constituição da literatura. O

---

correspondência biunívoca entre os estratos da obra e as funções da linguagem que o autor identifica. Conquanto o tema da presente dissertação não é uma investigação pormenorizada da linguagem, mas um esclarecimento das noções ontológicas em torno do conceito de obra de arte, o tema das funções não será abordado neste capítulo, que será limitado à divisão estratificada da obra de arte feita por Ingarden e seus comprometimentos ontológicos.

<sup>48</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

p. 45.

<sup>49</sup> Ingarden admite que, na medida em que há diversos gêneros de literatura, pode haver mais do que quatro estratos, e cada estrato pode ter funções diferentes e outras modificações. Logo, em algum tipo de literatura pode haver estratos que não há em outras. Mas o que ele busca é a essência da obra de arte literária, comum a todos os gêneros de literatura, logo, identifica apenas os estratos absolutamente necessários à essência da obra “para se conservar sua unidade intrínseca e se manter seu caráter fundamental”, que são os quatro estratos classificados acima. INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 46.

autor distingue o *material fônico*<sup>50</sup> da *significação* da palavra, que é manifesta em sua *forma significativa*. De acordo com Ingarden, o material fônico da palavra é a forma que as vibrações fônicas tomam quando a palavra é falada. Trata-se, portanto, do componente *real* da palavra, de suas ocorrências concretas, que podem ser faladas em diferentes entonações, volumes e velocidades. A forma significativa, por outro lado, é aquilo que se mantém idêntico na palavra em suas distintas ocorrências enquanto material fônico. Não se trata da ocorrência singular real e sensível da palavra (material fônico), mas da própria palavra, do fonema. Porém, embora a forma significativa não seja real, ela também não é algo ideal: “seria naturalmente falso ver no fonema enquanto forma lógica um objeto ideal autônomo no seu ser situado ao mesmo nível, p. ex., das objetividades matemáticas”<sup>51</sup>. A forma significativa não pode ser considerada ideal porque ela é temporal: forma-se no decurso do tempo, está sujeita a alterações e sua geração comporta elementos reais, culturais e históricos. Ela tampouco é real, individual, concreta, pois a palavra enquanto forma significativa tem algum nível de identidade e permanência, diferentemente do material fônico, da pronúncia, que a cada vez é uma ocorrência singular. A função da forma significativa, expressa sensivelmente a cada vez enquanto material fônico, é conduzir ao significado da palavra de acordo com a dinâmica descrita:

A forma significativa caracteriza a palavra respectiva por si só e determina a sua significação na medida em que a captação dessa forma pelo ouvinte dirige a compreensão para a significação correspondente e leva à realização da intenção significativa do sujeito da compreensão. (...) Em contrapartida, as particularidades

---

<sup>50</sup> Ingarden usa o termo material fônico, o que parece outorgar um privilégio à linguagem falada em relação à linguagem escrita, o que parece um pouco descabido na média em que o que está em questão é a obra literária, cuja apresentação é bem mais comum por escrito. No entanto, ele mesmo admite que o som é o elemento primário da palavra, mais do que o signo visual, o que não implica que este não pertença igualmente à essência da palavra. Essa atenção especial à palavra falada explica-se pelo fato de que, nesse momento de seu livro, Ingarden está ocupando-se mais com a discussão filosófica e científica acerca da linguagem em geral do que com a ontologia da obra de arte literária. No entanto, o que ele fala acerca do material fônico pode ser transposto em uma analogia válida para o signo visual escrito ou impresso. INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 53.

<sup>51</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 55

variáveis do material fônico concreto não contribuem em nada de essencial para *esta* função da palavra <sup>52</sup>.

Ou seja, a função da forma significativa é determinar a significação de uma palavra e a função do material fônico é expressar sensivelmente a forma significativa, sendo que a forma dessa expressão é relevante na medida em que pode direcionar a atitude e o conteúdo psíquico dos ouvintes. O material fônico de uma mesma palavra pode ser diverso: ela pode ser falada com indelicadeza, com raiva, com afeto ou com ironia. Isso não altera a forma nem o significado da palavra, mas altera o efeito psíquico ou o estado emocional que ela pode provocar nos ouvintes.

Após tratar o elemento simples da linguagem, as palavras, Ingarden faz considerações sobre a frase, que ele afirma ser anterior às palavras – porque é a formação verdadeiramente autônoma da linguagem –, apesar de constituída por estas <sup>53</sup>. A principal diferença entre palavras e sentenças é que aquelas são caracterizadas pela forma significativa, pelo fonema, ao passo que não existe um fonema das frases no mesmo sentido, já que elas são formações compostas, cuja organização pode sempre variar. Contudo, a frase é um fenômeno fonético essencial para a obra de arte literária, porque esta possui um ritmo, uma cadência (*tempo, verse, stanza*), constituído pelas sentenças. Ingarden trata do ritmo das sentenças em analogia ao fonema das palavras. O ritmo assim compreendido pertence à frase e conduz ao seu significado, distinguindo-se, novamente, do material fônico da mesma, isto é, das leituras ou recitações individuais e concretas, que têm, a cada vez, uma entonação, velocidade, volume, etc., a depender da vontade do leitor. Este material fônico, assim como no caso das palavras, é importante para determinar o efeito emocional da obra de arte literária, mas não se relaciona com a função significativa da linguagem. O autor traça uma enorme gama de diferenciações e sutilezas, construindo algo próximo de uma ciência linguística que foge dos propósitos desta dissertação.

É necessário, destarte, estabelecer com maior clareza qual a relevância das considerações de Ingarden sobre as formações fônico-linguísticas para a compreensão ontológica da obra de arte literária. O principal é a defesa de que a forma significativa é um elemento

---

<sup>52</sup> Idem. p. 58-59  
<sup>53</sup> Idem. p. 63

constitutivo da obra de arte literária, ao passo que o material fônico fica de fora, não pertence à obra *essencialmente* (embora possa ter alguma relevância na medida em que influencia o estado emocional do ouvinte). Ele afirma que a distinção entre o material fônico concreto e o elemento formal significativo “faz supor que o material fônico concreto seja para eliminar da obra literária. Com efeito, ele constitui apenas o substrato fônico das formas significativas concretizadas nas leituras singulares”<sup>54</sup>. Assim, a parte sensível-concreta-material-real da linguagem, seja enquanto som na leitura ou signo gráfico na escrita, é eliminada da essência da obra de arte literária. Porém, a parte formal-significativa, que, mesmo não sendo real-concreta, tampouco é ideal – pois comporta elementos reais (temporais); culturais e históricos –, é mantida, o que vai de encontro à concepção das correntes psicologistas, que eliminavam também este aspecto:

Os fenômenos fônico-lingüísticos discutidos no parágrafo precedente, tais como o ritmo, o andamento, a melodia, as produções de unidades significativas ou rítmicas, etc., podem pertencer à obra literária, mas sempre e unicamente no sentido de determinadas qualidades formais típicas e não como casos acidentais que apenas se dão no material fônico concreto<sup>55</sup>.

A principal função do estrato fônico-lingüístico é o de “revelação” da obra ou de “determinação” das unidades de significação. Ele é o invólucro externo da obra, pois o seu estrato mais próprio e constitutivo é certamente as unidades de significação, que serão abordadas a seguir. Entretanto, estas estão essencialmente relacionadas com as formas significativas, pois sem elas as unidades de significação não poderiam ser reveladas ou determinadas:

Pertence à ideia de significação estar ligada a *qualquer* forma significativa (ou a qualquer sinal verbal de natureza visual, acústica, tátil) e ser por isso a sua significação. Encontra nessa forma o seu invólucro externo, a sua “expressão”, o seu portador exterior. Sem uma “forma significativa” a significação não poderia de modo algum existir. (...) Com a ausência, porém, de toda a matéria formal

---

<sup>54</sup> Idem. p. 71

<sup>55</sup> Idem. p.73

significativa, o estrato das unidades de significação deixaria de existir e com ele ruiriam necessariamente também os restantes estratos da obra literária<sup>56</sup>.

Ou seja, a dependência ontológica dos demais estratos, em particular o das unidades de significação, nas formações lingüísticas é uma dependência ontológica genérica e não rígida. Ou seja, as unidades de significação dependem ontologicamente da sua manifestação em alguma forma significativa qualquer, mas não de alguma forma específica, pois o mesmo significado pode ser revelado por diferentes formas significativas, como mostra o exemplo óbvio da tradução, isto é, do fato de que uma mesma obra, comportando os mesmos significados, pode ser expressa em diferentes línguas. Assim, apesar de cumprirem um papel mais extrínseco na obra de arte literária, uma vez que a dependência ontológica que a une às demais camadas é apenas genérica, as formações fônico-lingüísticas são constitutivas da obra, pertencem à sua essência.

O que deve ser ressaltado nesse momento é, sobretudo, a admissão de um estrato não-ideal como sendo intrínseco à obra de arte literária. Embora a parte estritamente material e real das formações lingüísticas, i.e., o material fônico, seja eliminado da essência da obra, a parte lingüística formal é mantida como constitutiva. Ela constitui o primeiro estrato ontológico da obra de arte literária e, ainda que não seja algo real – pois é aquilo que se mantém sob as ocorrências sensíveis de uma palavra, e que permite que esta seja reconhecida como a mesma palavra – tampouco é algo de ideal, pois as palavras são algo criado, têm um começo no tempo e podem se extinguir. Excluídas da bipolaridade real-ideal, as formas significativas só podem ser compreendidas dentro do terceiro modo de ser admitido por Ingarden, que é o ser puramente intencional.

### 2.2.2 As Unidades de Significação

As unidades de significação (significado, sentido) são a parte mais essencial da obra de arte literária, pois são o fundamento ontológico mais primordial de todos os outros estratos. O autor as compreende como entidades ideais em certo sentido, embora necessitem

---

<sup>56</sup>

Idem. p. 77

do estrato não-ideal das formações lingüísticas para serem reveladas. Ingarden começa a tratar das unidades de significação dos nomes, entre os quais inclui substantivos e pronomes, distinguindo-os das palavras funcionais (isto, entre, e, ou, etc.) e dos verbos. Ele classifica cinco elementos da significação dos nomes:

- Fator intencional direcional: a referência de um significado a determinado objeto.
- Conteúdo material: atribui propriedades, qualidades ao objeto intencional.
- Conteúdo formal: é um modo de tratar o objeto formalmente, como uma “coisa”, “entidade”, “processo”.
- Momento de caracterização existencial: é um modo de tratar o objeto de acordo com seu “modo de ser”, i.e., como real ou ideal.
- Momento de posição existencial: é um modo de tratar o objeto como existindo em certa realidade, como na realidade espaço-temporal ou na realidade ficcional.

Assim, o significado de um nome comporta os cinco momentos apontados acima, ou seja, refere-se a alguma coisa, atribui-lhe propriedades, concede-lhe um estatuto formal como “coisa” ou “evento”, etc., caracteriza-a como real ou ideal e posiciona-a como existindo em alguma realidade. Ingarden analisa também as palavras funcionais e os verbos, depois aborda as formações mais complexas, como frases e orações. Esta análise é feita de forma bastante precisa, resguardando as especificidades de cada tipo de palavra e frase. Estes filigranas acerca das unidades de significação não serão alargados, pois o que mais importa neste contexto é reter que estas são concebidas como um aspecto ideal presente nas obras literárias, embora não existam sem um vínculo lingüístico. O sentido em que essa idealidade é compreendida pelo autor, todavia, precisa ser explicitado, pois difere do sentido tradicional, bem como do husserliano. O filósofo aponta de início para um problema que emerge da compreensão do sentido das palavras como uma entidade ideal: uma mesma palavra com um mesmo significado parece sofrer alterações em seu significado em diferentes contextos, variação esta que não deveria ocorrer se o significado é um ente ideal (logo, atemporal e invariante, de acordo com a concepção tradicional). Entretanto, o autor arquiteta a solução de que este fato se

justifica porque o significado da palavra em um contexto específico é uma *atualização concreta* de seu *conceito ideal*. Assim, um conceito pode ter várias significações, que podem modificar-se historicamente, na medida em que se alcança um conhecimento mais amplo do conceito, por exemplo. No entanto, com essa afirmação o autor não pretende comprometer-se com a defesa de uma concepção platônica de “conceito”, ou com a posição estritamente idealista de Husserl<sup>57</sup>, que retira todo aspecto de variação e temporalidade dos conceitos ou significados.

Qual é, portanto, a essência das unidades de significação? Ingarden posiciona-se contra duas vertentes de interpretação do mesmo assunto: a psicologista, que afirma que o sentido é um estado psíquico oriundo das vivências do sujeito, e a idealista, cujo representante mais significativo é Husserl, e que defende o sentido como um ente estritamente ideal, eterno e imutável. Ingarden descarta ambas as alternativas, pois sustenta que o sentido, embora seja uma idealidade, não tem uma existência ideal autônoma, dependendo em sua origem e existência de operações da consciência. Todavia, isso não significa que ele é um conteúdo psíquico, pois quando se fala do sentido de um nome, fala-se do que ele designa intencionalmente, do objeto ou da ação a que ele se projeta intencionalmente através de uma formação fônico-lingüística determinada, e não simplesmente de um estado mental. Ingarden admite que a crítica de Husserl ao psicologismo parece ter superado definitivamente a concepção das significações como elementos psíquicos, contudo, afirma que o mestre foi longe demais no caminho oposto. Os significados são idealidades de um “tipo especial”, pois não são invariáveis nem atemporais:

Como seria neste caso compreensível que uma e a mesma significação de uma palavra – como julgamos ter acabado de demonstrar – pudesse unir-se ora com umas significações, ora com outras numa unidade de ordem superior, aparecer em lugares diferentes da frase e submeter-se a diversas modificações do fator de direção intencional e do conteúdo formal, adquirindo até diversos modos de atualidade ou de potencialidade, de explicitação e implicação? Será então lícito considerá-la ainda como

---

<sup>57</sup> Advertindo-se que o autor refere-se ao idealismo defendido por Husserl apenas nas *Investigações Lógicas*, sem ater-se para as modificações esboçadas nessa temática em *Lógica Transcendental*.

espécie ideal e equipará-la porventura às essencialidades ideais ou às ideias?<sup>58</sup>

Desse modo, o sentido não é um ente ideal atemporal, invariável e autônomo, pois ele está sujeito a modificações na diversidade de contextos. Essas variações, contudo, não são de teor psicológico ou subjetivo, pois o que varia é o próprio significado de acordo com a posição que ocupa em uma frase ou em frases distintas, e não a representação mental dos sujeitos. O significado não é um estado mental porque lhe é intrínseca a relação com o objeto, seja como referência intencional ao objeto, determinando-o formal ou materialmente, seja como execução de determinadas funções intencionais.

Além disso, a relação de um significado a um fonema (forma significativa) é necessária, pois este é o portador daquele, o seu modo de acesso. A vinculação do fonema ao significado é imposta por algum ato subjetivo da consciência, na qual ela nomeia um objeto ou cria uma função lingüística. Ou seja, um material fônico que, a princípio, é completamente desprovido de sentido, passa a possuí-lo através de um ato da consciência, na qual ela o constitui como portador de um significado. Analogamente, as transformações das significações de cada palavra nos contextos das diversas frases dependem da construção das frases, que se origina através de operações mentais. Em suma, nas palavras de Ingarden, “aqui, o ato de consciência *cria* propriamente algo que anteriormente não existia, embora nada consiga criar que uma vez criado possa existir com autonomia no seu próprio ser”<sup>59</sup>. Ou seja, o significado é algo criado pela consciência, logo, não possui a autonomia ontológica nem do ser real nem do ser ideal. A esfera das objetividades e dos conceitos ideais se furta a toda atividade espontânea do sujeito consciente e a toda tentativa de modificação<sup>60</sup>. As unidades de significação, em contrapartida, nascem, são transformadas ao longo de sua existência, e podem até mesmo deixar de existir, sendo tudo executado através de operações da consciência. O mesmo vale para formas mais conjugadas de significação, como as frases e as narrativas, logo, para obras literárias em sua totalidade:

---

<sup>58</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

p. 117

<sup>59</sup> Idem. p. 121

<sup>60</sup> Idem. p. 121



E seria ridículo julgar-se que todas as maneiras diversas de tratar “o mesmo tema” existiriam, por assim dizer, desde todo o sempre como objetividades ideais, enquanto durante a narração temos a consciência inteiramente nítida de a podermos realizar de outro modo diferente e de estar em *nosso* poder, caso não sejamos perturbados por circunstâncias extrínsecas, das à narração esta ou aquela forma<sup>61</sup>.

À parte dos preciosismos de Ingarden a respeito das unidades de significação em palavras, frases ou narrativas, que fazem por vezes a sua pesquisa tomar o aspecto de uma investigação da linguagem ou gramática, seu ponto central é estritamente ontológico: trata-se de apontar para uma esfera de entidades que não pode ser incluída em nenhum dos dois lados do dualismo “real” e “ideal”; que deve, portanto, ser pensada em outra categoria ontológica, que seja adequada ao seu modo de ser específico. O sentido possui um estatuto ontológico híbrido, pois tem aspectos ideais na medida em que, uma vez criado, tem uma intencionalidade autônoma, ou seja, refere-s a objetos, *significa*, independentemente da vontade ou dos estados psíquicos dos sujeitos. Contudo, ele não é estritamente ideal, pois depende da intencionalidade da consciência em geral, além de ter sido criado em certo momento e estar sujeito a variações. Por esse motivo, tanto a solução psicologista quanto a idealista mostram-se insuficientes para tratar das unidades de significação e do objeto que é constituído sobretudo por estas: a obra de arte literária. Revela-se pela primeira vez de modo explícito a gravidade do questionamento ontológico das obras literárias, a saber, que na medida em que sua existência não pode ser negada e elas não são obviamente entidades físicas, nem, como foi mostrado, psicológicas ou ideais, a própria divisão habitual de todas as objetividades em reais e ideais mostra-se insuficiente. Ingarden não se satisfaz com uma solução negativa, que contenta-se apenas com retirar a significação e, por conseguinte, a literatura, do reino do real e do ideal, mas busca uma solução positiva: “é, portanto, necessário supor ainda outro tipo de objetividades”<sup>62</sup>. A assunção do terceiro “reino ontológico”, o puramente intencional, não implica a negação dos outros dois, isto é, que haja objetividades físicas e conceitos ideais, como os

---

<sup>61</sup> Idem. p.125  
<sup>62</sup> Idem. p.120

matemáticos, por exemplo. Implica simplesmente a negação de que esta seja a única divisão ontológica possível, que ela dê conta de todo o dado, que este dualismo tradicional seja exaustivo<sup>63</sup>.

### 2.2.3 Objetividades Apresentadas

A terceira camada da obra de arte literária vincula-se estreitamente com as unidades de significação, pois são seu correlato intencional. As objetividades apresentadas são o conteúdo de uma palavra ou uma frase, aquilo que é apresentado por seu intermédio. Enquanto as palavras têm coisas ou personagens como correlatos, as frases e sentenças normalmente apresentam como correlato intencional um estado de coisas. O estado de coisas criado ou revelado pela sentença é chamado pelo autor de “estado de coisas puramente intencional”, pois não é o mesmo que estados de coisas que existem objetivamente no mundo real, independentemente de sua enunciação em sentenças. É nesse sentido que Ingarden alerta para a distinção entre sentenças literárias e sentenças científicas, por exemplo, que são juízos assertórios, isto é, que se pretendem verdadeiros ou falsos. As frases literárias não são asserções, pois não afirmam a existência dos estados de coisas que descrevem e não estão comprometidas com uma noção científica de verdade; por isso podem criar mundos onticamente inexistentes e objetos puramente representados. Ingarden chama esse caráter das frases que aparecem nas obras literárias de “quase-judicativo”, pois elas não chegam a ser juízos, uma vez que estes pretendem que “a relação objetiva determinada pelo seu conteúdo de sentido não exista na realidade como puramente intencional, mas como relação objetiva radicada numa esfera ontologicamente autônoma em relação ao juízo”<sup>64</sup>. Ou seja, o juízo refere-se ao seu correlato intencional como algo existente objetivamente e as frases literárias referem-se aos seus correlatos intencionais precisamente como objetividades intencionais. A frase literária encontra-se apartada de

---

<sup>63</sup> Thomasson parte precisamente desta intuição original de Ingarden em suas ulteriores investigações. Mesmo chegando a soluções distintas das do pensador polonês, seu problema basilar é o mesmo, expresso justamente como uma recusa do dualismo entre o real e o ideal através da investigação acerca do estatuto ontológico das obras de arte e das entidades fictícias em geral.

<sup>64</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p.184

qualquer pretensão de verdade ou falsidade, pois seu correlato não é posto como existindo ou inexistindo no mundo real, mas no mundo fictício.

Por esse motivo, o correlato intencional das sentenças literárias não são objetividades reais, mas objetividades apresentadas. São coisas, personagens, ocorrências projetadas nominalmente ou verbalmente na obra<sup>65</sup>; conseqüentemente, só existem como objetos puramente intencionais apresentados pelas unidades de significação presentes nas obras. A literatura cria uma realidade apresentada, que, conforme Ingarden, opera nos moldes do real, pois os objetos são representados como reais, concretos, espaço-temporais. Essa “realidade” da obra, contudo, não é espaço-temporal, não é a realidade material, nem a ideal-geométrica, nem a imaginária, mas a *apresentada*<sup>66</sup>. Ela é apresentada com características do espaço-tempo real, porém sem ser real ou objetiva: “esse caráter de realidade não pode, porém, ser inteiramente identificado com o caráter ontológico dos objetos reais efetivamente existentes. Há no caso das objetividades apresentadas apenas um aspecto exterior de realidade”<sup>67</sup>. Elas não são postas como coisas reais que estão radicadas no mundo e existem no espaço e no tempo por si mesmas, independente de um sujeito que as intencione. Entretanto, ainda conservam um aspecto de realidade, na medida em que a simulam: “aparece aqui uma modificação do caráter de realidade que não elimina, mas reduz este caráter quase a uma mera pretensão de realidade”<sup>68</sup>. Assim, se um autor move um personagem de um lugar a outro ou de um

---

<sup>65</sup> O termo “objetividades apresentadas” é usado por Ingarden para designar tudo que é projetado em uma obra de arte literária: coisas, pessoas, eventos, estados de coisas, processos, ações. Assim, fenômenos que tradicionalmente pertencem a categorias ontológicas diferentes, como coisa e evento, são unidos em uma mesma dimensão, por serem apresentados não no mundo real, mas no mundo projetado ficcionalmente por uma obra de arte. Do mesmo modo, a distinção entre real e ideal pode ser apresentada em uma obra, como, por exemplo, se um escritor descrever um matemático fazendo cálculos. Os objetos matemáticos, que são ideais, e o próprio matemático, que é real, continuam mantendo essa distinção entre si, mas apenas ao modo de um “como se”, pois ambos são apresentados “como se” fossem ideais ou “como se” fossem reais, mas de fato não são nem uma coisa nem outra: pertencem a uma esfera ontológica total, que é a das objetividades apresentadas, a dos correlatos de obras de arte literárias.

<sup>66</sup> Ingarden enfatiza essas diferenciações para deixar claro que a realidade apresentada tem a sua estrutura ontológica específica, que deve ser pensada em si mesma, e não em analogia ou oposição com outras esferas de realidade, como a imaginação, o mundo espaço-temporal, as entidades abstratas matemáticas, entre outros.

<sup>67</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

p. 243

<sup>68</sup>

Idem. p. 243

dia para o outro sem descrever o percurso ou a transcorrência, estes são “concretizados” pelo leitor, porque a obra de arte literária representa seu objeto como real <sup>69</sup> e, apesar de não os colocar no espaço e no tempo reais, a estrutura espaço-temporal da realidade é transposta para as objetividades apresentadas.

Esse ponto, que parece retroceder ao paradigma estético da *mimese*, pode e deve ser questionado, pois privilegia somente a literatura clássica. Ingarden não afirma explicitamente que toda literatura simula o real, apenas que “*quando* numa obra literária *se trata* de objetos apresentados que são ‘reais’ pelo seu conteúdo e se pretende conservar seu tipo de realidade, então eles devem ser apresentados como temporais e existentes no espaço” <sup>70</sup>. Logo, o pensador não defende que a literatura apenas transpõe o modo de ser do real para o puramente intencional. Entretanto, todos os exemplos que oferece ao investigar as objetividades apresentadas são de objetividades concebidas nos moldes da realidade. Mas como afirmar que a literatura cria objetividades representadas em analogia à realidade espaço-temporal ao se levar em consideração obras como a literatura fantástica de Borges, como *O Aleph* ou *A Biblioteca de Babel*, ou os anacronismos presentes nos contos de Clarice Lispector? As obras de arte literárias modernas e contemporâneas não visam necessariamente à representação da realidade espaço-temporal; pelo contrário, almejam muitas vezes produzir um estranhamento ou uma relativização da mesma. Há obras cujo teor central consiste precisamente em furtar a continuidade temporal, em anular o sentido do real, do espaço e do tempo <sup>71</sup>. O paradigma mimético da linguagem ficcional não sobrevive à literatura contemporânea. Contudo, o ponto central de Ingarden é a noção de que as objetividades apresentadas nas obras de arte literárias são projetadas pelas unidades de sentido da obra e têm uma estrutura ontológica própria, que é intencional e não se identifica com o modo de ser do real, nem do ideal, nem do imaginário.

## 2.2.4 Aspectos Esquematizados

---

69

Idem. p. 137

70

Idem. p. 245. Grifo introduzido.

71

Por exemplo, diversas obras de Escher, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Gabriel Garcia Marquez, Anish Kapoor,

Sophie Calle, entre outros

Quando a literatura representa suas objetividades como reais, deve se coordenar com as condições de intuição dos objetos reais, i.e., sua realidade perceptual primária, seu modo de aparecer. Conforme a fenomenologia, a aparição de qualquer objeto sempre se dá em um jogo de presenças e ausências, no qual alguns perfis, configurações ou aspectos se apresentam enquanto outros se ausentam, revezando sua manifestação ao longo do tempo <sup>72</sup>. A identidade do objeto real é uma fita que amarra seus múltiplos perfis e permite sua identificação como constituintes de um mesmo objeto. Além disso, quando um aspecto é experimentado em dois momentos diferentes, eles não aparecem como dois aspectos separados, mas como duas experiências de um só aspecto, ou seja, cada perfil mantém sua identidade ao longo da variação temporal. Na percepção dos objetos reais e individuais não se experimenta simultaneamente todos os aspectos ou perfis do objeto, mas se intenciona os aspectos que não estão presentes. Por isso é possível a percepção de uma cadeira, por exemplo, como um objeto volumétrico, mesmo que só se esteja percebendo seu perfil frontal: porque seus outros perfis, como sua parte de trás, de cima e de baixo, ainda que não sejam percebidos sensorialmente, são intencionados, funcionando como um esquema ideal que permite a experiência do objeto como um todo.

Analogamente, durante a leitura de uma obra literária, o leitor *concretiza* o que Ingarden chama de aspectos esquematizados, ou seja, ele naturalmente completa e preenche a obra com dados advindos de experiências concretas prévias <sup>73</sup>. Por exemplo, em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos descreve a morte da cachorrinha Baleia na cozinha. Há vários aspectos que são descritos pelo autor, vários detalhes e características dos personagens e das situações. Todavia, o leitor insere diversos aspectos esquematizados que não são descritos, como o fato de que essa cozinha fica em uma casa, que essa casa fica em algum lugar do espaço, que ela tem continuidade espacial, que Baleia tem volume e extensão, que sua morte se dá ao longo de um período de tempo. Ou até coisas mais simples da representação dos objetos, por exemplo, se o autor fala de um homem, o leitor concretiza que ele tem sangue nas veias, olhos, que respira, etc., sem que todos esses dados precisem ser especificados pelo autor. A *concretização* é o ato do leitor de preencher

---

<sup>72</sup> SOKOLOWSKI, R. *Introduction to Phenomenology*. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 33.

<sup>73</sup> MITSCHERLING, J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997. p. 138.

as partes indeterminadas da obra através de aspectos esquematizados. Ou seja, a realidade representada da obra é concretizada pelo leitor através da inserção natural dos dados esquemáticos de sua experiência prévia no mundo real. Prosseguindo a crítica feita anteriormente, pode-se questionar como se dá essa inserção natural dos dados da experiência espaço-temporal no caso de literaturas que não representam suas criações como coisas reais. Não é possível inserir os aspectos esquematizados da experiência com as coisas reais em *O Caminho das Veredas que se Bifurcam*, de Borges, pois o conto apresenta uma perspectiva e um andamento que impossibilita a apreensão da continuidade temporal da obra, ou em *A Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Mesmo em obras de artes visuais pode-se questionar a concretização de aspectos esquematizados a partir da realidade concreta, pois um desenho de Escher, por exemplo, é feito precisamente para tornar perplexa a percepção normal da continuidade espacial, do volume, dos planos, enfim, a percepção natural do espaço euclidiano. Entretanto, embora Ingarden não tenha se preocupado com essa extensão de seu conceito, é forçoso admitir que a concretização de aspectos esquematizados em geral continua sendo inevitável. Pois mesmo que os dados da realidade espaço-temporal deixem de fazer sentido, eles continuam sendo o critério de apreciação da literatura fantástica ou de outras formas de arte que os problematizem, uma vez que a inserção natural dos dados da experiência espaço-temporal simplesmente acontece e é também em relação a estes que se percebe a literatura fantástica, por exemplo, como uma quebra, uma ruptura dos mesmos. Ou seja, é quando o sujeito fracassa em inserir os aspectos esquematizados do espaço concreto ou do tempo natural em uma obra de arte que ele pode percebê-la em seu ato artístico transgressivo, em seu propósito de produzir estranhamentos ou relativizações.

### 2.3 As Bases Ônticas da Literatura

De acordo com Ingarden, a interconexão das quatro camadas apresentadas constitui a “harmonia polifônica da obra, através da qual ajuizamos um texto como uma obra de arte literária, pois ela que mostra o valor estético da obra”<sup>74</sup>. O autor afirma que as camadas carregam as

---

<sup>74</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.p. 139.

qualidades de valor estético e por isso são constituintes fundamentais da harmonia polifônica, que é o que torna a obra um objeto estético. Esse obscuro conceito de harmonia polifônica não é assaz desenvolvido pelo filósofo. Ao que parece, a obra é analisada em seus elementos constitutivos, mas apenas sua unidade polifônica (a junção de todas as camadas e funções) constitui um objeto estético, sendo concretizada através de várias experiências subjetivas de apreensão por parte do leitor. As formações fonéticas, as unidades de sentido, as objetividades representadas e os aspectos esquematizados não são percebidos separadamente durante a leitura de uma obra de arte literária. Ela é apreendida como uma totalidade e assim torna-se um objeto estético. Pois “estético”, embora esteja associado estreitamente com o belo, o sublime e o harmônico, significa primordialmente *sensível*. Contudo, tomados isoladamente, os estratos essenciais não são objetos da sensibilidade, pois não há percepção sensível do sentido ou de uma representação ou de um esquema. Mas os estratos são tomados isoladamente apenas no exercício filosófico de abstração, isto é, de análise de algo em seus diversos momentos. Ao leitor, a obra se apresenta como uma unidade concretizada em um veículo material. Essa unidade é o objeto estético, ou seja, é um ser de percepção, que pode ser tocado, lido, entoadado, ouvido. Assim, mesmo que se possa supor a existência de certos elementos de uma obra de arte literária na mente do escritor antes de ele redigi-la, não se pode afirmar que a obra mesma já está presente em sua mente, pois ela só se completa enquanto uma unidade polifônica de todas as camadas que lhe são intrínsecas no momento em que é apreendida sensorialmente pelo leitor.

Revela-se, portanto, a concepção de Ingarden da obra de arte literária como uma unidade que pode ser analisada em seus quatro momentos constitutivos. Mas qual a estrutura ontológica dessa unidade? Em quais categorias ela se encaixa? O filósofo afirma que a obra de arte literária estrutura-se ontologicamente em três bases ônticas: as operações subjetivas da consciência do leitor e do autor; os conceitos ideais intersubjetivos em virtude dos quais os atos subjetivos da consciência do leitor e do autor podem apreender os sentidos; e o material objetivo da obra: tinta, papel. O filósofo afirma que Husserl pensou a segunda e a terceira base como fundadas ontologicamente na primeira, e crítica-o por negar a autonomia ontológica dos conceitos

ideais e da matéria fundando-os na consciência <sup>75</sup>. O aspecto realista de Ingarden, em oposição ao idealismo transcendental husserliano, está em insistir na autonomia ontológica de ambos. A sua concepção ontológica da obra de arte literária defende que a obra, que é um objeto puramente intencional, possui um modo de existência ôntica heterônoma, pois se funda nas três bases ônticas descritas acima, que podem ser chamadas respectivamente de existencial, formal e material <sup>76</sup>. Cada uma delas possui um modo de existência autônomo, sem hierarquias e reducionismos. Essa é a estrutura ontológica da literatura.

Além desse aspecto inovador de Ingarden em relação à fenomenologia husserliana, há duas posições teóricas do autor que merecem ser enfatizadas, não apenas por seu caráter esclarecedor, mas por terem exercido grande influência na tradição do criticismo literário. Trata-se da afirmação da significância da intenção do artista na criação da obra de arte e da negação de que os estados psicológicos do autor influenciam a cognição do leitor na obra. Quanto ao primeiro ponto, Ingarden defende que só se pode avaliar o sucesso de um artista em relação aos objetivos que ele pretendeu atingir. Por exemplo, não se pode considerar Picasso um mau pintor porque ele não representou um touro fidedignamente, já que esta nunca foi sua intenção. Assim, a intenção do artista deve ser levada em consideração no ajuizamento da obra de arte. Quanto ao segundo ponto, há em Ingarden uma rejeição do psicologismo e da noção romântica de que a arte tem a função de provocar no leitor as experiências físicas e psicológicas que o autor experimentou durante a redação. Essa posição anti-psicologista implica numa concepção objetiva da literatura, que dirige a atenção apenas para a obra em si mesma e não para as emoções provocadas por ela. Contudo, nem por isso a intenção do artista na criação da obra é relegada a segundo plano, pois este tem uma ideia primordial, que procura concretizar na obra e que o leitor concretiza na leitura <sup>77</sup>. Mas como o leitor pode concretizar a intenção do artista? Onde ela se encontra? A obra de arte literária, conforme Ingarden, é constituída por elementos ônticos que possuem três modos de ser: material, mental e ideal. Ela depende do texto físico (material); dos atos de consciência do autor e do

---

<sup>75</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.p. 140.

<sup>76</sup> Idem. p. 147.

<sup>77</sup> MITSCHERLING, J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997. P. 165.



leitor no momento em que criam ou apreendem a obra (mental); e dos significados ou sentidos, de acordo com os quais a obra é criada e apreendida (ideal). Mitscherling supõe que Ingarden responderia, já que ele mesmo não se ocupou desse problema, que as intenções do artista estão na parte mental da obra, mas são transpostas para a parte material e ideal da mesma através de certa “coerência”, estruturação ou lógica interna da mesma, que pode ser apreendida pelo leitor. Se as intenções ficassem apenas no plano mental do artista, acabariam assim que ele concluísse a obra e o leitor não poderia concretizá-las. O comentador explica que

A intenção do autor é relevante, mas apenas na medida em que temos de admitir que é por meio dessa intenção que o trabalho vem a ser como aquela formação única, cujas peculiaridades de sua estrutura material e ideal permitem a qualquer número de leitores experimentar a obra, como de fato o fazem - como "uma única e mesma" obra de arte<sup>78</sup>.

Negar isso seria negar também a intersubjetividade. Assim, relevar a intenção do artista na criação da obra não implica a defesa de um psicologismo ou mentalismo na constituição ontológica da arte, já que a intenção apenas adquire importância na medida em que se concretiza enquanto idealidade apreensível para todos os espectadores ou leitores da obra.

## 2.4 Outros Tipos de Obra de Arte

O principal assunto de Ingarden é a obra de arte literária. Ela é o início de suas investigações acerca da estrutura da obra de arte em geral. Contudo, ao contrário da maioria dos filósofos, que simplesmente generalizam uma concepção elaborada a partir de uma forma de arte para todas as demais, Ingarden compromete-se com o exame das outras formas de arte em suas especificidades. Por isso suas pesquisas não levam a uma concepção unívoca da “natureza da arte”, o que não precisa

---

<sup>78</sup> “The author’s intention is relevant, but only to the extent that we must grant that it is by means of this intention that the work comes into being as that unique formation whose peculiarities of material and ideal structure enable any number of readers to experience in the way they in fact do – namely, ‘as one and the same’ work of art”. Idem. p. 176.

ser necessariamente concebido como uma desvantagem. De acordo com Gierulanka,

Um grupo de escritos amplia investigação de Ingarden sobre as obras de arte literárias para a música, a pintura, a arquitetura e o cinema. A ampliação, no entanto, nunca é uma transferência automática dos resultados obtidos para um tipo de objeto para outro tipo. Cada tipo é estudado separadamente, o que permite que as características peculiares de cada objeto sejam reveladas. Ingarden não tem medo de pluralismo nos resultados, caso sejam as próprias coisas que demandem esse pluralismo. Ele tenta fervorosamente evitar uma uniformidade-a-todo-custo que distorceria a realidade, privando-a da riqueza que nos encanta tanto quando temos contato natural com ela, sem preconceitos teóricos <sup>79</sup>.

Amie Thomasson, na mesma linha, alerta para o fato de que não é necessário que diferentes tipos de obra de arte pertençam à mesma categoria. São as características das obras, analisadas em si mesmas, que devem orientar sua sublocação categorial, o que pode conduzir a diferentes categorias para diferentes tipos de arte, ou mesmo de estilo artístico. Por exemplo, os *happenings* são tradicionalmente concebidos no campo das artes plásticas, mas podem estar na mesma categoria ontológica da música, já que é um acontecimento temporal e não um objeto físico duradouro como quadros ou esculturas. A arte deve ser analisada em suas especificidades e não a partir de uma generalização, o que pode gerar um pluralismo ontológico nos resultados. Rosenkrantz afirma que a economia ontológica é irrelevante e não deve funcionar como ideal nas pesquisas, como em Quine ou Ockham <sup>80</sup>. Ou seja, a quantidade de categorias deve ser determinada pela demanda dos dados examinados, das diferenças estruturais que eles apresentam entre si, e

---

<sup>79</sup> “One group of writings extends Ingarden’s research on the literary works of art, viz. music, painting, architecture and film. The extension, however, are never automatic transfers of results obtained for one kind of object to another. Each kind is studied separately in as intuition which allows the characteristic features of the object to be unveiled. Ingarden is not afraid of pluralism in results, if the things themselves dictate such pluralism. He fervently tries to avoid a uniformity-at-all-costs which would distort reality, depriving it of the richness which enchants us so much when we have natural contact with it, without theoretical prejudices”. Idem. p. 136.

<sup>80</sup> Hoffman e Rosenkrantz. *Substance: its Nature and Existence*, London: Routledge, 1997.

não por uma apreciação estética pelo *clean*, pelas paisagens desérticas ou pela simplicidade de quadros categoriais.

Com essa motivação, Ingarden passa a analisar o teatro, a música, a pintura e a arquitetura. Cada um desses tipos é analisado em suas estruturas específicas, sem que um seja reduzido a outro.

#### 2.4.1 As Obras de Arte Teatrais, Musicais e Pictóricas

A primeira forma de arte que Ingarden investiga além da literatura é o teatro, possivelmente por ser o que se encontra mais próximo daquela, apenas estendendo-a para a efêmera dimensão da atuação. Ele começa a problematizar filosoficamente o teatro através da busca por sua identidade: o *Don Carlos* que é lido é o mesmo que é assistido no palco? Para responder essa pergunta, Ingarden traça uma distinção entre a obra escrita, a “peça de palco” (*stage play*)<sup>81</sup> e as múltiplas performances. Pode-se identificar em seus escritos uma hierarquia ontológica implícita, que segue a seguinte estrutura: obra escrita → peça de palco → performance concreta → apreensão do espectador. As setas indicam uma relação de dependência ontológica, na qual o item posterior é ontologicamente fundado no anterior. A identidade de uma peça de teatro envolve todos esses níveis, pois nenhum deles é autônomo: as camadas dependem umas das outras ou porque são ontologicamente fundadas nos momentos anteriores ou porque criam seu sentido por referência aos momentos que lhe sucedem, isto é, a obra escrita faz sentido apenas em referência à peça de palco que constitui sua atualização e esta, por sua vez, em referência à atuação, que tampouco possui sentido sem a remissão à apreensão por alguma platéia.

Essa solução, embora não seja desenvolvida claramente por Ingarden, adota o modelo fenomenológico para se pensar a questão da identidade em meio à multiplicidade. Robert Sokolowski descreve a identidade ante a diversidade de perfis ou camadas de um mesmo objeto do seguinte modo:

---

<sup>81</sup> A peça de palco é a peça escrita juntamente com a atualização das orientações para encenação, que fazem parte da obra. Contudo, a própria peça escrita, mesmo sem levar em conta as orientações, já se distingue dos outros tipos de literatura, como o romance ou a poesia, porque é elaborada e início com a *intenção* de ser encenada.

Achamos que sabemos claramente o que uma aparência é – um aspecto que vemos, uma sentença que proferimos, uma performance que ouvimos – mas a identidade não parece ser algo que podemos colocar em nossas mãos ou diante de nossos olhos. Parece que ela se esquivava. E, no entanto, sabemos que a identidade nunca é redutível a uma de suas aparências; sabemos que a identidade deve ser distinguida desta e de cada aparência ou perfil a que temos acesso (...) O que tentamos fazer na análise filosófica é garantir a realidade das identidades, trazer à tona o fato de que elas são diferentes de um conjunto de aparências, e mostrar que, apesar do seu estatuto escorregadio, elas realmente são um componente da nossa experiência<sup>82</sup>.

Desse modo, um mesmo drama é criado por seu autor, é apresentado aos leitores a cada vez que é lido e é apresentado a uma platéia a cada vez que é atuado. A obra não se identifica com nenhum dos níveis mencionados por Ingarden, tampouco com a soma de todos. Ela é o traço que sublinha todos os seus momentos, que os amarra e justifica sua interdependência. É claro que deve haver um limite para a “interpretação” de uma obra cênica, pois os atores e diretores podem criar releituras tão alheias à obra que, mesmo que afirmem tratar-se de uma encenação de *Don Carlos*, pouco se reconhecerá da obra, o que pode gerar polêmica quanto à legitimidade da peça *enquanto encenação de Don Carlos*<sup>83</sup>. Note-se que o critério para se afirmar isso é a obra escrita. Esse fato mostra o vínculo de identidade entre a obra escrita e a execução no palco. O suposto limite da identidade, a partir do qual a encenação não pode mais ser considerada uma execução da obra, certamente não é uma linha precisa ao modo de um limite territorial,

---

<sup>82</sup> “We think we know rather clearly what an appearance is – an aspect that we see, a sentence that we utter, a performance that we hear – but the identity seems not to be something we can put our hands on or put before our eyes. It seems to elude or grasp. And yet we know that the identity is never reducible to one of its appearances; we know that the identity must be distinguished from this and every presentation that we enjoy of it. (...) What we try to do in philosophical analysis is to secure the reality of such identities, to bring out the fact that they are different from their manifolds of presentation, and to show that despite their slippery status they truly are a component of what we experience”. SOKOLOWSKI, R. *Introduction to Phenomenology*. New York: Cambridge University. Press, 2000.p. 30-31.

<sup>83</sup> O que não significa que a performance perde seu valor artístico por não constituir uma representação da obra em questão. O ponto discutido por Ingarden não é a qualidade ou o valor de um trabalho de interpretação cênica, mas a identidade entre uma peça escrita, uma peça de palco, as múltiplas performances e múltiplas apreensões da platéia

mas uma vasta área de vaguezas e imprecisões, um terreno oscilante e suspenso, no qual dificilmente se pode julgar algo com exatidão <sup>84</sup>.

Acerca da música, Ingarden coloca questões semelhantes àquelas suscitadas pelas artes teatrais: como pensar na preservação da identidade de uma obra musical em performances diferentes da mesma ou quando não há nenhuma performance em ação? Onde a obra musical “espera” quando não está sendo executada? Na experiência mundana, a identidade de um objeto costuma ser assegurada por sua continuidade no espaço e no tempo. Entretanto, a música não fica no espaço ou no tempo quando não está sendo executada. Ela não é um ente concreto, com localização espaço-temporal, mas também não é uma entidade subjetiva, pois é algo executado ou executável, que tem, portanto, existência pública. A música também não é um ente ideal, pois é criada em certo momento, isto é, não é eterna como se pretende que sejam os entes ideais. Manifesta-se novamente, portanto, a questão pela categoria ontológica da obra de arte através da investigação de seu modo de ser, de sua estrutura específica e de sua identidade ontológica.

Em *Controversy over the Existence of the World*, Ingarden defende que há dois tipos de objetos: os localizados espaço-temporalmente e os extratemporais, ideais <sup>85</sup>. Ele divide os primeiros de acordo com sua estrutura temporal: objetos que perduram no tempo; processos; eventos. Eventos são instantâneos, são o começo ou fim de um processo, ou seja, não têm duração. Processos são agregados de fases, que se desenvolvem de fase em fase, são entes em transição. A música não é um ente ideal, pois não é eterna, tem um momento de criação. Também não é um evento, pois tem duração; também não se constitui como um objeto físico que perdura no tempo, como os objetos concretos em geral. Tampouco trata-se de um processo, pois não se pode afirmar que a música é um agregado de momentos. Ingarden cria outra categoria da temporalidade para cingir a música: o *continuum*, i.e., um todo completo a cada momento em que se realiza. Desse modo, o filósofo resolve o problema de como se ouve a música como um todo se

---

<sup>84</sup> Esse mesmo problema ressurgue com Thomasson, que assume que há limites para o conhecimento em ontologia da arte e que questões como esta podem simplesmente não ter resposta, pois o critério último desse tipo de identificação é o reconhecimento do senso-comum, que não possui a univocidade e o rigor de um conhecimento científico. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005).

<sup>85</sup> MITSCHERLING, J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Canada: University of Ottawa Press, 1997. p. 174.

a cada instante  $t$  só se apreende o som  $t$ : a cada instante  $t$  ouviu-se uma fase do *continuum* que constitui a estrutura essencial da música. Ou seja, mesmo que a música seja uma sucessão de momentos, a cada momento é completa, pois ela não é meramente uma soma de várias fases, mas uma estrutura que perpassa todas elas e se manifesta como uma totalidade a cada momento. A temporalidade da música não é cronológica como a dos processos, mas anacrônica. Ela não se estende no tempo em sucessão de momentos, como roupas estendidas no varal, mas como uma teia na qual tudo se liga a tudo. Seus momentos são pensados e sentidos como um todo, como se a música inteira estivesse contida em cada nota. É a manutenção dessa estrutura singular do *continuum* que garante a identidade da obra em suas diversas performances.

A pintura difere do teatro e da música porque não constitui uma arte de performance. Além disso, costuma ser compreendida como um objeto singular e concreto, existindo como uma presença única em um plano espaço-temporalmente determinado. Essa compreensão comum da pintura, que vale também para a escultura, possui, todavia, o direito de ser questionada. Em seu livro *The Picture*<sup>86</sup>, Ingarden diferencia pintura (*painting*) de representação ou figuração (*picture*), afirmando que essa distinção é seu ponto de partida para a investigação do modo de ser da obra de arte pictórica. Pintura é a parte material e figuração a parte não material, é o aspecto visual. A figuração é uma formação estratificada, que consiste em quatro camadas: 1. O objeto apresentado; 2. O aspecto reconstruído que traz o objeto à aparência; 3. A função representativa; 4. O tema literário. A primeira camada da figuração é “o que é apresentado”<sup>87</sup>, o objeto que vem à tona na representação figurativa. No entanto, para que o objeto seja reconhecido, é preciso que haja algo em comum entre a percepção natural no mundo físico e a percepção na arte. É a esse ponto que Ingarden se remete quando trata da segunda camada, do aspecto reconstruído que traz o objeto à aparência.

Assim como os “aspectos esquematizados” da literatura, ocorre com a apreciação pictórica algo semelhante ao modo como a fenomenologia descreve a percepção do mundo natural<sup>88</sup>, das coisas espaço-temporais: só há acesso a perfis, e preenche-se a percepção atual,

---

<sup>86</sup> Idem. p. 175.

<sup>87</sup> Idem. p. 176.

<sup>88</sup> SOKOŁOWSKI, R. *Introduction to Phenomenology*. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 28-35.

por exemplo, de uma cadeira de frente, com a “construção intencional” de sua parte de trás, porque a consciência “leva” até a percepção do perfil frontal da cadeira a experiência temporal de já ter dado a volta nela, de que os objetos têm volume, de que eles constituem um sistema entre si, voltando suas diversas faces uns para os outros. Merleau-Ponty explica essa dinâmica perceptiva na *Fenomenologia da Percepção* com belas palavras:

Ver é entrar em um universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar uns escondidos atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. (...) Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros. Quando olho o abajur posto em minha mesa, eu lhe atribuo não apenas as qualidades visíveis a partir de meu lugar, mas ainda aquelas que a lareira, as paredes, a mesa podem “ver”, o verso de meu abajur é apenas a face que ele “mostra” à lareira. (...) Mas, mais uma vez, meu olhar humano só “põe” uma face do objeto, mesmo se, por meio dos horizontes, ele visa todas as outras. Ele só pode ser confrontado com as visões precedentes e com as dos outros homens por intermédio do tempo e da linguagem<sup>89</sup>.

Sem entrar em maiores detalhes, é manifesto que a percepção natural já se dá através de uma reconstrução intencional dos perfis que não são dados no momento atual. Do mesmo modo, na pintura figurativa, o que se percebe atualmente é um plano bidimensional, mas reconstrói-se intencionalmente uma dimensão de tridimensionalidade na qual os objetos pintados são apresentados. A pintura é tinta sobre um plano material, mas a figuração é preenchimento pela consciência, é um objeto puramente intencional. A pintura é mancha de cor sobre tecido, a figuração é uma cadeira, um rosto, Afrodite nascendo ou uma cesta de legumes. O que Ingarden chama de aspecto reconstruído é essa camada das operações da consciência que permitem o reconhecimento de um objeto que se apresenta na figuração como tal objeto, e não simplesmente como mancha de cor bidimensional. Essa “mágica” da pintura foi diversas vezes tematizada em crítica de arte: como é possível

---

<sup>89</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 104-107.

apreciar um retrato e ter a sensação de ser olhado de volta por ele, sentir incômodo, ou sentir piedade ao ver um Cristo crucificado, se o que se vê concretamente é apenas mancha de tinta distribuída em certa configuração sobre um tecido? Como um olho que é feito de mancha pode fazer com que um espectador sintá-se olhado? Como o pintor pode criar essa ilusão de realidade, de objetividade, de tridimensionalidade a partir de um plano bidimensional? Esse é o enigma figural, contra o qual Manet e os impressionistas foram os primeiros a se rebelar, afirmando que a pintura não é uma janela para o mundo, que não deve assumir o compromisso de criar uma ilusão figurativa, mas deve afirmar-se como aquilo que é: um plano manchado<sup>90</sup>. A fenomenologia explica o enigma figural pela intencionalidade da consciência, que reconstrói os objetos a partir de um vínculo simbólico, estrutural ou formal com o mundo espaço-temporal. Ingarden assevera que esse segundo estrato é o mais basilar na constituição da representação pictórica. Os dois estratos subsequentes servem apenas para diferenciar entre a função de representar um objeto, como as naturezas mortas de Cézanne (terceira camada), e a representação de uma cena ou tema histórico ou mitológico, cujo sentido se apóia em um tema literário que se estende para além do que está meramente representado no quadro (quarta camada).

A distinção entre pintura e figuração serve sobretudo para mostrar que a figuração, que, de acordo com o pensador, é a verdadeira obra de arte, não se identifica com seu suporte material<sup>91</sup>. Logo, assim como a música, a figuração não é um “objeto real”, no sentido dos objetos concretos espaço-temporais; ela tem um modo de ser próprio, determinado por sua estrutura essencial. Com isso, mostra-se a problematização da compreensão da pintura e da escultura como objetos físicos, que será criticada por Thomasson como *The Physical Object Theory*. O ponto central, todavia, está na ideia de que o sujeito concretiza a obra de arte e isso é constitutivo da obra em si mesma. Este assentimento deve ser levado em consideração no enfrentamento aos problemas relativos à identidade da obra pictórica: como é possível manter sua identidade entre a diversidade de concretizações feitas pelos sujeitos? Ingarden evita esse problema, que permeia toda teoria subjetivista da arte, pela distinção entre obra de arte e objeto estético. A

---

<sup>90</sup> JANSON, A. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

<sup>91</sup> MITSCHERLING, J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997. p.178.



obra existe como uma mesma obra de arte única e idêntica a si mesma, todavia enquanto potência, ou seja, antes do contato com o espectador. Mas ela só é atualizada na concretização do espectador, que introjeta nela não apenas a estrutura intencional da consciência, mas uma dimensão subjetiva, como crenças, gostos, opiniões. Ou seja, a obra de arte é idêntica a si enquanto potência, mas concretizada de modos diferentes para cada espectador. Ela é a mesma enquanto obra de arte, mas diversa enquanto objeto estético, motivo pelo qual é possível fazer juízos estéticos diferentes de uma mesma obra.

O que mais se evidencia a olhos ontologicamente atentos é que o que há em comum entre as diferentes caracterizações das obras de arte feitas por Ingarden é o fato de que o o estatuto ontológico de todas elas não pode ser pensado dentro da dicotomia real-ideal, uma vez que a identidade da obra comporta tanto elementos reais-materiais quanto elementos ideais. Por isso ele as pensa como puramente intencionais. Esse aspecto híbrido da categoria ontológica que deve sublocar a arte é um ponto que fica obscuro em Ingarden, e, embora seja a pedra de toque de sua teoria, pode ser também seu tendão de Aquiles. Amie Thomasson constrói sua alocação categorial da arte precisamente a partir desse ponto de fusão entre o ideal/mental (pensados em um único “eixo” pela autora) e o real, esclarecendo e formalizando aquilo que em Ingarden aparece de modo mais intuitivo e tácito.

## 2.5 Possíveis Desenvolvimentos das Teorias de Ingarden

Embora tenha elaborado uma teoria tão complexa e completa acerca da arte, Ingarden teve pouca influência na estética contemporânea porque seus textos são bastante abstrusos e porque ficou refugiado na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, afastando-se da Alemanha, que era o foco intelectual da época. Mesmo os fenomenólogos posteriores seguem mais a crítica de consciência da escola de Genebra do que Ingarden. Sua influência incidiu mais intensamente entre os pensadores de língua inglesa e na tradição da hermenêutica filosófica. Hartmann e Gadamer, principalmente, popularizaram a teoria de Ingarden da obra de arte como entidade estratificada<sup>92</sup>. Diversas de suas contribuições proporcionam boas respostas a problemas centrais da

---

<sup>92</sup> MITSCHERLING. J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997. p. 197, 198.

hermenêutica. Nos escritos de Gadamer, por exemplo, a noção central da análise da obra de arte é *Spiel*: jogo, jogar. O verbo é mais elucidativo, porque ele afirma que a obra de arte tem que ser continuamente reconstruída pelo espectador enquanto criação, o que fica mais claro nas artes transitórias, como o teatro, a música e a dança. Ou seja, assim como Ingarden, com os conceitos de aspectos reconstruídos ou esquematizados, Gadamer sustenta que a obra não é um objeto que existe independentemente, produzido por uma atividade criativa e que posteriormente é apreendido pelo espectador como prazer estético, de acordo com o paradigma da estética filosófica tradicional. Em *Verdade e Método*, a obra de arte é pensada por Gadamer como algo continuamente em criação na relação com o espectador, o artista e o objeto. Em concordância com Ingarden, o hermeneuta afirma que a obra de arte não é a coisa material nem o ato mental, pois é algo que deve ser interpretado (logo, não é material), mas cuja interpretação deve se referir ao objeto ou texto real (logo, não é mental ou subjetiva). Para a hermenêutica filosófica de Gadamer, a obra é uma criação com várias camadas que transcende sujeito e objeto, apesar de incluir esses dois pólos em sua constituição, unindo-os no preenchimento ou construção. Essas ideias foram em grande parte apropriadas de Ingarden, o que mostra como suas teorias podem ser desenvolvidas contemporaneamente, não apenas dentro da mesma tradição, mas levando-as a desvios, reformulações e mudanças de foco.

Quiçá a maior contribuição de Ingarden é a concepção de que a arte possui um caráter esquemático, que diz respeito à sua estrutura ontológica essencial (ontologia) e à sua apreensão tanto como obra de arte quanto como objeto estético (epistemologia). Significa que na obra de arte certas características são dadas apenas esquematicamente e são preenchidas, reconstruídas, concretizadas pela pessoa que a apreende. Há “pontos de indeterminação” que são deixados em aberto na obra e são preenchidos pela intencionalidade do leitor ou espectador. O modo como o leitor, por exemplo, preenche os pontos de indeterminação de um romance nunca é completamente determinado pela obra e sua parte descrita. Esses preenchimentos podem se modificar ao longo da obra se o autor revela detalhes que não tinham aparecido anteriormente e que tinham sido preenchidos de algum outro modo pelo leitor. Pode-se, por conseguinte, mudar a concretização de um detalhe com o qual um personagem havia sido representado até então com base no esquema da obra, adaptando-o à nova informação, que vem do andamento da obra.

Analogamente, na pintura, o objeto físico é dado e, como coisa real, não apresenta pontos de indeterminação. Mas a obra de arte propriamente dita é a figuração, que é a concretização feita pelo espectador, o preenchimento do que é dado na pintura apenas esquematicamente. Por exemplo, a pintura representa uma mancha na forma de uma cadeira de frente, mas essa mancha é concretizada como uma objetividade, isto é, como uma cadeira tridimensional, que tem parte de trás, volume e ocupa um lugar no espaço. Estes perfis não se mostram no suporte material da pintura, mas no preenchimento do seu esquema, que se dá através de um ato intencional do espectador. A música também é esquemática, é um conjunto de indicações sonoras a serem preenchidas. O compositor de uma obra musical deixa vários pontos indeterminados, que são concretizados pelas performances individuais da música, que são apreendidas pelo ouvinte como o objeto estético musical. É o caráter esquemático da obra de arte que torna a concretização dos pontos indeterminados por parte do espectador (que deixa de ser passivo e passa a ter um papel ativo na constituição da obra de arte), não apenas possível, mas necessária.

Enfim, Ingarden adota o preceito fenomenológico de por as essências de volta à existência, ou melhor, de revelar as essências nas coisas existentes cotidianamente. O pensador realiza esse intento através de uma descrição dos dados, que o leva a estabelecer três modos de ser: o real, o ideal e o intencional. Essa divisão cria uma alocação categorial dos dados em suas especificidades. A singularidade do pensamento de Ingarden está em demonstrar a interdependência dos modos de ser, sem reduzir uns aos outros. A maioria dos autores cai em algum tipo de reducionismo ou postula uma hierarquia arbitrária entre os modos de ser. Conforme Ingarden, estes são independentes e autônomos, e interagem uns com os outros para tornar possível o mundo tal como é experimentado. Trata-se de uma descrição fenomenológica no sentido de que é a experiência mundana que demanda a admissão de três modos de ser básicos. É a existência e identidade da obra literária que mostra que há um reino ontológico para além do real e do ideal, e faz o filósofo propor o modo ontológico do puramente intencional:

Se, porém, esta tentativa também falhasse e se mostrasse simultaneamente que só é lícito aceitar dois reinos de objetos, os reais e os ideais, então não se poderia resolver em sentido positivo o problema do modo de ser nem o da

identidade da obra literária, cuja existência deveria ser simplesmente negada <sup>93</sup>.

A radicalidade do pensamento de Ingarden está nessa afirmação segura de que a obra de arte não pode ser pensada dentro da dicotomia tradicional entre reais e ideais, pois ela é uma entidade híbrida, com características de ambas as categorias. O pensamento deve servir para criar sentido para as experiências mundanas e não para obrigá-las a se encaixar dentro de fórmulas prontas e preconceitos teóricos. Por isso o estudo da obra de arte é tão importante para Ingarden, pois ela é um acontecimento cuja existência não pode ser negada e que tampouco pode ser compreendida com o dualismo real/ideal, mostrando que há um terceiro modo de ser, que comporta caracteres de ambos os lados. Thomasson parte exatamente desse ponto: a exigência de uma compreensão adequada para as obras de arte mostra as lacunas e os problemas da metafísica como um todo. Assim como as teorias de Ingarden remetem-se intensamente à fenomenologia husserliana, os apontamentos de Thomasson fazem referência à filosofia da arte de Ingarden de modo ainda mais direto, uma vez que, diferentemente de Husserl e Ingarden, Thomasson e Ingarden adotam o mesmo problema investigativo, que é a construção de uma ontologia categorial específica para as obras de arte.

---

<sup>93</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.p. 139. p. 35.

**PARTE II**

**A ONTOLOGIA DA ARTE EM AMIE THOMASSON**

### 3. UMA BASE ANALÍTICA PARA UMA ONTOLOGIA CATEGORIAL

Do final do século XX até os dias atuais, emerge uma linha de interpretação em filosofia da arte que tem se expandido principalmente nos países de língua inglesa. Trata-se da abordagem formal ou categorial da arte, que pretende pensá-la formalmente – isto é, sem predeterminar características históricas ou materiais, obtidas por generalização – ou no contexto de um quadro de categorias ontológicas básicas. Nessa linha de pesquisa encontram-se autores eminentes como Amie Thomasson, Gregory Currie, Peter Lamarque, Nicholas Wolterstorff, Kendall Walton, entre outros. A intensidade desse debate atual em filosofia da arte pode ser acompanhada principalmente nas revistas *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (EUA) e *The British Journal of Aesthetics* (Reino Unido), bem como no número crescente de publicações de livros nessa temática, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Amie Thomasson, atualmente pesquisadora e professora de filosofia da Universidade de Miami, insere-se nessa corrente. Seu trabalho se direciona a problemas cardinais em filosofia da linguagem e metafísica, como os debates sobre analiticidade, condições de identidade dos objetos em geral, parcimônia ontológica, comprometimentos e implicações ontológicas, sistemas de categorias, entre outros. Esta dissertação não possui a pretensão de tecer um comentário sobre a filosofia de Thomasson, tampouco de constituir um catálogo de suas obras ou debater com a imensa diversidade de suas pesquisas. O foco desta investigação é o estatuto ontológico da obra de arte, no contexto de uma abordagem categorial e formal. Assim, os textos de Thomasson a serem examinados são principalmente aqueles que apresentam discussões sobre filosofia da arte e estética, como *The Ontology of Art* e *Ontology of Art and Acknowledge in Aesthetics*. No entanto, em virtude do fato intensamente ressaltado pela própria autora de que não se pode fazer ontologia regional sem uma elucidação prévia das bases analíticas e categoriais com as quais se está operando, e do fato de que esta dissertação visa pensar a obra de arte dentro do contexto mais amplo de uma ontologia categorial, será necessário abordar outros escritos que mostram concepções ontológicas mais basilares da pensadora. O livro que funcionará como fio condutor para a discussão de sua ontologia categorial ou formal é *Fiction and Metaphysics*, pois apresenta o sistema analítico proposto por Thomasson como pano de fundo para qualquer

investigação em ontologias regionais. Além disso, o objetivo do livro não foge tanto do tema proposto por essa investigação, pois constitui uma pesquisa sobre os objetos ficcionais, que, como se esclarecerá, pertencem à mesma categoria ontológica proposta para a literatura e a música.

Desse modo, assim como Ingarden inicia sua pesquisa com uma investigação da obra de arte literária, para depois adentrar em questões sobre obras de arte em geral, sendo que, além disso, todas essas pesquisas funcionam como uma semente para investigações metafísicas mais básicas, como o debate entre realismo e idealismo, Thomasson trata de objetos ficcionais e de seu suporte ontológico, as obras literárias, como uma semente para investigar os dualismos metafísicos e propor um sistema ontológico categorial multidimensional. O caminho a ser trilhado, portanto, é o mesmo. A pesquisa sobre a ficção leva Thomasson a constituir um sistema categorial que possa prover uma base de discussão mais sólida para os objetos que sempre foram relegados a segundo plano nas discussões da tradição metafísica, como os seres fictícios, as obras de arte e os objetos culturais. Assim, a exposição de seu pensamento começará com o esclarecimento de seu sistema categorial, para em seguida mostrar como ela aborda o problema da ficção nesse contexto e, posteriormente, as obras de arte em geral.

### **3.1 O Método Ontológico de Thomasson**

Thomasson mantém-se constantemente em discussão com filósofos modernos e contemporâneos, desde Frege, Quine e Husserl a Smith, Wolterstorff, Chisholm, Hoffman e Rosenkrantz, entre outros. Desse modo, ela está familiarizada com as discussões acerca da retomada da ontologia e da descrença bastante generalizada acerca da postulação de sistemas de categorias. Por esse motivo ela parte de uma argumentação contra as desconfianças céticas a respeito de ontologias categoriais. Thomasson explica que há dois modos de fazer ontologia exercidos atualmente: um deles é a ontologia categorial, que ela admite estar veementemente démodé e desacreditada, o outro é o que ela chama de “piecemeal ontology”, ou seja, ontologias parciais, regionais. As ontologias categoriais são feitas desde Aristóteles, passando por sistemas consagrados, como os de Porfírio, Kant e Husserl, e consistem no estabelecimento de alguns conceitos básicos que funcionam como

categorias ontológicas que visam determinar que tipo de coisas pode haver no mundo. Nesse nível ontológico, os filósofos preocupam-se em buscar os tipos ou categorias dentre as quais as coisas podem ser afirmadas existindo, sem se preocupar ainda com quais coisas as ocupam efetivamente: “a primeira tarefa é desenvolver categorias nas quais se pode dizer que as coisas existem, sem o compromisso de afirmar se essas categorias são ou não ocupadas”<sup>94</sup>. Ou seja, trata-se de postular quais categorias se pode utilizar para pensar tudo aquilo que pode ser afirmado como existente ou possível, sem assumir de antemão comprometimentos ontológicos a respeito da existência de quaisquer tipos de entidades. Essa abordagem filosófica foi introduzida no capítulo 1.5 da Introdução. Ela pode ser mais bem compreendida em contraposição a outro tipo de abordagem, alcinhada de ontologia *piecemeal* por Thomasson. Esta consiste em iniciar as investigações filosóficas não a partir de um solo global e formal, mas a partir da discussão da existência de certos tipos de entidades. Por isso chama-se *piecemeal*, i.e., algo que se faz por partes, por pedaços: toma-se algum tipo de entidade, normalmente as que são mais debatidas ou sofrem mais preconceitos na história da metafísica tradicional, como os universais, os números, os ideais ou os objetos ficcionais, por exemplo, e elabora-se uma série de raciocínios para se demonstrar a existência ou inexistência da entidade em questão, sem pensá-la no contexto mais amplo de um solo de discussão para as possíveis assunções de existência de todos os tipos pensáveis de entidades (que é o papel da ontologia categorial). A autora afirma que os pensadores contemporâneos costumam focar mais nesse tipo de abordagem, com algumas exceções significativas, como Chisholm, que elabora uma árvore de tipos em *On Metaphysics*, ou Hoffman e Rosenkrantz, que tecem considerações sobre categorias em *Substance among other Categories*, bem como Johansson em *Ontological Investigations* e Grossmann em *The Categorical Structure of the World*.

Pelo que já foi elucidado até aqui, pode-se facilmente concluir que Thomasson opta pela defesa de uma ontologia categorial, com a justificativa de que, quando se exerce exclusivamente ontologias parciais ou regionais, corre-se o risco de ser arbitrário e inconsistente, pois não se possui um solo mais amplo e formal para analisar as

---

<sup>94</sup> “The first task is to lay out categories in which things might be claimed to exist, without commitment to whether or not such categories are occupied”. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 115.



implicações ontológicas das admissões ou exclusão de cada tipo de entidade. Assim, ontólogos regionais acabam por admitir a existência de certas entidades e negar a existência de outras, sendo que, ao se exercer uma análise mais aprofundada da estrutura ontológica das mesmas, revela-se que ambas pertencem ao mesmo tipo ou à mesma categoria. Assim, seria inconsistente negar a existência de uma e afirmar a existência de outra, mas isso é algo que não se pode perceber a não ser quando se estabelece uma base de análise prévia, que é justamente a ontologia categorial. Assim, Thomasson não critica as ontologias parciais, apenas alerta para o fato de que elas têm que se fundar em um nível ontológico mais sistemático e formal para que não caiam em inconsistências ontológicas, arbitrariedades e casos de falsa parcimônia. A autora costuma conduzir a discussão em termos de admissão da existência ou não, ou da dispensabilidade ou não, de certo tipo de entidade, o que pode facilmente levar a uma queda em questões factualempíricas, que poderiam ser resolvidas no âmbito científico e não no filosófico. Mas pode-se manter a sua argumentação central também em termos de possibilidade/impossibilidade, de sentido/não-sentido, de compatibilidade/incompatibilidade com o quadro conceitual aceito, o que explicita a implicação filosófica de cada afirmação das ontologias regionais com uma suposta teoria de fundo, onde estariam especificados as categorias ou tipos compatíveis, necessários e suficientes para dar conta dos dados. Essa teoria de fundo é a base analítica ou ontologia categorial que a autora pretende formular para, subseqüentemente, fundar seus desenvolvimentos em ontologias regionais.

É nessa perspectiva que ela busca compreender e minimizar a argumentação cética contra os sistemas de categorias ontológicas. Thomasson explica que as suspeitas céticas quanto a essa tese ancoram-se em duas fontes. A primeira consiste no fato de que, diante de uma lista finita de categorias, qual garantia há de que são precisamente estas as categorias nas quais todas as entidades devem ser subsumidas de modo exaustivo e mutuamente excludente? Pois todo sistema categorial, e Thomasson está de acordo com isso, se pretende exaustivo, isto é, qualquer entidade pensável deve encaixar-se em alguma das categorias selecionadas, não ficando nenhuma “de fora”, e se pretende mutuamente excludente, isto é, cada entidade deve pertencer a apenas uma das categorias, não podendo ser encaixada em duas delas ou mais. Os céticos afirmam que não há garantias de que a lista de categorias postuladas cumpra essas duas funções. A segunda fonte dos argumentos

céticos edifica-se em um olhar retrospectivo, pois é a compreensão histórica de que, desde Aristóteles, diversos sistemas categoriais foram elaborados, todos diferentes uns dos outros, alguns mesmo contraditórios entre si, e todos se pretendendo verdadeiros ou melhores do que os anteriores. Diante dessa variedade, como julgar qual sistema é o correto? Com efeito, através desse ponto de vista, é mais prudente pensar que a seleção de categorias ontológicas tem mais a ver com as crenças de cada pensador ou com os conceitos de uma época do que com a realidade. Thomasson não tira a razão desses argumentos, ao contrário, toma-lhes como a pedra angular para a defesa, não da renúncia de sistemas categoriais, mas de uma ontologia categorial que possa escapar a essas suspeitas nada injustificadas.

De acordo com a autora, os argumentos céticos valem para refutar ontologias unidimensionais, que operam através do formato de listas paralelas, que simplesmente enumeram algumas categorias sem uma base segura para justificar porque são estas as categorias e não outras, como a tábua aristotélica e a kantiana, ou através do formato de árvores, que usam a lógica do gênero e da espécie, como a árvore de Porfírio ou a de Chisholm, para citar uma mais recente. O sistema proposto por Thomasson foge a estes modelos, porque adota o desígnio de ser meta-categorial ou, nas palavras da autora, existencial e multidimensional. “Existencial”, por ter diversas conotações na tradição filosófica, requer esclarecimento:

Freqüentemente a abstração de uma diversidade de objetos para um sistema de categorias é explicitamente ou tacitamente baseada nas categorias sintáticas das palavras que se referem a essas entidades; isso parece estar por trás de divisões comuns em categorias formais, como objeto, propriedade e estados de coisas (correspondentes a expressões nominais, predicativas e proposicionais). Eu desenvolvo, em vez disso, um sistema de categorias baseado nas condições de existência das próprias coisas<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> “Often the abstraction from a diversity of objects to a system of categories is explicitly or tacitly based on the syntactic categories of the words referring to those entities; this seems to lie behind common divisions into formal categories such as object, property and state of affairs (corresponding to nominative, predicative and propositional expressions). I draw out instead a system of categories based on the existence conditions of the things themselves”. Idem. p. 120.

Ou seja, Thomasson classifica seu sistema como existencial porque se edifica nas condições de existência das próprias coisas e não nas categorias sintáticas da linguagem. Outro aspecto crucial para a compreensão de sua proposta analítica é o conceito de “multidimensional”. O seu sistema não pode ser pensado como estando ao lado, no mesmo nível de outros sistemas categoriais, pois o que a autora oferece é uma base que permite a análise de diferentes ontologias. Por isso pode-se pensá-lo como meta-categorial ou meta-ontológico: é uma base unificada na qual as diversas categorias e ontologias podem ser alocadas e melhor examinadas ou comparadas: “diferentemente dos sistemas no formato de listas paralelas ou ramificadas, esse sistema de categorização é multidimensional, permitindo que vários sistemas mutuamente ortogonais sejam incorporados”<sup>96</sup>. É um sistema formal porque não assume a existência de nenhuma entidade e não se compromete com a assunção de alguma categoria específica. Funciona antes como uma metodologia ontológica. O método consiste em fornecer possíveis categorias ontológicas dentro de uma base mais primitiva, que possibilita analisar as diversas implicações ontológicas entre as categorias e a admissão ou exclusão da existência de quaisquer entidades.

A proposta de Thomasson pode ser pensada como uma “metodologia” ou “base analítica” ou “sistema meta-categorial” ou “ontologia formal”. Consiste na adoção do conceito de dependência ontológica como diretriz do método e dos conceitos de “real” e “mental” como os dois eixos básicos nos quais se funda toda dependência ontológica ulterior. Assim, “dependência ontológica”, “objetos reais” (entendidos como objetos com localização espaço-temporal) e “estados mentais” são os três conceitos basilares de seu sistema meta-categorial. A “existencialidade” de sua ontologia, isto é, pensar as coisas em si mesmas a partir das suas condições de existência e não através de um paradigma lingüístico, incide no conceito de dependência ontológica, pois são as relações de dependência de cada entidade a estados mentais ou a objetos reais que revelam suas condições de existência e de identidade. Um ponto que parece passível de fácil objeção é a escolha dos eixos “mental” e “real” como bases analíticas para categorização, pois eles mesmos são categorias tradicionais e, ademais, postos em

---

<sup>96</sup> “Unlike traditional parallel or tree-type systems, this system of categorization is multidimensional, enabling various mutually orthogonal systems of categories to be incorporated”. Idem. p.120.

discussão por diversas teorias. Uma teoria idealista ou uma teoria materialista eliminativista negaria a existência de entidades puramente materiais ou puramente ideais, respectivamente. Logo, não é tão evidente que elas possam servir como bases últimas de um sistema meta-categorial. Todavia, essa objeção advém de uma má compreensão da natureza formal do sistema, “pois essas categorias devem ser desenvolvidas de um modo pré-partidário, antes de tomar decisões sobre o que deve e o que não deve ser admitido”<sup>97</sup>. Ou seja, Thomasson não se compromete, ao selecionar esses dois pilares de dependências ontológicas, com a admissão da existência de entidades materiais ou ideais; ela apenas afirma que, para qualquer entidade possível, suas condições de existência (caso exista) estarão alicerçadas em estados mentais ou em objetos reais. Ademais, ela não postula que esses dois eixos sejam uma solução definitiva em ontologia, apenas afirma que, a princípio, são suficientes para dar conta das condições de existência de todas as entidades de um modo mais compreensivo e exaustivo que os sistemas anteriores. É nesse sentido que a pensadora afirma que “para os presentes propósitos, eu me limito a desenvolver um sistema categorial baseado em dois eixos separados, embora em princípio o esquema poderia ser expandido”<sup>98</sup>. Ou seja, a possibilidade de que outro eixo de fundamento de dependências poderia ser incluído no sistema mantém-se aberta, mas, para tal, seria necessário demonstrar sua relevância enquanto base de relações de dependência e porque ele não pode ser reduzido aos dois eixos já apresentados.

A escolha dos conceitos de mental e real como bases para a ontologia desperta suspeitas porque grande parte da filosofia desenvolvida nos últimos anos, entre os quais se destacam o pragmatismo e a filosofia da linguagem, consiste na adoção de uma postura anti-psicologista, na qual estão inclusos Husserl e Ingarden, que a autora assume como origens históricas de sua própria teoria. Nas últimas décadas, a filosofia concentrou-se em argumentos anti-psicologistas, buscando negar o mentalismo, através da afirmação de que não existe nada puramente mental ou de que o mental funda-se em coisas físicas. Nesse caminho, a linguagem vem sendo adotada como o conceito fundamental, ao lado dos entes espaço-temporais, que permite

---

<sup>97</sup> “For these categories are to be drawn out in a prepartisan way, before making decisions about what should and should not be admitted”. Idem. p. 122.

<sup>98</sup> “For present purposes I limit myself to drawing out a category system based on two separate axes, although in principle the scheme could be extended”. Idem. p. 120.

a explicação da experiência mundana sem o apelo para os tradicionais “estados mentais”. A linguagem oferece vantagens, pois explica as dimensões de sentido que extrapolam as ocorrências espaço-temporais, sem, contudo, comprometer-se com conceitos subjetivos, uma vez que é pública e histórica. Assim, a escolha dos eixos “mental” e “real” por parte de Thomasson parece arbitrária e requer melhor argumentação. A autora está afirmando os conceitos de estados mentais e de coisas reais como fundos ontológicos nos quais tudo o mais se fundamenta ou estaria apenas estipulando esses conceitos como base formal (assim como os geômetras escolhem os seus axiomas e retiram as consequências)? No primeiro caso, o conceito formal é o de dependência, e os conceitos de real e mental indicam os tipos de entidades que podem entrar em relação de dependência. Logo, já se está fazendo decisões ontológicas, pois se está delimitando o campo da existência às entidades mentais ou físicas ou as que são uma mistura das duas. Nesse caso, por mais que Thomasson afirme fazer uma ontologia multidimensional, que permite a coexistência de quaisquer ontologias, já que ela não pré-determina a existência de nada, não se pode negar que sua teoria estaria longe de ser neutra ontologicamente. Pois mesmo que se possa usar seu sistema mental-real de modo a negar a existência de todos os entes puramente mentais ou de todos os entes puramente reais, o fato de haver apenas esses dois eixos como opções para toda dependência ontológica já pré-determina de algum modo as decisões filosóficas que serão tomadas a partir daí. Pois quando um realista afirma que só há coisas reais, por exemplo, ele não está dizendo que há dois tipos possíveis de fundamento ontológico, os estados mentais e as coisas reais, e que não há nada que se funda nos estados mentais, ou que o conjunto de coisas fundamentadas em estados mentais é um conjunto vazio. Isso seria simplificar a teoria realista e forçá-la a uma estrutura que faz com que ela perca suas distinções e sutilezas. Pois o ponto central do realismo é o reducionismo, i.e., afirmar que todos os aparentes estados mentais fundam-se em entidades reais e não que só existem entidades reais. Mas quando se cria um sistema como o de Thomasson, que de início assume os dois eixos, o mental e o real, para as ulteriores dependências ontológicas das possíveis entidades, ela exclui de antemão a dependência do próprio eixo mental no eixo material (materialismo, realismo, reducionismo) ou do eixo material no eixo mental (solipsismo). Então o sistema não seria tão imparcial quanto pretende. Ele não seria pré-ontológico, pois assumiria uma decisão

ontológica de antemão: de que mental e real são dois eixos independentes e que um não se funda no outro, mas apenas as outras coisas que são fundadas num ou noutro ou em ambos. No entanto, Thomasson dá indicações de saída para esse problema, que consiste em pensar os dois eixos em questão como meramente formais, isto é, como posições que podem ser ocupadas por diversos conceitos. Assim, pode-se manter o esquema de Thomasson, sustentando que os eixos mental e real equivalem a  $x$  e  $y$ , ou seja, que poderiam ser ocupados por outros conceitos, uma vez que seu esquema é metodológico e não implica em nenhum compromisso ontológico.

Com efeito, essa solução é plausível, uma vez que a própria pensadora afirma que o esquema está aberto para se inserir novos conceitos, apenas advertindo que os conceitos sugeridos de mental e real são mais eficientes tendo em vista sua relevância histórica e sua eficiência para lidar com o discurso do senso-comum<sup>99</sup>. Assim, pode-se sustentar que o esquema de Thomasson oferece espaço para dois ou mais eixos de base para dependências ontológicas, bem como para os seis tipos de dependência ontológica que serão examinados a seguir. Esse espaço é formal e pode ser preenchido por diversos conceitos. A autora, no entanto, realiza por si mesma esse preenchimento, optando por dois eixos, o real e o mental, admitindo, todavia, que poderiam ser outros ou que poderiam ser incluídos mais de dois eixos. Sua escolha, apesar de ser uma decisão ontológica, não é totalmente arbitrária, pois ela oferece bons argumentos em seu favor. Segundo Thomasson, essa dupla raiz fundadora captura o ponto crucial das distinções ontológicas mais tradicionais, como entre o abstrato e o concreto, o mental e o material, o ideal e o real, bem como dá conta das conhecidas controvérsias acerca do estatuto ontológico de entidades como as matemáticas, os objetos ficcionais, os objetos sociais, os universais, entre outras. Em suas palavras,

O esquema poderia ser estendido para mais dimensões, para acomodar outros assuntos, mas a centralidade dessas questões como polos de debate torna as dependências no mental e no real um lugar óbvio para começar o desenvolvimento de um sistema de categorias multidimensional<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Idem. p. 121.

<sup>100</sup> "The scheme could be extended to more dimensions to accommodate other concerns, but the centrality of these issues as poles of debate makes dependencies on the

Ou seja, o esquema metodológico proposto oferece, em princípio, lugar para dois ou mais eixos que funcionam como bases ontológicas, sendo que esses eixos são formais, são x e y e z ou mais. No entanto, a própria autora dá um passo a mais e preenche essas variáveis, escolhendo não mais do que dois eixos e propondo os conceitos de estados mentais e objetos reais para dar conta da experiência mundana, do discurso comum, bem como da tradição filosófica em geral. Esses dois eixos são propostos como soluções de preenchimento ontológico para seu método analítico, mas isso não é feito de qualquer modo, isto é, arbitrariamente ou dogmaticamente, mas através da capacidade explicativa desses dois conceitos para dar conta dos principais dualismos e problemas da metafísica. Essa é uma saída bastante plausível às objeções feitas à autora de imparcialidade e ingenuidade na escolha do duplo eixo mental-real como diferença basilar em ontologia.

Além dos conceitos basilares de estados mentais e coisas reais, o conceito de dependência ontológica é fundamental no sistema categorial de Thomasson. De acordo com a autora, é necessário elaborar uma teoria mais detalhada das possíveis relações de dependência e dos diversos modos nos quais esta pode se apresentar. Trabalhando a partir da investigação filosófica de Husserl a respeito dos conceitos de fundação e dependência ontológica, Thomasson adverte que

Nós precisamos de uma teoria da dependência que seja ao mesmo tempo geral o suficiente para cobrir todos os casos, revelando o que eles têm em comum, e refinada o suficiente para respeitar as diferenças relevantes entre os tipos de dependência. (...) A seguir, é importante isolar o fenômeno da dependência a fim de evitar a confusão que resulta de sua mistura com outras questões. (...) Uma terceira meta desse estudo é generalizar a descrição para incluir dependências entre estados de coisas, características de um objeto e propriedades. O trabalho sobre dependência é geralmente limitado a discutir as relações de dependência entre objetos<sup>101</sup>.

---

mental and the real as obvious place to begin in drawing out a multidimensional system of categories” *Idem*. p. 121.

<sup>101</sup> “We need a theory of dependence at once general enough to cover all of the cases, revealing what they have in common, and fine-grained enough to respect important differences in types of dependence. (...) Next, it is important to isolate the phenomenon of dependence in

Mantendo estes objetivos, Thomasson elabora uma ampla e detalhada descrição da dependência, que se funda em duas distinções básicas: a distinção entre duas formas de dependência, a genérica e a rígida, e a distinção baseada no tempo em que uma entidade requer outra para existir, que leva aos conceitos de dependência, dependência histórica e dependência constante. Assim, partindo de uma definição formal de dependência, “necessariamente, se A existe, B existe”, ela aponta a diferença entre *dependência rígida*, que consiste na dependência a um indivíduo específico, um particular, e a *genérica*, isto é, a dependência a um *tipo* de indivíduo, qualquer que seja ele. Por exemplo, uma pessoa depende de seus pais rigidamente, pois não seria a mesma pessoa se seus pais fossem outros quaisquer. Por outro lado, uma maçã depende de sua cor genericamente, pois tem que possuir uma cor, mas não uma específica. Ela poderia ser de outra cor e continuaria sendo a mesma maçã (com efeito, as maçãs variam de cor ao longo de sua existência, do verde, ao vermelho e ao marrom, e continuam sendo as mesmas).

Quanto ao tempo, Thomasson mostra que há um tipo de *dependência em geral*: “se A existe em algum tempo, B existe em algum tempo”, ou seja, A depende de B sem nenhuma determinação temporal; B pode ter existido antes, depois ou durante A. Basta que B tenha existido em algum tempo qualquer para que A exista. Ela admite que esse caso de dependência é um pouco raro, mas pode ser encontrado, como em certa concepção acerca dos Universais, que assume que estes precisam ser instanciados para existir, mas não determina em qual tempo, se ao mesmo tempo da instanciação ou em algum tempo anterior. Outro exemplo menos controverso é a dependência a um acontecimento futuro, como no caso de um animal mutante, que pode ser considerado o “fundador de uma nova espécie” apenas se seus descendentes sobreviverem.

A segunda forma de dependência quanto ao tempo é a *dependência constante*: “necessariamente, quando A existe, B existe”. É a forma mais forte de dependência, pois requer a presença constante daquilo de que depende; A depende de B em todos os momentos de sua

---

order to avoid confusion that results by intermixing it with other issues. (...) A third goal of this study is to generalize the account to include dependencies among states of affairs, characteristics of an object and properties. Work on dependence is often limited to discussing dependence relations among objects”. Idem. p. 24, 25, 26.

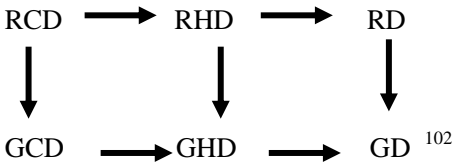


existência. Há casos óbvios dessa forma, como a dependência de um objeto a si mesmo (que se vincula a sua identidade lógica  $A=A$ , A depende de A em todos os momentos de sua existência), a dependência de um todo a suas partes essenciais, como por exemplo, o fato de que uma pessoa depende constantemente de seu cérebro para existir, ou de uma parte ao todo em que pertence (o cérebro dessa pessoa também só existe enquanto ela existe). Para fugir um pouco dos casos de relações de dependência apenas entre objetos, Thomasson cita exemplos de dependência de um estado de coisas a outro (o estado de coisas no qual “x é motorista” depende constantemente do estado de coisas no qual “x tem habilitação”), de propriedades a outras (“x é ciclista” depende constantemente de “x é bípede”), etc. Esses são exemplos de dependência constante rígida. Também há a dependência constante genérica, na qual A depende de que haja constantemente algo que instancie certa propriedade, mas esse algo não precisa ser nenhum indivíduo específico, por exemplo, em todo momento que o Brasil existe, tem que haver algo que instancie a propriedade de ser um cidadão brasileiro, mas não há nenhum cidadão particular do qual o Brasil dependa para manter sua existência.

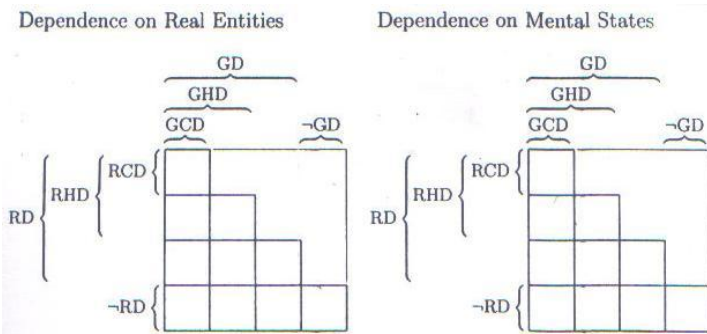
A terceira forma temporal é a *dependência histórica*: “se A existe, B existe em algum tempo anterior ou simultâneo a A”. Ou seja, A depende de B para começar a existir, mas pode continuar existindo mesmo que B cesse de existir. Um exemplo de dependência histórica rígida é a dependência de um filho a seus pais, pois sua origem depende daqueles indivíduos específicos que são seus pais, mas mesmo que estes deixem de existir, ele pode continuar existindo. Como caso de dependência histórica genérica pode-se mostrar que o bronzeado de x depende de que tenha havido alguma luz ultravioleta qualquer, que tem que ocorrer durante o bronzeamento, mas o bronzeado continua existindo depois, mesmo que não haja mais luz ultravioleta.

Desse modo, com base nos tipos de dependência enumerados, e lembrando que eles podem ocorrer tanto entre objetos, como entre propriedades ou estados de coisas e em diferentes combinações, Thomasson cria uma tabela de relações entre os tipos de dependência. A dependência rígida implica a dependência genérica, pois se A depende de um indivíduo específico, depende de um indivíduo qualquer: se x depende de seu cérebro, depende de algum cérebro. O caminho inverso não vale. Além disso, a dependência constante implica a dependência histórica, pois se A depende de B em todos os momentos de sua

existência, depende também em sua origem, e ambas implicam a dependência em geral. Evidentemente, o caminho inverso também não vale nesses casos. Ademais, a autora indica a propriedade de transitividade das relações de dependência, pois se A depende de B e B depende de C, A depende de C para existir. As relações de implicação entre os diferentes tipos de dependência podem ser organizados na seguinte tabela:



Resumidamente, esta é a teoria da dependência ontológica desenvolvida por Thomasson e é a partir desta que seu sistema analítico é elaborado. A dinâmica que a autora segue é rastrear como as relações de dependência enumeradas acima se combinam dentro dos dois eixos que ela propõe como o solo mais básico para a fundação de quaisquer tipos de entidade. Com isso, ela chega a um elegante esquema:



Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 124

Os dois quadros acima se baseiam nas possíveis relações de dependência que cada ente pode manter com objetos reais ou estados mentais. Cada quadro é elaborado com base nas implicações de

<sup>102</sup>

Idem. p. 123. R: rígida, G: genérica, D: dependência, C: constante, H: histórica.

dependência ontológica mostrados na tabela anterior. As colunas mostram a dependência genérica e as linhas mostram a dependência rígida. Respeitando as implicações dos tipos de dependência entre si, que são assimétricas, há seis espaços vazios em cada quadrante, pois não existe uma entidade que seja rigidamente constantemente dependente, mas apenas genericamente historicamente dependente e assim por diante (pois a dependência rígida implica a dependência genérica e a constante implica a histórica). Uma entidade tem dez possibilidades de localização em cada quadro, pois são dez os tipos de combinações possíveis entre as relações de dependência. Assim, cada ente tem dez possibilidades de alocação no quadro da fundação em objetos reais e mais dez possibilidades no quadro da fundação em estados mentais, o que resulta em cem possibilidades de alocação categorial. O esquema que mostraria essas cem possibilidades seria quadrimensional e por isso não pode ser desenhado, motivo pelo qual a autora optou pelo desenho repetido dos dois quadrantes, que, no entanto, não devem ser pensados separadamente, mas apenas como dois momentos da dependência de cada ente. A ideia de Thomasson é que cada espaço pode ser transformado em uma categoria ontológica. Logo, existem cem possibilidades de categorias ontológicas que são exaustivas e mutuamente excludentes com base na dependência ontológica a estados mentais ou objetos reais. Isso não significa que é necessário dar nome a essas cem categorias. Mesmo porque, dependendo da ontologia que será elaborada a partir dessa base analítica, muitos desses espaços serão considerados como não preenchidos, como conjuntos vazios.

O ponto central é que as categorias ontológicas devem ser elaboradas a partir dessa metodologia de acordo com a relevância para dar conta dos dados da experiência, da prática e do discurso. O esquema de Thomasson é uma base analítica unificada que permite a elaboração de ontologias consistentes, mas não se compromete de antemão com quais das cem possibilidades de dependência devem de fato ser transformadas em categorias ontológicas e muito menos com quais entidades devem ocupar cada uma dessas categorias. Ontologias diferentes e até mesmo rivais podem ser encaixadas nos quadrantes acima. Uma ontologia idealista, por exemplo, deixaria vazio o espaço nos quais se cruzam a última linha e a última coluna do quadro de dependência em estados mentais, pois este seria o espaço ocupado por objetos puramente materiais, que não dependem de nenhum modo a estados mentais. Uma ontologia materialista, por outro lado, deixaria

esse mesmo espaço vazio, mas no quadro de dependência em objetos reais, pois este seria o espaço ocupado por objetos puramente ideais. Por isso o sistema de Thomasson é meta-ontológico ou formal, pois ele não determina nada acerca da realidade e da existência ou inexistência das entidades, e, além disso, ele não prejulga quais ontologias ou quais categorias ontológicas podem ser estabelecidas. Apenas oferece um alicerce seguro para elaboração de categorias e ontologias regionais, que não serão arbitrárias e inconsistentes, na medida em que o sistema explicita todas as cadeias de implicações ontológicas entre as diferentes possibilidades de categorização. As eventuais discordâncias filosóficas serão quanto ao modo de preencher os espaços dos quadrantes, sobre como denominá-los, sobre quais deles devem ser transformados em categorias ontológicas, quais devem ser preenchidos e por quais entidades e quais devem ser deixados vazios, etc. Mas estas discordâncias não incidem no próprio sistema. Por isso Thomasson afirma que sua proposta ontológica é multidimensional, permite alocar ontologias ortogonais e escapa aos argumentos céticos contra as ontologias categoriais.

Ademais, o sistema preserva a variedade de entidades que podem existir sem cair em uma ontologia que simplesmente enumera uma infinidade de conceitos, um carnaval de categorias sem a menor preocupação com as cadeias de implicação ontológica e com a justificação da relevância de cada categoria. Seu sistema é diversificado o suficiente para dar conta da variedade de dados possíveis, mas ainda assim é simples, pois pode ser resumido em apenas três conceitos básicos, sendo o resto apenas desenvolvido por relações lógicas de implicação. A melhor analogia para se compreender a dinâmica da autora é a tabela periódica, que mostra as categorias formais de possibilidade de elementos reais e pode ser reduzida a três entidades que se combinam para formar essas categorias, i.e., prótons, nêutrons e elétrons. A tabela periódica indica um quadro extensível de possibilidades de substância que ultrapassa o dado objetivo e, assim, orienta a pesquisa para o que não está dado, mas seria possível pela estrutura regulativa constituída pela base conceitual da química. O método de Thomasson opera dentro do mesmo esquema, permitindo a criação de categorias e conceitos que, além de dar conta dos dados objetivos, podem ultrapassá-los e antecipar novos dados, justamente por seu caráter formal e regulativo.

### 3.2 Aplicação da Metodologia

O aspecto mais interessante da teoria de Thomasson é que ela oferece um método seguro para lidar com categorias não familiares da metafísica tradicional. Pois esta costuma operar através de dualismos, como concreto e abstrato, real e ideal, particular e universal, entre outros, sendo que, com isso, acaba excluindo as entidades que não se encaixam bem em nenhum dos dois pólos. Assim, os dados intermediários costumam ser simplesmente ignorados nas dicotomias tradicionais da metafísica. Ou são excluídos da existência ou são reinterpretados de modo a serem forçados a se encaixar em um dos dois extremos. O esquema de Thomasson oferece espaço para as categorias intermediárias, nas quais se encaixam os objetos culturais e sociais, bem como os objetos ficcionais e as obras de arte, pois ele dá lugar a todas essas entidades que ficam entre o material e o mental. A pensadora sugere algumas categorias para alocá-las, lembrando que essa sugestão não é definitiva, pois depende de como se compreende as fundações ontológicas das entidades em questão.

Entre os objetos puramente materiais e os fenômenos puramente mentais, os tipos mais interessantes e mais deixados de lado são as entidades sociais e culturais, que dependem não dos estados mentais de algum indivíduo, mas da intersubjetividade, da intencionalidade coletiva. A coletividade depende dos indivíduos físicos concretos e também de seus estados mentais. De acordo com as sugestões da autora, pensamentos e seus conteúdos têm dependência rígida e constante em estados mentais, logo, ocupam o espaço da primeira linha do quadro dos estados mentais. Artefatos, por outro lado, têm dependência histórica genérica ou rígida, dependendo do tipo de artefato, em estados mentais e dependência constante genérica ou rígida em objetos reais. Assim, tomando-se uma cadeira como exemplo, pode-se analisá-la do seguinte modo: se pensada como esta cadeira particular, ela possui dependência rígida constante em objetos reais, pois depende de si mesma enquanto objeto real para existir, já que é *esta* cadeira. Se pensada como *uma* cadeira, alguma cadeira qualquer, ela tem dependência constante genérica em objetos reais, pois não há cadeiras a não ser que haja exemplares reais de cadeiras, mas não precisa ser um exemplar em particular. Quanto aos estados mentais, a cadeira tem dependência histórica genérica, pois precisa ter sido criada em algum

momento, mas não por alguma pessoa em particular e pode continuar existindo mesmo cessados os estados mentais que a criaram. Com efeito, vários objetos para se sentar, que são considerados cadeiras, foram criados por diferentes culturas, sem contato entre si. Não há uma questão de direitos autorais quanto a origem de cadeiras, por isso sua dependência a estados mentais é genérica. A não ser que seja uma cadeira pensada como uma obra de design ou de arte. Há modelos de cadeiras que são assinados e que são considerados obras daquele arquiteto, designer ou artista em particular. Nesse sentido, uma cadeira Le Corbusier, por exemplo, tem dependência histórica rígida em estados mentais, pois não depende de uma criação mental histórica em geral, mas da criação mental de Le Corbusier, de seus estados mentais específicos que possibilitaram a criação desse modelo de cadeira. Rastreado essas cadeias de dependência, pode-se alocar a cadeira pensada como *esta* cadeira comum e anônima na primeira linha do quadro de dependência a objetos reais e na última linha da segunda coluna no quadro de dependência a estados mentais. A cadeira pensada como uma cadeira *qualquer* comum e anônima ocupa o mesmo espaço no quadro de dependência a objetos mentais, mas ocupa a última linha da primeira coluna no quadro de dependência a objetos reais. A cadeira pensada como um modelo assinado por algum designer ocupa a segunda linha da primeira coluna em ambos os quadrantes. Assim, nota-se que um mesmo objeto “cadeira” pode ser pensado de diferentes modos e, dependendo do modo como é interpretado, funda-se de formas diferentes a estados mentais e objetos reais e, portanto, ocupa uma categoria ontológica diferente. Nas três abordagens do dado cadeira, ela se encontra em três categorias ontológicas distintas, mas todas intermediárias. Isto é, ela não é um objeto puramente real, como uma pedra ou uma estrela, que não depende de nenhum modo a estados mentais para existir. Tampouco é um objeto puramente mental, como o Bem platônico, que não depende de nenhum objeto real ou físico para existir. Como se pode notar de início, a maioria dos fenômenos com os quais se lida cotidianamente ocupa categorias intermediárias entre o puramente real e o puramente ideal. Os objetos ficcionais são apenas um caso mais interessante de categorização intermediária, devido ao valor histórico na discussão metafísica acerca dos mesmos.

### 3.3. Objetos ficcionais

Thomasson afirma que a história da metafísica trata pouco dos objetos ficcionais e, quando o faz, nunca os trata como um dos problemas centrais da metafísica, mas apenas como um assunto interessante ou curioso. Ela adverte, no entanto, que essa negligência deve-se ao fato de que os entes fictícios possuem um caráter ambíguo que poderia prontamente levar a contradições caso fossem admitidos em uma ontologia. Por isso grande parte da tradição que chega a lidar com entes ficcionais simplesmente rejeita sua existência, enquanto outra parte a aceita, mas através da criação de campos ontológicos especiais que possam acomodar suas tendências curiosas, sem que estas levem a contradições ontológicas<sup>103</sup>. Thomasson pensa que o caminho mais apropriado é abdicar dessa escolha entre aceitar e não aceitar entidades ficcionais como se elas fossem algo muito especial ou diferente do resto das experiências cotidianas, e simplesmente reconhecer suas semelhanças com outras entidades muito comuns e que nunca foram questão de decisão ontológica. O ponto mais interessante da teoria de Thomasson está precisamente nesse aspecto de naturalidade com que ela pretende abordar os entes fictícios, alocando-os ao lado de entidades que nunca padeceram de preconceito filosófico, como leis, livros, governos, teorias científicas, igrejas, entre outras, mas cujo estatuto ontológico-categorial sempre ficou por esclarecer. Essa abordagem, de acordo com a autora, não apenas ajuda a entender a ficção, mas coloca seus problemas em diálogo mais sério com outros problemas centrais da metafísica. Ou seja, os caracteres ficcionais são entidades culturais e abstratas e são artefatos, assim como leis e teorias, e apresentam dificuldades semelhantes como: quais suas condições de identidade? Qual sua relação com sua base física? Qual sua inserção prática? Qual sua relação com a intencionalidade da consciência daqueles que os criaram e da comunidade da qual fazem parte? O mote crucial é que os entes fictícios combinam características das entidades abstratas e dos artefatos, o que leva à ruptura com os dualismos tradicionais entre real e ideal, material e mental, que sempre colocam o abstrato ao lado do ideal e os artefatos, as coisas singulares e criadas ao lado do real, do material. Como será explicitado a seguir, Thomasson cria uma nova categoria que rompe com esse dualismo, localizando-se na zona intermediária entre o real e o mental, a qual ela nomeia de *artefatos abstratos*. Por isso a

---

<sup>103</sup>

Thomasson menciona Quine, Kripke e Russell como exemplos do primeiro caso e Meinong e os seguidores de sua teoria como exemplos do segundo caso.

ficção justifica-se como um problema nuclear, pois conduz à emergência dos problemas dos sistemas metafísicos como um todo.

Resumidamente, nessa perspectiva os caracteres ficcionais são um tipo particular de artefato cultural. Como outros objetos culturais, os caracteres ficcionais dependem da intencionalidade humana para sua existência. Como outros artefatos, eles devem ser criados para existir, e eles podem cessar de existir, tornando-se objetos do passado. É primariamente neste tratamento dos caracteres ficcionais como artefatos culturais ordinários, ao invés de habitantes estranhos de um reino ontológico diferente, que a teoria artefactual diferencia-se de modo mais drástico dos outros modos de caracterização dos objetos ficcionais. É também seu lugar como artefatos culturais que torna os objetos ficcionais de maior interesse filosófico, pois a ontologia da ficção pode então servir como modelo para a ontologia de outros objetos culturais e sociais no mundo cotidiano<sup>104</sup>.

As discussões sobre ficção normalmente começam com o dilema sobre ser melhor postular ou não postular a existência de entidades fictícias, com os defensores mostrando o que não se pode fazer sem elas, e os opositores mostrando como se pode contorná-las mudando o modo de se referir às mesmas linguisticamente. Thomasson considera as duas posturas insatisfatórias, pois é simplesmente arbitrário decidir postular ou não uma entidade sem antes buscar seriamente uma noção clara do que ela é, para só então balancear quais são suas vantagens e desvantagens para a ontologia. Com isso, ela adota o método de adiar a decisão ontológica de se há ou não entidades fictícias, e começar com uma questão mais fácil: se houvesse objetos fictícios, o que eles seriam? Como resposta, a autora desenvolve a “teoria artefactual da ficção” (*Artifactual Theory of Fiction*), que revela as ficções como

---

<sup>104</sup> “In short, on this view fictional characters are a particular kind of cultural artifact. Like other cultural objects, fictional characters depend on human intentionality for their existence. Like other artifacts, they must be created in order to exist, and they can cease to exist, becoming past objects. It is primarily in its treatment of fictional characters as ordinary cultural artifacts rather than as the odd inhabitants of a different realm that the artifactual theory differs most markedly from other ways of characterizing fictional objects. It is also their place as cultural artifacts that makes fictional objects of broader philosophical interest, for the ontology of fiction can thus serve as a model for the ontology of other social and cultural objects in the everyday world”. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 14.



artefatos, i.e., como entes dependentes de várias coisas reais e também de estados mentais, em vários sentidos, de acordo com o sistema analítico exposto anteriormente. Essa teoria mostra-se bem sucedida em resolver dois problemas centrais do debate sobre objetos ficcionais: como pensar a referência nominal aos mesmos e como oferecer-lhes condições de identidade <sup>105</sup>. A decisão posterior acerca de sua postulação dentro de uma ontologia não deveria constituir-se de modo arbitrário e artificial, pensando em como se pode evitar a ficção através de uma mudança radical na linguagem e na experiência. A ontologia deve ser escolhida de acordo com sua capacidade para compreender melhor a experiência e a linguagem. Nesse momento mostra-se uma concepção capital de Thomasson, que é sua compreensão a respeito do papel da filosofia:

Se estamos a postular personagens fictícios, parece aconselhável postulá-los como entidades que podem satisfazer ou ao menos dar sentido às nossas crenças e práticas mais importantes que lhes dizem respeito. Muitas vezes, as teorias da ficção são conduzidas não por um sentido independente do que é necessário para compreender o discurso e a prática concernente à ficção, mas sim por um desejo de mostrá-la em uma ontologia preconcebida, como entidades possíveis, inexistentes, ou objetos abstratos – para demonstrar uma aplicação a mais da ontologia em questão, ou para providenciar exemplos cativantes e familiares. Em vez de partir de uma ontologia pronta e ver como podemos encaixar personagens fictícios nela, eu sugiro que comecemos por prestar atenção a nossas práticas literárias,

---

<sup>105</sup> Esses dois eixos da concepção ontológica que Thomasson desenvolve acerca dos entes fictícios, pensando-os como artefatos abstratos, é nutrida por uma intensa discussão com as correntes de origem meinongianas, que afirmam a sua existência e por teorias da linguagem de referência direta, com inspiração em Kripke, que defendem a sua inexistência com base na impossibilidade de encontrar referência para os nomes ficcionais. Trata-se de um diálogo bastante detalhado e com diversos interlocutores, cujas teorias são mostradas uma a uma como insuficientes. Tendo em vista que o assunto central dessa dissertação não é a teoria de Thomasson acerca dos objetos ficcionais, mas o estatuto ontológico da obra de arte em geral, estes aspectos mais minuciosos de seu livro *Fiction and Metaphysics* serão deixados de lado, apesar de serem um importante ponto de apoio e inspiração para se pensar sobre as condições de identidade e referência de um dos casos mais paradigmáticos e discutidos da categoria ontológica dos artefatos abstratos, que são os entes ficcionais.

para que possamos ver que tipo de coisas lhes correspondem melhor <sup>106</sup>.

Assim, se entidades ficcionais fossem postuladas, o que elas seriam? Seriam entidades que fazem sentido dentro das práticas e crenças comuns mais importantes em relação às mesmas. O compromisso que o filósofo deve adotar é não partir de uma ontologia pré-concebida, mas olhar para a prática e o discurso a respeito da ficção e buscar seu sentido através desse âmbito. Como os objetos em questão são tratados na linguagem e atividade cotidianas? Como entidades criadas, trazidas à existência em certo tempo, por certo autor. Ficção vem de *ingere*, que é “formar”. Com efeito, não se lida com objetos ficcionais como entes que são descobertos ou selecionados de um conjunto de entes abstratos, eternos, não-existentes ou objetos possíveis, mas como sendo criados, formados, inventados por seu autor <sup>107</sup>. A identidade dos seres fictícios, portanto, deve ser buscada nas concepções comuns acerca dos mesmos e estas são explicitadas ontologicamente através do rastreamento das relações de dependência que elas mantêm com objetos reais e estados mentais, de acordo com a metodologia de Thomasson.

As dependências imediatas dos caracteres ficcionais remetem-se aos atos criativos de um autor (dependência histórica rígida) e à existência da obra literária (dependência constante genérica) na qual aparecem. A dependência histórica do ente ficcional aos atos mentais de um autor o assinala como um artefato, pois é algo criado em certo

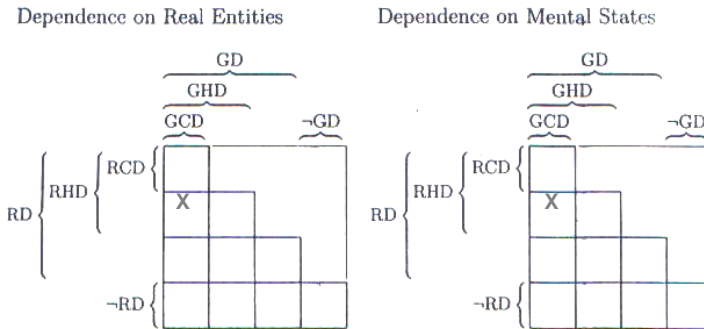
---

<sup>106</sup> “If we are to postulate fictional characters at all, it seems advisable to postulate them as entities that can satisfy or at least make sense of our most important beliefs and practices concerning them. Often theories of fiction are driven not by an independent sense of what is needed to understand talk and practice regarding fiction, but rather by a desire to show how a preconceived ontology of possible, nonexistent, or abstract objects – to demonstrate one more useful application of the ontology under discussion, or to provide catchy and familiar examples. Instead of starting from a ready-made ontology and seeing how we can fit fictional characters into it, I suggest that we begin by paying careful attention to our literary practices so that we can see what sorts of things would most closely correspond to them”. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 5.

<sup>107</sup> Quando a pensadora trata de entes ficcionais pretende dar conta de todas as entidades que aparecem em uma obra de literatura, desde os personagens que são nomeados até os objetos mencionados, eventos, estados de coisas, fatos acontecimentos. Cadeiras, dias, sentimentos, acontecimentos, estradas e animais que aparecem em obras de literatura têm o estatuto de ficcional, mesmo que não sejam entidades propriamente ditas. No entanto, para facilitar o tratamento do assunto, a filósofa britânica opta por lidar com personagens de ficção, como Sherlock Holmes, Antígona e Fausto, por serem casos mais paradigmáticos e mais referidos dos caracteres fictícios.

momento por algum humano. Trata-se de uma dependência rígida porque os caracteres só poderiam ter sido criados por seus autores enquanto indivíduos particulares, pois Fausto não seria Fausto se não tivesse sido criado precisamente por Goethe. É histórica porque os personagens subsistem mesmo depois da morte de seus autores, através do seu registro em livros ou arquivos. A dependência do ente ficcional à existência de alguma obra literária é constante, porque só existe na medida em que existe alguma obra na qual aparece, e é genérica, pois pode ser qualquer cópia e não uma em particular. Além disso, a dependência é transitiva, logo, àquilo de que obras literárias e atos criativos de um autor dependem, também dependerão os entes ficcionais. As obras literárias também dependem de modo histórico e rígido dos atos criativos de um autor, bem como da existência de alguma cópia das mesmas e da existência de algum público capaz de compreendê-las (ambas constantes e genéricas), pois não se pode afirmar que uma obra literária escrita em uma língua morta, por exemplo, sem que exista alguma pessoa capaz de compreendê-la, ainda existe enquanto obra literária. Assim, obras literárias e objetos ficcionais possuem as mesmas relações de dependência ontológica: dependem historicamente e rigidamente dos atos mentais de seu autor bem como de sua existência enquanto indivíduo físico particular, e dependem constantemente e genericamente tanto da existência de exemplares de obras literárias quanto da existência dos estados mentais de alguma comunidade linguística capaz de compreendê-las. Assim, mesmo sendo os entes ficcionais dependentes de atos criativos e exemplares concretos de obras literárias e, portanto, serem artefatos, eles não possuem existência espaço-temporal localizável e, portanto, são abstratos. Sherlock Holmes não se localiza em nenhuma obra concreta nem na mente de um autor, não tem localização espaço-temporal. Isso coloca essas entidades fora das metafísicas dualistas, que aceitam artefatos como particulares espaço-temporais ou abstratos como imutáveis e fora do tempo ou eternos e independentes. Por esse motivo a ficção sempre foi cingida com cautela e receio pela metafísica tradicional, i.e., por ser um exemplo manifesto de acontecimento intermediário, cuja existência coloca em questão o próprio dualismo metafísico. O sistema meta-ontológico de Thomasson cria um espaço legitimado para esse tipo de dado e é a partir dele que ela sugere uma categoria ontológica que possa alocar os entes ficcionais com base nas relações de dependência

descritas acima: a categoria dos artefatos abstratos. Essa categoria localiza-se nos quadros do sistema de Thomasson do seguinte modo:



Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 124

Desse modo, considerando o modo como os seres ficcionais surgem na experiência através das práticas e do discurso cotidianos, Thomasson chega à concepção de que eles são artefatos abstratos, isto é, são artefatos porque são criados, são temporais, são dependentes dos autores e da comunidade lingüística compreensiva, bem como da existência de cópias de obras literárias, e são abstratos porque não se identificam com as cópias nem com algum indivíduo físico, não têm localização temporal e dependem de estados mentais. A pensadora explicita as concepções já presentes no senso-comum a respeito dos seres ficcionais para poder localizá-los em seu sistema de dependências e com isso criar uma categoria que respeite suas características específicas. Com isso ela responde à questão colocada precedentemente sobre o que seriam entidades fictícias, caso devessem ser admitidas em uma ontologia. Agora é necessário dar um passo a mais, mergulhando na decisão ontológica propriamente dita: uma vez que já foi compreendido que tipo de coisa é um ente ficcional, deve-se admiti-lo em uma ontologia? É importante notar que, nesse segundo momento, Thomasson não está mais na esfera da meta-ontologia, mas está tomando decisões ontológicas. No entanto, a tese acerca da admissão da existência não é feita aos moldes da filosofia “piecemeal”, mas com base em seu sistema analítico unificado.

Para ingressar no terreno da tese da admissão de entidades fictícias em sua ontologia, Thomasson resgata o conceito de parcimônia ontológica, que ela afirma ficar por trás de muitas decisões ontológicas, principalmente na tradicional rejeição a objetos ficcionais. Muitos filósofos acham que assumir objetos ficcionais leva a uma ontologia super-povoada, que admite um carnaval de entidades sem critérios de identidade claros. Por isso, com vistas a uma ontologia mais lúcida, a uma paisagem filosófica mais deserta, simplesmente eliminam certas entidades ambíguas. Thomasson mostra que seres fictícios não apresentam problemas graves em relação à referencialidade<sup>108</sup> ou a condições de identidade<sup>109</sup>, o que já refuta os argumentos mais comuns

---

<sup>108</sup> Thomasson oferece uma solução para o problema da referencialidade de seres ficcionais através de um alargamento da Teoria de Referência Direta, em discussão principalmente com Kripke, que usava essa teoria para afirmar a inexistência de entes fictícios devido a sua impossibilidade de ser referidos por um nome. Pois, de acordo com sua versão da teoria, nomes funcionam através de referência direta ao objeto que denominam, portanto, circunstâncias causais e históricas são essenciais. O modelo de Kripke defende que a referência de um nome se determina pelo batismo de um objeto e a proliferação do uso desse nome para designar esse objeto. O ponto é que os personagens fictícios não poderiam ser batizados em uma circunstância causal e histórica porque não têm localização espaço-temporal, não podem ser apontados. De acordo com Thomasson, a intuição fundamental da teoria de Kripke, de que a referência tem a ver com circunstâncias causais e históricas pode e deve ser mantida, mas o “batismo” pode ser alargado conceitualmente, isto é, pode ser concebido de modo diferente para objetos abstratos. O batismo de um personagem é feito ao se nomear a descrição de um personagem, por exemplo, e o texto concreto e espaço-temporal fornece um vínculo público que possibilita a referencialidade nesse sentido (algo para se apontar). Ou seja, deve-se admitir que, apesar de essenciais, essas correntes causais e históricas não são as únicas coisas envolvidas na nomeação: a dependência também deve ser incluída, o que permite a nomeação de entes não espaço-temporais, como ficções, leis, teorias, entes matemáticos, etc. Ou seja, *a referência viaja não apenas através de cadeias de causalidade entre o nome e a coisa, mas através de cadeias de dependência ontológica*. É desse modo que Thomasson consegue preservar a teoria da referencialidade direta histórica, mas estendê-la de modo que possa incluir também referência a entes fictícios e outros tipos de entes abstratos que preservam vínculo de dependência ontológica com entes reais. Cf. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

<sup>109</sup> A pensadora começa a esclarecer as condições de identidade dos objetos ficcionais através de uma refutação das teorias meinongianas, que afirmam que as condições de identidade da ficção assemelham-se às condições de identidade de outros seres abstratos, como conjuntos e tipos lógicos. Esse modelo defende que objetos ficcionais são idênticos apenas se possuem as mesmas propriedades. O problema mais grave dessa teoria está em reedições, traduções, continuações, etc., nas quais um personagem pode alterar algumas de suas propriedades. Esta teoria levaria à conclusão de que não se trata mais do mesmo personagem, o que vai contra a prática comum de identificar personagens. Isso se dá porque as condições de identidade da teoria meinongiana ignoram o vínculo histórico e a questão da origem histórica, que está presente na prática linguística de identificar personagens ficcionais, porque que ele os pensa como entes abstratos independentes. Como alternativa, Thomasson busca as condições de identidade de um personagem ao longo de uma mesma obra, o que é mais simples, e ao

contra sua admissão. Resta distinguir a verdadeira da falsa parcimônia ontológica, para mostrar que a busca de parcimônia não é um argumento válido contra a assunção da ficção. Simplesmente eliminar entidades sempre que possível não resulta em uma ontologia mais parcimoniosa, pois pode levar a inconsistências e arbitrariedades (se feito de modo “piecemeal” e não no contexto geral de implicações ontológicas). A parcimônia verdadeira é eliminar o que é desnecessário, i.e., se é possível fazer com menos entidades o mesmo que se faz com mais entidades, a ontologia mais magra é preferível. O argumento principal de Thomasson é que *eliminar objetos ficcionais é um caso de falsa parcimônia*, pois não se pode oferecer uma análise do discurso e da prática com obras de literatura e caracteres de ficção tão eficiente sem a admissão de objetos ficcionais. Eliminá-los leva simplesmente a contorcionismos teóricos, soluções *ad hoc* e reviravoltas ontológicas artificiosas e incongruentes, que não oferecem nenhuma vantagem filosófica relevante.

A filósofa classifica dois casos clássicos de falsa parcimônia. Evidentemente, a contenção filosófica em se admitir entes não é uma questão de números de entidades, mas de *tipos* de entidades, pois não é parcimonioso eliminar algumas entidades de um tipo e manter outras do mesmo tipo (como eliminar jogos de boliche, mas não de sinuca, por exemplo). Entretanto, os praticantes de ontologias “piecemeal”

---

longo de obras distintas, sejam elas uma seqüência de novelas acerca de um mesmo personagem feita pelo mesmo autor, como a série de Sherlock Holmes, ou histórias independentes, feitas por autores diferentes, mas que usam o mesmo personagem, como o Fausto de Goethe e de Thomas Mann, na qual os autores posteriores fazem uma releitura da obra do autor que criou o personagem. Deixando de lado as minúcias através das quais a autora constrói seus apontamentos, em discussão com Meinong, Wolterstorff, Reicher, entre outros, ela chega à seguinte solução, que admite ser necessária, porém não suficiente: um personagem *x* que aparece em uma obra *L* será o mesmo personagem que *y* que aparece na obra *K* se o autor da obra *K* é familiarizado com a obra *L* e o personagem *x* e quer escrever sobre esse mesmo personagem, fazendo-o aparecer novamente em outra obra. Nesse caso, *x* e *y* são o mesmo personagem, não importa se o autor é o mesmo ou não (o que importa é a intenção de retomar e identificar o personagem por parte do autor). Ela admite que essa solução não é suficiente porque nem sempre é claro quando um segundo autor está atribuindo novas características a um velho personagem em uma outra obra ou se está criando um personagem novo com, talvez, o mesmo nome. No entanto, essa solução permite identificar até certo ponto caracteres ficcionais e preserva a intuição usada na prática e no discurso a respeito deles de que a identificação tem a ver com sua origem histórica. Ademais, de acordo com a autora, essa dificuldade não se insere apenas na identificação de objetos ficcionais, mas também na identificação de pessoas reais que mudam, navios, fungos, pilhas de lixo, etc. Além disso, a própria prática lingüística incorpora esses casos de vagueza e ambigüidade com as palavras “releitura”, “inspiração”, “baseado em”, etc. Cf. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

costumam cair nesse equívoco, que Thomasson rotula como o primeiro caso de falsa parcimônia. O segundo caso é rejeitar um tipo de entidade, mas aceitar outro com características similares ou com os mesmos índices de dependência ontológica. Ambos os casos oferecem filosofias inconsistentes e injustificadas. Para desenvolver uma teoria bem sucedida e clara quanto a suas implicações ontológicas, é necessário buscar a parcimônia genuína, que, nas palavras da autora,

Não vem da mera rejeição de qualquer tipo de entidade, mas antes da minimização dos comprometimentos com tipos ontológicos de entidades, baseada nos princípios de uma teoria sutil e elegante que, entre outras coisas, diz quais são as entidades mais básicas e como elas podem ser combinadas <sup>110</sup>.

As ontologias costumam traduzir a ficção em termos de “obra de literatura” para poder eliminar personagens ficcionais, apenas porque estes parecem “pessoas imaginárias”, mas mantém obras de literatura, que é apenas linguagem, logo, aparentemente não oferece tantos problemas metafísicos. Mas o que são entidades ficcionais e o que são obras literárias? Thomasson busca uma nova visão do que são entidades ficcionais: não são pessoas, nem imaginárias, nem reais em outro mundo possível, nem não-existentis: *são criações culturais, artefatos abstratos produzidos através da intencionalidade e que requerem entidades concretas (cópias de livros e indivíduos capazes de compreendê-los) para existir*. Mas a literatura e a linguagem também são entidades culturais, coisas criadas e dependentes da intencionalidade. São entidades do tipo representativo, que consistem em símbolos investidos de significado através de atos intencionais individuais ou coletivos e que, com isso, servem para representar algo para além de si. Por essa capacidade representacional, a linguagem torna possíveis outras entidades, como objetos ficcionais. Então personagens fictícios e obras de literatura não pertencem a categorias tão diferentes. Como já foi mencionado anteriormente, objetos ficcionais e obra de literatura, da qual aqueles são imediatamente dependentes, possuem os mesmos

---

<sup>110</sup> “Genuine parsimony comes not from rejecting just any sort of entity but rather from minimizing commitments to the relevant ontological kinds of entities based on the principles of a smooth and elegant theory that, among other things, says what the most basic entities are and how they can be combined”. THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 139.

índices de dependência ontológica, logo, pertencem à mesma categoria dentro do sistema criado por Thomasson. Assim eliminar um em favor do outro é um caso de falsa parcimônia do primeiro tipo. Quem quiser manter obras literárias e rejeitar objetos ficcionais tem que encontrar a diferença ontológica relevante entre eles, pois, ao que tudo indica, quando se aceita obras, se aceita os personagens que vem junto com elas. E quando se tenta solucionar esse dilema excluindo todas as entidades dessa categoria, tanto personagens quanto obras literárias ou quaisquer outras que aí se encaixarem, pode-se cair em um caso de falsa parcimônia do segundo tipo. Pois a categoria dos artefatos abstratos é similar a outras categorias que são dependentes genericamente e constantemente de coisas reais e estados mentais. Isto é, por que se eliminaria esta categoria, que inclui a dependência histórica rígida, mas se aceitaria outra que inclui uma dependência histórica genérica em objetos físicos, na qual se encontram diversas entidades como teorias científicas, universais, números, leis, e as categorias de dependência genérica constante em estados mentais, nas quais estão governos, igrejas, escolas, entre outros? A não ser que se eliminassem todas essas entidades intermediárias e se aceitasse apenas os casos extremos de coisas físicas os ideais puros. Mas poucos ontólogos que eliminam seres ficcionais com base nos argumentos de economia filosófica estariam dispostos a assumir essa posição.

Enfim, a argumentação de Thomasson consiste em mostrar que objetos ficcionais não são entidades tão estranhas e controversas, mas têm características comuns com diversas entidades cotidianas que a ontologia sempre admitiu sem problemas. A implicância com os ficcionais mostra-se injustificada e só pode ser explicada por tradicionalismo ou preconceito. Isso mostra o perigo de se fazer ontologia “piecemeal”, aceitando ou rejeitando entidades individualmente, sem usar princípios genéricos para justificar. Pois o resultado costuma ser aterrissar em ontologias falsamente parcimoniosas e inconsistentes, que admitem certas entidades e rejeitam outras do mesmo tipo, sem a menor fundamentação.

Desse modo, de acordo com o sistema analítico-categorial, que mostra as cadeias de implicação ontológica, e de acordo com o modo como Thomasson compreende o papel da filosofia, que é fazer sentido com base na experiência, na prática, no discurso, na linguagem cotidiana, e de acordo com seus argumentos a respeito de parcimônia ontológica, facilmente se é conduzido à aceitação da existência de



entidades ficcionais. Aceitar que seres ficcionais existem não conduz a uma ontologia pantagruélica sem critérios, sem justificativas e super-povoada. Ao contrário, conduz a uma ontologia regional consistente com a base analítica mínima sugerida pela autora e em consonância com a prática e o discurso comum a respeito do assunto. Por isso ela admite a existência de personagens fictícios, *enquanto* personagens fictícios, evidentemente, isto é, enquanto entidades culturais, lingüísticas, criadas, manifestadas em cópias de obras de literatura e não enquanto pessoas reais ou tipos humanos possíveis, ou criaturas existentes em algum reino ontológico distante.

Assim, caracteres ficcionais existem enquanto tal, são admitidos filosoficamente e adquirem um estatuto ontológico claro, que consiste no pertencimento à categoria dos artefatos abstratos, no contexto do quadro categorial pensado na metodologia de rastreamento das dependências ontológicas em objetos reais e estados mentais proposto por Thomasson. O próximo passo, portanto, consiste em expandir os resultados adquiridos até aqui com os objetos ficcionais para as obras de arte em geral.

#### 4. O ESTATUTO ONTOLÓGICO DAS OBRAS DE ARTE

Recapitulando o que foi apresentado até aqui, pode-se lidar com o sistema multidimensional de Thomasson como uma ferramenta bastante eficiente para a ontologia, que ajuda a evitar os dois argumentos que são fontes do ceticismo, e traz de volta as categorias como dispositivos ontológicos. Ademais, ele oferece outras vantagens:

- É um esquema no qual é possível comparar diferentes ontologias, pois as ontologias mais distintas se encaixam nele, dependendo de como preenchem ou deixam vazios os espaços do diagrama;
- Evita as falsas dicotomias e dá lugar às entidades intermediárias que ficam de fora dos sistemas dualistas tradicionais;
- Torna as decisões ontológicas acerca de cada entidade claras e consistentes, pois revela quais espaços (categorias) são vazios e quais são ocupados, mostrando as relações entre entidades de diferentes categorias, suas diferenças, o que faz com que uma entidade entre em uma categoria e não em outra (suas dependências), etc.

O sistema mostra os comprometimentos ontológicos de se admitir cada entidade e, portanto, estabelecer os espaços possíveis para ser ocupados (categorias) é anterior a selecionar no mundo quais entidades ocupam esses espaços, se as há. Esse sistema mais amplo, juntamente com o conceito de parcimônia ontológica genuína, permite um exame mais lúcido dos custos e benefícios de se admitir um tipo de entidade como existente, uma categoria como preenchida ou não. Nessa direção foi feita a admissão da existência dos caracteres ficcionais no capítulo anterior. Usando a mesma metodologia, passar-se-á a analisar o estatuto ontológico das obras de arte em geral, em suas diversas formas. Thomasson não trata desse tema no livro que vem sendo analisado até então, i.e., *Fiction and Metaphysics*, mas em artigos específicos, que, por sua vez, não tratam da metodologia que foi exposta anteriormente, contudo, a mantêm como plano de fundo. Portanto, a subsequente análise das obras de arte será feita em analogia à aplicação da metodologia aos caracteres ficcionais, que foi apresentada no capítulo anterior, com exceção do momento da “admissão da existência”, pois a

existência de obras de arte nunca chega a ser questionada, nem pela metafísica, nem pelo senso-comum.

Em *Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, Thomasson inicia sua pesquisa colocando à luz, de modo meta-ontológico, problemas cardinais da ontologia da arte, como “o que estamos fazendo quando discutimos sobre o estatuto ontológico das obras de arte? Quais são os métodos e os critérios de sucesso apropriados para responder e avaliar respostas a essas questões?”<sup>111</sup> Talvez a questão mais central ou, no mínimo, a mais sensata é: “que tipos de respostas podemos esperar e demandar em questões sobre ontologia da arte?”<sup>112</sup> Essas perguntas, em especial a última, delimitam a esfera de atuação da filósofa em sua pesquisa concernente à arte, conquanto mostram que os resultados da pesquisa são previamente orientados de modo determinante pelas questões que são colocadas pelo pesquisador, bem como pelos métodos e critérios que são usados em suas respostas. Thomasson quer advertir, antes de tudo, para o fato de que fazer ontologia da arte de modo rigoroso não é colocar qualquer questão a respeito de obras de arte, mesmo que sejam aparentemente carregadas de problemas filosóficos. Questões como: quantos erros um violinista pode cometer e ainda assim realizar uma execução das *Quatro Estações* de Vivaldi? Quantas restaurações a *Galatéia* pode sofrer e continuar sendo a pintura original? Qual o critério para se considerar um escrito uma obra de literatura ou apenas um registro escrito sem valor literário? Estes são exemplos de problemas que parecem ser passíveis apenas de uma solução arbitrária. São problemas específicos e, assim como Ingarden, Thomasson relega-os para o trabalho de historiadores e críticos de arte. O pensamento filosófico deve dar um passo atrás desses debates particulares rumo a questões meta-ontológicas como as que foram colocadas inicialmente.

Paralelamente, em seu artigo *The Ontology of Art*, Thomasson levanta outras questões centrais para a filosofia da arte, de cunho mais ontológico: que tipo de entidade é uma obra de arte? Trata-se de um objeto físico, de um tipo ideal, universal, de uma entidade imaginária, de outra coisa? Qual a relação entre obras de arte e o estado mental dos artistas que as criaram e dos espectadores? Qual sua relação com os

---

<sup>111</sup> “What are we doing when we argue about the ontological status of works of art? What are the proper methods and criteria of success to be used in answering and evaluating answers to these questions?” THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005) p.1.

<sup>112</sup> “What kinds of answers can we expect and demand in questions about ontology of art?” Idem, p.1.

objetos físicos, com abstrações visuais ou estruturas auditivas ou lingüísticas? Sob quais condições uma obra existe, sobrevive ou cessa de existir? Mantendo sua base ontológica existencial, Thomasson não questiona como a arte pode ser definida, mas que *tipo* de entidades são obras de arte, i.e., qual seu estatuto ontológico:

É importante notar que essa questão é bastante distinta da questão de se ou como a “arte” pode ser definida. A questão ontológica não pergunta que condições algo deve satisfazer para ser uma obra de arte, mas antes, de várias entidades aceitas como obras de arte paradigmáticas de diferentes gêneros (p.e. *Guernica*, *Clair de Lune*, ou *Emma*), ela pergunta: que tipo de entidade é essa?<sup>113</sup>

Desse modo, Thomasson não se compromete com a pressuposição de que é possível elaborar uma definição de “obra de arte” que permita distinguir tudo que é arte de tudo que não é arte. Ela não busca uma lista finita de características que definam completamente as obras de arte e apenas elas, mas, ao contrário, resume sua pesquisa à busca do estatuto ontológico da obra de arte, que pode ser compartilhado com vários outros tipos de entidades, assim como, dentro do que é legitimamente considerado arte, diferentes gêneros de arte podem ter estatutos ontológicos diferentes. Não se pode deixar passar por alto, no entanto, essa forte concepção de que a questão ontológica pergunta a uma entidade de que tipo ela é e não persegue a definição de um conceito localizado em algum plano abstrato: inicia-se pelos exemplos, pelos casos já aceitos como exemplos paradigmáticos do tipo de ente a ser investigado. Pesquisar o estatuto ontológico da arte, portanto, requer a existência de certo conjunto de entidades já aceitas como obras de arte, diante das quais será questionado que tipo de entidades são elas. Essa opinião expressa rapidamente pela autora não pode ser assumida sem maiores verificações. Trata-se de um problema semelhante ao que foi mencionado na Introdução desta dissertação (1.2 *Contextualização do Problema*) como a relação entre a filosofia e a arte.

---

<sup>113</sup> “It is important to notice that this question is quite distinct from the question of whether or how ‘art’ may be defined. The ontological question does not ask what conditions anything must satisfy if it is to be a work of art, but rather, of various entities accepted as paradigm works of art of different genres (e.g. *Guernica*, *Clair de Lune*, or *Emma*), it asks: What sort of entity is this?” THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p 1.

Foi afirmado que a amostragem, a seleção de exemplos de uma teoria, nunca é neutra, mas prefigura-se pelo próprio ponto de vista teórico. Ou seja, os exemplos que uma teoria seleciona como arte estão envolvidos na compreensão possivelmente pré-teórica que ela possui acerca da arte. Uma teoria da arte sempre corre o risco de pré-determinar o que será tomado como exemplo de arte e os exemplos de arte confirmarão, por isso, apenas os desenvolvimentos teóricos que já estavam implícitos em sua própria seleção. Assim, a relação entre a busca do estatuto ontológico da arte e “várias entidades aceitas como obras de arte paradigmáticas” não é imparcial e merece ao menos o benefício da dúvida. Pois se o estatuto ontológico das obras de arte é o que está sendo buscado, ou seja, se ainda não há clareza de que tipos de coisas são obras de arte, como garantir que esses casos paradigmáticos não estão sendo selecionados dentro de alguma concepção prévia, tradição ou preconceito que irá, por conseguinte, conduzir toda a investigação e determinar seus resultados?

Thomasson aparta-se da posição soberana de quem tem o poder de delimitar o escopo da arte a partir de um conceito abstrato e prévio. Entretanto, é importante questionar qual posição ela adota como alternativa a esta. Trata-se da posição de quem apenas esclarece ou reflete sobre um dado? O filósofo, todavia, não pode ser reduzido à função de reflexo da realidade, de um mero comentador que assume não mais do que a tarefa de esclarecer e elucidar um fato que já está pronto e compreendido. Parece que a teoria de Thomasson compromete-se com o papel explicativo da filosofia, abdicando de sua capacidade prescritiva. No entanto, será coerente apontar um papel tão humilde a uma pensadora que cria um sistema ontológico tão abrangente, detalhado e inovador como o exposto no capítulo anterior? A sua própria metodologia ontológica de base não seria uma colossal afirmação do papel criativo-prescritivo da filosofia? Thomasson não impõe ideias prévias aos dados de arte e às opiniões do senso-comum, mas a decisão de analisá-los através das cadeias de dependência ontológica a coisas reais e estados mentais transcende em grande escala o papel meramente “esclarecedor” da filosofia. Por esse motivo deve-se cuidar para não incorrer em uma interpretação apressada do pensamento de Thomasson, que coloque sua ontologia da arte na posição de mero reflexo de uma classificação tradicional ou senso-comum da arte. A filosofia nunca chega a ser um reflexo neutro da “realidade”, mas uma estruturação criativa dos dados, ou uma antecipação regulativa da investigação.

Com efeito, Thomasson assume que o senso-comum funciona como critério para as decisões ontológicas acerca da arte. Esse método já pode ser percebido na aplicação de sua analítica ontológica ao caso dos objetos ficcionais, exposto anteriormente. A alocação categorial dos objetos ficcionais foi definida através do rastreamento de suas relações de dependência a estados mentais e a coisas reais; essas relações, por sua vez, foram detectadas nas práticas e nos discursos comuns relativos aos entes fictícios. É o modo como se lida e como se refere aos objetos ficcionais que mostra quais são suas cadeias de dependência ontológica. Em *The Ontology of Art*, Thomasson assume prontamente esse critério. A autora está defendendo simplesmente a ideia de que não faz sentido buscar um conceito abstrato de arte que seja anterior à prática e ao discurso que classifica certos objetos como artísticos no dia-a-dia ou historicamente. Não faz sentido porque antes dessas práticas e discursos não há arte, não há o conceito de arte. O dado artístico é aquilo que está inserido na prática e no discurso cotidiano que a ele se refere. Quando um filósofo busca o conceito de arte, ele não pergunta a um objeto qualquer “o que é arte?”, ele pergunta “o que é isso que é arte?”; ele o pergunta, portanto, a um objeto ou grupo de objetos já compreendidos como arte. Assim, a posição de Thomasson de partir de várias entidades já aceitas como casos paradigmáticos de obras de arte não é uma escolha imparcial da autora, mas a admissão de uma circularidade inalienável da própria pesquisa filosófica. Mesmo os pensadores idealistas, que criam um conceito abstrato de arte para depois julgar aquilo que o senso-comum compreende enquanto arte como correto ou incorreto, outorgando ao seu conceito um papel de leito de Procusto, iniciaram sua pesquisa por uma compreensão prévia de obra de arte, que reside na própria classificação cotidiana de certos objetos como artísticos. Pois se essa classificação não existisse em sua experiência cotidiana, se não houvesse a prática de ir a museus, comprar e vender obras, distinguir certos objetos como artísticos, identificá-los em outras culturas, de distinguir certos sujeitos como artistas, etc., esse filósofo idealista jamais buscaria o conceito de arte. Mesmo que depois ele se volte contra toda a prática e o discurso de seu tempo, foram estes os primeiros motores de sua pesquisa filosófica. A arte se apresenta primeiramente como uma experiência no mundo, e a filosofia se propõe a pensá-la. No entanto, na maioria das vezes, acaba negligenciando os dados que a instigaram, criando uma ideia teórica autônoma de arte. Depois crê ter o direito de aplicar impassivelmente essa ideia às coisas, julgando os

dados e classificando-os como se lhe fosse anterior, como se não houvesse surgido por uma demanda do próprio desenvolvimento da arte. É contra essa postura que Thomasson se volta, através da admissão da circularidade intrínseca à própria investigação filosófica, que é partir de uma regionalização prévia para buscar um conceito que explique essa regionalização. Há uma região de entes que são ditos e tratados como arte. Toda filosofia da arte parte dessa regionalização. O conceito adquirido posteriormente pode voltar-se e corrigir essa regionalização ou não. O fundamental, contudo, é admitir essa base prévia e inevitável, pois só essa clareza permite um cuidado especial para que preconceitos e opiniões dogmáticas não se infiltrem no desenvolvimento da pesquisa.

Além de admitir a inevitabilidade de partir de uma regionalização cotidiana e histórica dos entes, que classifica alguns deles como arte, Thomasson diferencia-se da maioria das opiniões em ontologia porque não busca um conceito abstrato ou genérico de arte, mas um conceito formal. Um conceito abstrato ou genérico é alcançado por abstração ou generalização<sup>114</sup>, isto é, toma-se uma multiplicidade de exemplos de arte e busca-se aquilo que há em comum entre esses exemplos, o que dá seu “gênero semelhante”. Ou seja, assim como se toma diferentes objetos vermelhos e se percebe que aquilo que há em comum entre eles é o “vermelho”, chegando-se ao gênero ou conceito abstrato de “vermelho”, toma-se diversos exemplares de arte e busca-se o que há em comum entre eles. Esse método leva ao condicionamento do conceito filosófico pela época ou pela cultura na qual os exemplos são selecionados, pois qualquer filósofo que buscasse o gênero semelhante entre as obras de arte do século XVIII chegaria ao conceito de beleza como *definiens* da arte, assim como qualquer filósofo que buscasse o gênero semelhante entre as obras de arte na Grécia chegaria ao conceito de harmonia, ao conceito de sagrado na Idade Média ou ao conceito de sublime no século XIX. Esse método foi continuamente utilizado pelas estéticas filosóficas, motivo pelo qual elas sempre foram refutadas pelas formas de arte que as sucediam, a não ser que insistissem em manter o conceito de arte assim formulado contra as novas formas de arte, negando sua artisticidade, o que também não é um acontecimento muito incomum.

Quando Thomasson afirma que parte de exemplos paradigmáticos de arte, não o faz no sentido de buscar, por abstração ou

---

<sup>114</sup> THOMASSON, A. “Categories”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/categories>. (first posted 2004). p. 5.

generalização, o que há em comum entre esses exemplos e chegar a um conceito abstrato de arte como os que foram mencionados acima. Os conceitos a que pretende chegar são formais porque não determinam nada acerca do objeto que está sendo buscado, não determinam se será belo, sublime, se terá dimensões, se será sagrado ou profano, ou questionador ou radical, se terá papéis sociais, religiosos ou políticos, se será estético, etc. Talvez sequer se possa afirmar que a autora busque um conceito de arte. Ela busca o estatuto ontológico das obras de arte, e isso significa: a sua localização categorial dentro do esquema metodológico que foi esboçado no capítulo anterior, bem como a elaboração desses esquemas categoriais. Os diversos exemplares de obras de arte devem ser rastreados em suas cadeias de dependência ontológica através das práticas e dos discursos que lhes concernem, o que proverá uma localização nos diagramas da analítica ontológica. Uma vez localizados, pode-se dar um nome para o espaço do diagrama que os acolhe, transformar esse espaço em uma categoria ontológica relevante e assim obter seu estatuto ontológico. Esse estatuto compromete-se apenas com as relações de dependência ontológica das obras de arte a estados mentais e a objetos reais, que são identificadas no senso-comum, e não com qualquer conceito abstrato que determine previamente que tipo de coisa será uma obra de arte. Essa é a diferença entre conceitos abstratos e conceitos formais. A alocação categorial das obras de arte sequer necessita ser exclusiva ou uniforme, isto é, pode ser que tipos de arte diferentes localizem-se em categorias diferentes, bem como pode ser que as obras de arte compartilhem sua categoria com objetos tradicionalmente não artísticos, que apresentem relações de dependência semelhantes. Por isso Thomasson adverte que não procura uma definição de obra de arte, mas apenas sua localização categorial.

No encaixe desta localização, a autora percebe a necessidade de afirmar sua posição ontológica contra as concepções filosóficas tradicionais acerca das obras de arte. A despeito de ser um acontecimento com o qual todos lidam cotidianamente sem maiores dilemas, a arte sempre foi um assunto problemático quando importado para o terreno do pensamento conceitual. Por isso há diversas e até opostas opiniões sobre a arte na história da filosofia e da estética. Thomasson certamente não avoca a ambição de debater com todas elas, selecionando apenas três concepções que considera mais fundamentais e representativas do pensamento sobre a arte. Essas concepções são linhas guias, que abrigam vários autores e várias opiniões semelhantes sob si,



sendo essa divisão apenas didática e metodológica. A primeira concepção, fundada na tradição fisicalista, é a de que obras de arte são objetos físicos (*the physical-object theory*), são pedaços de tecido, tintas, blocos de pedra, ondas sonoras, impressões gráficas sobre papel. Assim, o estatuto ontológico das obras de arte não é mais intrigante do que o estatuto ontológico dos objetos físicos em geral, como cadeiras e automóveis. Nessa perspectiva, a obra de arte é identificada com a matéria física que a compõe. Assim, a estátua *David* é identificada com o pedaço de mármore que a sustenta. Essa teoria, que inclui a arte na categoria ontológica de “objetos físicos”, foi criticada por razões bastante óbvias. Entre as muitas objeções possíveis, Collingwood ressaltou que a criação imaginativa é uma condição necessária para a existência de obras de arte, o que não se aplica aos demais objetos físicos. Ele argumenta que uma obra de arte pode existir apenas na mente de um artista, mesmo que não tenha sido transposta para nenhuma matéria, pois ela é uma atividade imaginária do artista em consonância com uma atividade imaginária do espectador <sup>115</sup>. Entretanto, não é necessária a adoção do ponto de vista mentalista de Collingwood para a negação da concepção da obra de arte como objeto físico. Basta atentar-se para as condições de identidade e conservação das obras. A estátua e o mármore têm identidades diferentes, pois a estátua tem uma orientação significativa, pode ter propriedades estéticas e é algo criado pelo artista, ao passo que o mármore em si mesmo não possui nenhuma dessas características. Além disso, as condições de conservação de ambos são radicalmente diferentes, pois se o dedo do *David* é destruído e substituído por outro, o mármore não se conserva, mas a obra sim. Do mesmo modo, na restauração de uma pintura, a matéria não se conserva, ao passo que a obra sobrevive. Por outro lado, quando se quebra uma estátua em pedaços e se os reorganiza em outro formato, a matéria é conservada, mas a obra cessa de existir. Desse modo, a obra de arte não pode ser identificada estritamente com a matéria que a constitui <sup>116</sup>.

Esse tipo de argumentação mostra que Thomasson está utilizando os conceitos de condições de identidade e de existência para mostrar quais as relações de dependência ontológica das obras de arte

---

<sup>115</sup> COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.

<sup>116</sup> THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 4.

aos objetos físicos, nesse caso, para refutar a teoria fiscalista. Conquanto se é capaz de estabelecer sob quais condições uma obra artística mantém-se ela mesma e sob quais condições ela existe, sobrevive ou cessa de existir, já se adquiriu boa parte do conhecimento necessário para o estabelecimento do seu estatuto ontológico. Por exemplo, normalmente se compreende que se a matéria na qual uma pintura se encontra, isto é, as tintas e o suporte, for destruída, a própria obra igualmente o será. Assim, se a tela da *A Anunciação* for queimada, a obra *A Anunciação* cessa de existir. Por outro lado, normalmente se pensa diferentemente em relação a obras literárias, cênicas e musicais. Ou seja, se um livro ou um *Compact Disc* são destruídos, se uma apresentação musical ou cênica for cancelada, isso não implica a destruição da obra que estava gravada ou impressa ou que seria apresentada, mesmo no caso da destruição do manuscrito ou da partitura original do autor/compositor. Se um exemplar de *A Montanha Mágica* for destruído, mesmo que esse exemplar seja o manuscrito original de Thomas Mann, não se entende que a obra *A montanha Mágica* cessou de existir; há, inclusive, obras literárias que sobrevivem por séculos apenas em estado de transmissão oral. Essas diferenças acerca das condições de sobrevivência de uma obra de arte já fornecem uma primeira indicação de seu estatuto ontológico e de que diferentes gêneros de arte podem pertencer a categorias ontológicas diferentes, pois suas relações de dependência a objetos físicos divergem entre si. Considerando-se apenas os apontamentos acima apresentados, poder-se-ia compreender as obras de artes plásticas tradicionais como indivíduos concretos, localizados em certo espaço e em certo tempo, enquanto as obras musicais e literárias seriam compreendidas como entidades abstratas, isto é, sem localização espaço-temporal.

Entretanto, é evidentemente necessário considerar muitos outros aspectos para o estabelecimento de categorias para gêneros artísticos específicos. A própria classificação em gêneros, ademais, é muitas vezes arbitrária. A pesquisa não deve manter-se apegada à distinção tradicional da arte em artes visuais, música e literatura, pressupondo que cada uma delas deva pertencer a uma categoria ontológica específica ou que todas as obras de música ou de literatura pertençam à mesma categoria. A Gravura, por exemplo, é uma técnica tradicionalmente considerada como arte visual ou plástica, mas nem por isso possui uma localização espaço-temporal específica: várias cópias de *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* já foram destruídas, bem como a matriz diretamente

gravada por Dürer, mas nem por isso se afirma que a obra cessou de existir. Em contrapartida, uma *performance* de improvisação musical, como era tão recorrente no movimento dadaísta ou no jazz, por exemplo, pode ser considerada um indivíduo concreto, pois se resume a um evento único passível de localização espaço-temporal. É claro que essas classificações ainda não foram alcançadas e são apresentadas aqui apenas como exemplo do funcionamento da metodologia, que é buscar as condições de identidade e de sobrevivência ou existência ou conservação das obras de arte, o que é feito através de um exame do modo como se lida e como se fala das mesmas tanto cotidianamente quanto eruditamente. Essas condições proporcionam subsídio para rastrear as dependências ontológicas das obras de arte aos objetos físicos que as constituem e aos estados mentais dos autores e espectadores que as criam e fruem, o que, por conseguinte, torna possível sua localização nos quadrantes da base analítica de Thomasson e a nomeação das categorias ontológicas que as abrigam.

Outra abordagem metafísica bastante famosa acerca da arte é a que a concebe puramente nos termos da intencionalidade da consciência. Collingwood participa dessa concepção na medida em que concebe a arte como uma atividade imaginária da consciência do artista e do espectador. Os objetos materiais nos quais a arte se expressa não constituem a obra de arte, são apenas meios que o artista engendra para levar os espectadores a reconstruírem em sua consciência a experiência imaginária que o artista teve ao criar a obra. Nesse sentido, a arte é concebida sob a categoria ontológica de “atividade imaginária”: “a experiência imaginária de atividade total do artista, recriada por espectadores competentes, é a verdadeira obra de arte”<sup>117</sup>. Sartre, na mesma direção, afirma que as obras de arte não são objetos percebidos, mas entidades imaginárias, pois só podem ser experimentados através de atos imaginativos da consciência<sup>118</sup>. Diferentemente de Collingwood, Sartre não os concebe como *atividades* imaginárias, mas como *objetos*, entidades imaginárias, criados e sustentados pelos atos da consciência imaginária, e cuja existência está condicionada a estes. Entretanto, da mera constatação de que obras de arte não são objetos físicos, não se

---

<sup>117</sup> “The imaginary experience of total activity of the artist’s, recreated by competent viewers, is the true work of art”. COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.

<sup>118</sup> SARTRE, J. P. *The Psychology of Imagination*. New York: Washington Square Press, 1966.

pode simplesmente inferir a hipótese de que são entidades ou atividades imaginárias, existindo apenas na medida em que são imaginadas. Esta concepção, de acordo com Thomasson, também apresenta problemas, pois atividades imaginárias são individuais e não podem ser percebidas sensorialmente. Entretanto, obras de arte são normalmente consideradas objetos públicos, experimentados e discutidos por diversas pessoas. Além disso, essa concepção tem a implicação bastante contra-intuitiva de que, ao se destruir o quadro *A Anunciação*, não se estaria destruindo a obra, pois ela continuaria existindo no imaginário das pessoas:

Ambas as visões tornam extremamente difícil ver como uma e mesma obra de arte poderia ser experimentada e discutida por muitas pessoas diferentes, pois cada uma pareceria estar envolvida em suas próprias atividades imaginativas e vivenciando seus próprios objetos imaginários. Em tais visões imaginativas, nenhuma obra de arte pode ser destruída através da destruição de entidades como telas pintadas, uma vez que as próprias obras só existem na mente do artista e público. Da mesma forma, contrariamente às práticas e pressupostos regulares do mundo da arte, as verdadeiras obras de arte não poderiam ser compradas ou vendidas, executadas ou lidas em voz alta, restauradas ou reproduzidas mecanicamente <sup>119</sup>.

Ou seja, a segunda concepção acerca das obras de arte, que as toma como objetos ou atividades imaginárias ou mentais não se sustenta diante das práticas comuns com as obras de arte. Pois estas são tratadas normalmente como coisas que podem ser vendidas, transportadas, regravadas, etc. Ademais, quando duas pessoas discutem sobre uma obra de arte, pensam estar falando de uma entidade que é comum para ambas e não das atividades mentais particulares de cada um, pois nesse caso não haveria discussão alguma, uma vez que se trataria de coisas diferentes.

---

<sup>119</sup> “Both views make it extremely difficult to see how *one and the same* work of art could be experienced and discussed by many different people, since each would seem to be engaged in her own imaginative activities and experiencing her own imaginary objects. On such imaginative views no work of art can be destroyed through destroying such entities as painted canvasses, since the works themselves exist only in the minds of artist and audience. Similarly, contrary to the regular practices and assumptions of the art world, true works of art cannot be bought or sold, performed or read aloud, restored or mechanically reproduced”. THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 3, 4.

Há ainda uma terceira alternativa ontológica, defendida por Currie, Wolterstorff e em uma versão mais fraca por Wollheim, que consiste na afirmação de que obras de arte não são objetos físicos nem imaginários, mas entidades abstratas, isto é, são tipos abstratos a partir dos quais são feitas as cópias materiais (entre as quais são incluídos os próprios originais de pinturas e esculturas)<sup>120</sup>. Desse modo, o original de *A Anunciação* é apenas uma cópia material do tipo abstrato, que constitui a obra em questão. As réplicas desse quadro, que não foram pintadas por Fra Angelico e que tradicionalmente são consideradas ilegítimas, falsificações, nessa perspectiva, também são originais, pois são cópias do tipo abstrato, do mesmo modo que a de Fra Angelico. Essa teoria implicaria na total mudança da prática no âmbito artístico de identificação dos originais e réplicas, cópias, autoria, entre outras questões. Além disso, essa teoria tem o seguinte ponto fraco: os tipos abstratos são e sempre foram compreendidos como independentes das atividades humanas, existindo eternamente, sem serem passíveis de criação ou destruição. Mas as obras de arte são normalmente concebidas como coisas criadas em certo momento histórico, por certo artista. Além disso, há muitas obras de arte que já foram destruídas, tanto na matéria quanto na memória. Ou seja, de acordo com a compreensão comum de obras de arte, elas são dependentes de atividades humanas, não são eternas, pois são criadas por artistas e são passíveis de destruição, o que torna a teoria de Currie bastante artificial e contra-intuitiva. Assim, o posicionamento ontológico que encaixa as obras de arte dentro da categoria de “entidades abstratas” também apresenta consequências ontológicas indesejáveis. Esses apontamentos mostram porque as mais paradigmáticas concepções ontológicas da arte (a teoria do objeto físico, a da entidade imaginária e a do tipo abstrato) são insuficientes, apresentando várias implicações ontológicas problemáticas. Thomasson é uma interlocutora privilegiada na discussão em filosofia da arte precisamente porque percebe e aponta essa insuficiência e trabalha na direção da elaboração de uma nova ontologia da arte, que supere os problemas acima descritos.

#### 4.1 O senso-comum como critério ontológico

---

<sup>120</sup>

CURRIE, G. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, 1989. p. 8.

Como se pode observar, as críticas que foram levantadas contra as três abordagens ontológicas citadas fundam-se no senso-comum, isto é, no modo como as obras de arte são normalmente compreendidas. Assim, as crenças e os comportamentos básicos na vida cotidiana com a arte são adotados como os critérios de ajuizamento das diferentes teorias ontológicas acerca da arte. Poder-se-ia questionar se a explicitação de que as teorias acima descritas colidem com as crenças do senso-comum é suficiente para mostrar que são inadequadas. Com efeito, vários pensadores que defendem os pontos de vista expostos acima não são inconscientes de sua colisão com o senso-comum. Currie, por exemplo, admite que sua concepção de que a pintura é um tipo abstrato choca com a aceitação geral de que a pintura é uma entidade singular, contudo, o filósofo afirma que “de modo algum segue-se disso que a pintura é singular; pode ser que estejamos enganados a respeito disso”<sup>121</sup>. Ou seja, do fato de que uma teoria colide com as crenças do senso-comum não se segue de modo tão óbvio que essa teoria está errada, pois pode ser que o senso-comum esteja errado em seu modo de apreciar as coisas. De fato, as teorias científicas inovadoras, quando surgem, normalmente entram em choque com as crenças do senso-comum, e, uma vez provadas, ninguém resgata essas crenças como uma possível refutação às teorias científicas. Assim, estas tampouco deveriam ter direito de funcionar como crivo de assentimento para teorias filosóficas. Por que Thomasson defende que o senso-comum funciona como critério metodológico para as decisões ontológicas a respeito da obra de arte?

O estatuto ontológico de pinturas, sinfonias ou obras de literatura é, portanto, não algo que podemos descobrir através de investigações no mundo independente da mente; ao invés disso, nós devemos seguir o método de analisar a concepção incorporada nas práticas dos falantes competentes que fundam e re-fundam a referência do termo

<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> “It by no means follows from this that painting is singular; it is possible that we are mistaken about this”. CURRIE, G. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin’s Press, 1989. p. 87.

<sup>122</sup> “The ontological status of paintings, symphonies, or works of literature is thus not something we can discover by investigations into the mind-independent world; instead, we must follow the method of analyzing the conception embodied in the practices of those competent speakers who ground and reground reference of the term”. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005) p.6.

A filósofa defende este critério, afirmando que as teorias científicas possuem fundamento empírico e podem ser confirmadas por experimentos, o que não vale para posições filosóficas. Não há nenhuma evidência ou contra-evidência empírica que possa confirmar ou refutar teorias que afirmem que as obras de arte são objetos físicos ou imaginários ou abstratos. Assim, de acordo com a autora, a analogia com a ciência não é válida para teorias filosóficas. Ela posiciona-se igualmente em contraposição às influentes teorias causais de referência, elaboradas por Kripke e Putnam na década de 70, que afirmam a falibilidade das crenças do senso-comum. A base dessas teorias consiste na afirmação de que um nome refere-se a um objeto em função de uma situação de batismo, portanto de uma relação direta causada por alguém, que é transmitida para outros por meio de interações comunicativas, também diretas. Assim, a referência de um termo a uma coisa se dá através de um batismo arbitrário que se perpetuou na prática linguística e não através de um conjunto de práticas e crenças dos falantes em relação à coisa nomeada. Essa suposição implica que um termo pode referir-se a uma coisa mesmo que todas as crenças do senso-comum acerca dessa coisa estejam erradas. Contra essas teorias, Thomasson defende que a referência dos termos linguísticos se dá pelo modo como estes são usados e significados cotidianamente pelos falantes. Assim, a referência de “arte” ocorre através das crenças e práticas comuns dos falantes em relação à arte. O conceito de arte adquire significado, portanto, em função do senso-comum, donde não faz sentido que uma ontologia da obra de arte pretenda descobrir a “verdadeira natureza da arte” a despeito e até contrariamente às crenças e práticas comuns. O ponto de partida de Thomasson é uma filosofia da linguagem pública, da vida comum, e não da esfera de doação para uma consciência isolada. É no mundo da vida, no espaço público no qual se lida com os dados, que os termos que os nomeiam são criados, adquirem significado e referência.

#### **4.1.1 O Modelo da Descoberta**

A pesquisa de Thomasson em ontologia da arte remete-se com frequência a esse extenso debate em filosofia da linguagem e epistemologia. Em *Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, a

autora aprofunda-se no tema. Ela explica que as teorias causais de referência vinculam-se a um paradigma epistemológico que ela denomina “the discovery view”. Esse ponto de vista da “descoberta” é oriundo da lógica interna das ciências naturais e do empirismo em geral, consistindo na concepção de que o mundo contém objetos e fatos independentes da mente humana e que estes são passíveis de serem conhecidos pela ciência. Esses “fatos verdadeiros” a respeito do mundo independem das crenças do senso-comum acerca deles, pois este muitas vezes está errado, e é papel do cientista descobrir a verdade a despeito das crenças e opiniões do senso-comum <sup>123</sup>. É nesse paradigma que a ciência opera quando afirma que todos estavam errados ao crer no geocentrismo, pois foi descoberta a verdade do heliocentrismo pelas investigações empíricas. Esse tipo de perspectiva naturalmente invalida as opiniões do senso-comum, que constantemente encontram-se em erro a respeito da verdade das coisas do mundo. O erro justifica-se, nessa concepção, pelo fato de que, de acordo com as teorias causais de referência, um nome é dado à coisa em uma situação de batismo e esse nome passa a referir à coisa. Essa coisa que tem certo nome passa a ser objeto de crenças e opiniões por parte da comunidade lingüística, mas estas podem estar equivocadas. O cientista pode descobrir a verdadeira natureza a respeito do objeto em questão e então mostrar a incorreção das opiniões do senso-comum. O objeto de investigação pode em princípio ser *completamente* conhecido pelo cientista, o que significa que, para qualquer proposição P a respeito do objeto, P é verdadeira ou falsa, e se ainda não se descobriu o valor de verdade de P isso se deve a uma deficiência da pesquisa científica, que ainda não foi suficientemente bem desenvolvida ou porque ainda não foi inventada a tecnologia necessária, e não a uma impossibilidade de determinação ou ambigüidade do próprio objeto de investigação. Thomasson alerta que essa concepção pode funcionar com êxito no campo das investigações empíricas. O problema é quando ela se alastra para terrenos mais pantanosos, como é o caso dos objetos culturais, ficcionais ou artísticos. Pois como afirmar que há uma situação de batismo, na qual um sujeito aponta para certo objeto e diz “arte” ou “pintura” e que esse nome se propaga através de cadeias causais, isto é, através da propagação dessa nomeação na prática lingüística, mas que todos podem estar errados a respeito da verdadeira natureza disso que se denominou arte? Pois o que

---

<sup>123</sup>

Apesar de Thomasson não fazer uma referência direta, trata-se do mesmo paradigma denominado por Husserl de atitude natural.



seria a verdadeira natureza da arte para além das crenças e práticas da comunidade lingüística concernente à mesma? Pode-se fazer investigações empíricas em ontologia da arte para se chegar à sua verdadeira natureza, a respeito da qual todos podem estar errados? Além disso, pode-se afirmar que qualquer proposição sobre a arte ou é verdadeira ou é falsa, bastando apenas que se faça investigações o suficiente para se descobrir seu valor de verdade? Questões como “quanto de tinta pode ser restaurada em uma pintura e ela manter-se original?”, possuem um valor de verdade determinado, que apenas não foi descoberto ainda? Pelo que foi visto até o momento, pode-se facilmente concluir que Thomasson discorda completamente do modelo epistemológico da descoberta. Pode-se questionar inclusive se esse paradigma vale de fato para a esfera das ciências naturais, o que a autora não faz, dando-se por satisfeita com a recusa cabal de que ele valha para o campo das artes, da cultura, dos artefatos, entre outros<sup>124</sup>.

O maior problema das teorias causais de referência é a suposição de que é possível batizar alguma coisa antes que a coisa que está sendo nomeada tenha uma posição e um sentido na vida coletiva. Pois, nesse caso, não seria possível estabelecer a referência do nome, uma vez que não se conheceria, não se teria familiaridade com o que está sendo nomeado. Essa incoerência já foi apontada por Wittgenstein através de sua crítica à concepção agostiniana da linguagem, fundada na noção de definição ostensiva (semelhante ao conceito de “batismo” de Kripke):

A definição do número dois “isto se chama `dois” – enquanto se mostram duas nozes – é perfeitamente exata. – Mas, como se pode definir o dois assim? Aquele a que se dá a definição não sabe então, *o que* se quer chamar com “dois”; suporá que você chama de “dois” esse grupo de nozes! – Pode supor tal coisa. Mas talvez não o suponha. Poderia também, inversamente, se eu quiser atribuir a esse grupo de nozes um nome, confundi-lo com um nome para número. E do mesmo modo, quando elucidado um nome próprio ostensivamente, poderia confundi-lo com um nome de cor, uma designação de raça, até com o nome de um ponto

---

<sup>124</sup>

THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005). p. 6.

cardenal. Isto é, a definição ostensiva pode ser interpretada em cada caso como tal e diferentemente<sup>125</sup>.

Wittgenstein elucidava, desse modo, que não faz sentido explicar a linguagem através de uma situação de batismo, embora não use essa terminologia, pois este só se efetua quando já se sabe mais ou menos o que se quer batizar, i.e., o tipo ou a categoria que está sendo designada pelo nome. Para que o batismo tenha êxito, é preciso que os falantes saibam qual categoria está sendo referenciada ao se apontar para certo *x*: se *x* é número, enquanto coisa, enquanto nome próprio, enquanto qualidade, enquanto lugar no espaço, enquanto valor, etc. Ou seja, “deve-se já saber (ou ser capaz de) algo, para poder perguntar sobre a denominação<sup>126</sup>”. Isso mostra que a linguagem não está fundada no batismo, mas na prática cotidiana, na vida pública dentro da qual as coisas adquirem nomes e os nomes adquirem significados. Thomasson afirma que este é o problema central das teorias causais de referência: cada entidade pode ser incluída em muitos tipos ou categorias. Um livro, por exemplo, pode ser intencionado como objeto cultural, como composto químico, como objeto singular concreto, como acontecimento histórico, como obra de arte, como unidade, como certa combinação de cores e volumes, como formato retangular, entre outros. Quando alguém aponta para um livro e o batiza como “livro”, não há como saber qual das categorias mencionadas acima se está nomeando. É necessário primeiro especificar qual categoria está sendo designada por “livro”. Logo, antes do batismo, é preciso que haja uma compreensão ontológica das categorias e de qual categoria está em questão na denominação de cada entidade. Thomasson chama a essa compreensão ontológica da categoria relevante para a atribuição de um nome de “conceito de desambiguação”.

Ao menos um conceito de base da ontologia da obra de arte é necessário para estabelecer a referência de termos como “pintura” ou “sinfonia”. Esses conceitos determinam o tipo ontológico, se houver, selecionado pelo termo, e então a ontologia da obra de arte deve ser algo sobre o qual aprendemos através de análise conceitual dos conceitos associados das pessoas que competentemente

---

<sup>125</sup> WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000. p. 37.

<sup>126</sup> Idem. p. 38.

fundam ( e re-fundam) a referência de termos como “sinfonia” e “pintura”, não algo que podemos buscar descobrir através de investigações dentro da realidade independente da mente <sup>127</sup>.

Assim, é necessário um conceito ontológico de desambiguação, que especifique que tipo está envolvido na referência de termos relativos a obras de arte. Esse conceito não é algo que pode ser alcançado por investigação empírica, mas por análise das compreensões subjacentes à prática comum com a arte, pois é esta que funda a referência dos termos. Na prática cotidiana de nomear certas coisas como obras de arte já está implícito um conceito de base do que é relevante para que algo seja considerado arte, pois do contrário esta classificação não faria o menor sentido. Por isso o discurso coletivo que funda os termos artísticos tem um privilégio epistêmico na formação de um conceito ontológico de obra de arte, e não pode, como um todo, estar massivamente enganado sobre a natureza ontológica da obra de arte, justamente porque é ele que funda esse conceito e seu sentido. O conceito de desambiguação referido por Thomasson é a compreensão de quais características são relevantes na atribuição do nome “obra de arte” a alguma coisa, e essa compreensão tem que existir antes do mero batismo para que se possa saber o que se está nomeando. Se alguém apontasse para uma pintura e dissesse que aquilo se chama “pintura” e a pessoa para quem isso é informado não possuísse um conceito de desambiguação – a compreensão do que está ontologicamente em questão na denominação de algo como “pintura” –, ela não poderia saber se o que está sendo referido é o formato retangular, as cores, o lugar no espaço, o número um, o composto químico que forma aquele objeto, etc.

Hilary Kornblith argumenta contra essa ideia, afirmando que antropólogos de Marte poderiam chegar na Terra, selecionar alguns artefatos e criar um nome para eles, como “glug”, mesmo sem estar inseridos na prática e no discurso que funda os termos relativos aos

---

<sup>127</sup> “At least a background concept of the ontology of the work of art is needed to establish the reference of terms like ‘painting’ or ‘symphony’. Such concepts determine the ontological kind, if any, picked out by the term, and so the ontology of the work of art must be something we learn about through conceptual analysis of the associated concepts of people who competently ground (and reground) the reference of terms like ‘symphony’ and ‘painting,’ not something we can seek to *discover* through investigations into mind-independent reality”. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005). p. 3.

artefatos terrestres <sup>128</sup>. Este seria um exemplo de uma situação de batismo ao modo das teorias de referência direta e, de acordo com Kornblith, funciona mesmo para artefatos e objetos culturais. Thomasson, entretanto, defende que, mesmo no caso dos antropólogos marcianos, embora eles não estejam inseridos no contexto coletivo que funda os termos que designam os artefatos terrestres que eles denominaram “glug”, há um conceito tácito de desambiguação operando para que esse batismo seja possível – no caso, um conceito marciano. Pois os marcianos certamente associam o nome “glug” a algum tipo, a algum conjunto de características que são relevantes para que algo entre no conjunto dos objetos designados por “glug”. Esse conjunto de características relevantes para a atribuição de um nome a uma coisa é precisamente a compreensão ontológica de base que justifica a nomeação: o conceito de desambiguação de Thomasson.

Kornblith não precisaria ter ido tão longe para buscar exemplos do acontecimento que ela relata com a parábola dos antropólogos marcianos. A história ocidental está repleta de exemplos semelhantes desse mesmo evento, incluindo alguns que dizem respeito aos termos artísticos. Em todos os casos de colonização, no qual há uma contaminação entre culturas distintas, a cultura dominante denomina certas práticas ou objetos como “obras de arte”, “música”, “pintura”, mesmo sem compreender e estar inserida no contexto cultural que engendrou aqueles objetos e o sentido que eles têm para a cultura dominada. Quando antropólogos ocidentais olham para alguns objetos indígenas e os classificam como “esculturas”, eles por vezes desconhecem as compreensões de base do povo que funda o termo semelhante, se é que existe, em seu próprio idioma. Parece tratar-se, portanto, de uma situação de batismo arbitrária. Exemplos de deslocamento conceitual entre culturas podem ser encontrados mesmo na situação oposta, na qual a cultura dominada inclui objetos dentro de práticas que não são seu contexto comum em sua cultura original. As tribos abelans da Nova Guiné, por exemplo, criam “pinturas” bidimensionais utilizando apenas quatro cores em tons muito vivos: o verde, o vermelho, o amarelo e o preto <sup>129</sup>. Essas pinturas vão do figurativo ao abstrato e têm uma função ritualística masculina de comunhão com a criatividade feminina. Em virtude do contato com os

---

<sup>128</sup>

Idem. p. 3.

<sup>129</sup>

GEERTZ. *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora. Vozes; 1997

européus, algumas revistas coloridas chegam até as aldeias e, eventualmente, suas páginas são destacadas e pregadas às casas de rituais, ao modo das pinturas abelans. Essas páginas são as mais coloridas, normalmente anúncios de comida, e por isso são consideradas objetos de muito poder. Trata-se, novamente, de uma situação na qual um objeto é deslocado das práticas que fundam sua nomeação e renomeado em outro contexto, através de outro conceito de desambiguação, que inclui as revistas européias e as pinturas ritualísticas na mesma categoria ontológica, o que permite que recebam a mesma denominação na língua abelam. Essa atitude não é mais ingênua do que a contrapartida ocidental de incluir esses objetos na categoria de “pintura”. Este problema, que atrapalhou o sono de tantos antropólogos, é facilmente resolvido com a noção de conceito de desambiguação. Pois o que ocorre quando uma cultura batiza certos objetos ou eventos de outra cultura superficialmente, sem detectar os conceitos de base que levam aquela cultura a designar certos objetos por certo nome, é um uso de um conceito de desambiguação que não pertence a esta. Trata-se de uma apropriação de coisas de uma cultura pelos conceitos básicos de outra. É um batismo arbitrário, mas não um batismo que não tenha conceitos prévios (o que careceria de sentido), mas um batismo que usa conceitos impostos, importados ou deslocados. A solução para isto é simplesmente admitir que quando os ocidentais chamam as figuras abelans de “arte”, estão incluindo esses objetos no conceito ocidental de arte, e não utilizando os conceitos abelans para explicar o mesmo acontecimento. Basta admitir que o que chamamos de arte abelam é outra coisa para os abelans ou então deixar de usar essa nomeação e buscar uma que esteja mais de acordo com as práticas e o discurso abelam acerca destes mesmos objetos. Ou seja, ou se utiliza os conceitos de desambiguação originais de uma cultura para compreender as coisas que ela engendra, ou se usa conceitos estrangeiros e se admite que não se está falando da mesma coisa – o que não precisa ser tomado com a revolta dos antropólogos modernos e dos simpatizantes das culturas indígenas.

A antropologia contemporânea busca tomar cada vez mais cuidado para compreender os acontecimentos e objetos de uma cultura de acordo com seus próprios conceitos basilares, que fundam suas denominações. Desse modo, não se utiliza os conceitos de desambiguação do antropólogo e sim os do povo que está sendo investigado. Esse cuidado, aliado a um estudo extenso da imensa

variedade cultural, levou a antropologia de Geertz a uma compreensão bem próxima de uma ontologia formal:

Se é que existe algo em comum entre todas as artes em todos os locais onde as descobrimos (em Bali fazem estátuas com moedas, na Austrália desenhos com lixo) que justifique incluí-las sob uma mesma rubrica inventada no mundo ocidental, certamente não será o fato de que afetam algum sentido universal de beleza. (...) Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – tactíveis; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva<sup>130</sup>.

Geertz aponta para o mesmo problema ontológico que motiva essa dissertação: há algo em comum entre tudo que se considera “obra de arte”? Há alguma estrutura comum que permaneça subjacente a essas variadíssimas aparições que justifique sua denominação como arte? Geertz não se mostra plenamente convicto de que exista esse “algo em comum”, mas lança uma proposta bastante interessante, embora se mantenha no paradigma estético, privilegiando a apreciação sensorial da obra de arte. Ele explica a arte como ideias que são transformadas em formas visíveis, audíveis ou tactíveis e depois apanhadas sensorialmente e, em seguida, emocionalmente e reflexivamente pelos espectadores. Com a ressalva das críticas feitas anteriormente ao modelo estético, essa proposta é relevante ao menos como tentativa de busca de características gerais capazes de unificar os dados sob o nome de “obra de arte”, “pintura”, “música”. Thomasson busca o mesmo, elaborando, a princípio, respostas negativas: “claramente, características comuns químicas, físicas ou biológicas não são necessárias nem suficientes para inclusão em tais tipos”<sup>131</sup>. A ideia de uma “função comum” tampouco ajuda a justificar o conjunto das obras de arte, pois a arte, se é que tem uma função, certamente não é unânime para todas as obras – “trabalhos

---

<sup>130</sup> Idem. p. 181.

<sup>131</sup> “Clearly no common chemical, physical, or biological features are necessary or sufficient for membership in such kinds”. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005). p. 3

de música podem ser criados para servir (e podem de fato servir) a muitas funções diferentes, ou nenhuma”<sup>132</sup>. A “semelhança” também não é uma característica de demarcação eficaz, pois “tudo se assemelha a tudo em tantas maneiras que isso é inútil como um critério de unificação”<sup>133</sup>.

A autora sugere um critério que, embora não seja suficiente para demarcar o tipo “obra de arte”, é ao menos necessário, pois distingue os membros dos tipos artísticos, culturais ou artefatuais dos membros dos tipos naturais: ser o produto de intenções humanas. As intenções humanas podem produzir muitos efeitos, economicamente, fisicamente, causalmente, etc., aos quais Thomasson não se refere. A autora sugere o conceito de “produto de intenções humanas” no sentido de coisas ou ações que são criadas com o objetivo de ser tal coisa. Com efeito, artefatos são coisas criadas pelos humanos para serem artefatos, livros são criados com a intenção de ser livros e assim por diante. Ela afirma que “uma proposta promissora é que ao menos uma característica necessária para unificar objetos dentro de tipos-arte, como pinturas, sinfonias e novelas, é que eles são produtos do mesmo tipo de intenções”<sup>134</sup>. Ou seja, algo é uma sinfonia se é o produto bem sucedido de intenções humanas de criar uma sinfonia; algo é uma instalação se é o produto bem sucedido de intenções humanas de criar uma instalação. Através desse critério, uma instalação artística torna-se distinta de um mero amontoado de coisas deixadas por operários dentro de um museu, uma pintura de Pollock torna-se distinta de gotas de tinta caídas acidentalmente sobre um tecido. É importante atentar-se para o adendo “bem sucedido” inserido nas explicações acima. Pois basta que alguém tenha a intenção de fazer uma sinfonia para que o faça, mesmo que não tenha quaisquer conhecimentos de composição musical? Thomasson tem o cuidado de antepor “bem sucedido” a “produto de intenções humanas” para dar espaço à experiência do fracasso e da incompetência. Por esse motivo, esse critério é necessário, porém não é suficiente. Para que algo pertença à categoria “obra de arte”, “pintura” ou “escultura”, tem que ter sido criado com a intenção de ser uma obra de arte, uma

---

<sup>132</sup> “Works of music may be created to serve (and may actually serve) many different functions, or none”. Idem. p. 3.

<sup>133</sup> “Everything resembles everything in so many ways that this is useless as a unifying criterion” Idem. p. 3.

<sup>134</sup> “One promising proposal is that at least one sort of feature necessary to unify objects into such art-kinds such as paintings, symphonies, and novels is that they be the products of the same sorts of intentions”. Idem. p. 4.

pintura ou uma escultura. Porém, essa intenção não basta para que algo seja incluído nessas categorias.

Esse critério defendido por Thomasson esbarra em um problema digno de nota. Pois há obras de arte que não são exatamente coisas produzidas para serem obras de arte. Desde Duchamp os artistas têm adotado a prática de utilizar objetos ou situações não artísticas em seu contexto original, transformando-os em obras. Por esse motivo, é necessário advertir que a apropriação de um objeto ou evento não artístico como obra de arte deve ser entendido como um ato de produção intencional de uma obra de arte, tão legítimo quanto a criação de um objeto novo. Assim, os ready-mades de Duchamp, as cirurgias plásticas de Orlan, os experimentos científicos e transgênicos de Eduardo Kac, os construtos tecnológicos e biogenéticos de Stelarc, as esculturas com corpos de animais de Damien Hirst, etc., devem ser pensados como apropriações de objetos e conhecimentos não artísticos para a criação de obras de arte, o que os inclui sem maiores problemas no critério de “ser o produto bem sucedido da intenção humana de criar uma obra de arte” sugerido por Thomasson.

Há casos mais complexos, como a obra de Bispo do Rosário, que viveu cinquenta anos internado em um sanatório, sob o rótulo de esquizofrênico paranóide. Bispo constrói objetos a partir dos restos da sociedade de consumo, preparando-os com preocupações estéticas nas quais pode-se perceber características dos conceitos das vanguardas artísticas e das produções elaboradas a partir de 1960. No entanto, nunca teve contato com o circuito artístico, nunca teve a pretensão de expor em museus ou de criar obras de artes, pois os objetos que criava eram uma resposta a uma revelação que teve em um surto, de acordo com a qual cabia a ele a missão de recriar o mundo para ser apresentado a Deus no dia do Juízo Final<sup>135</sup>. Assim, embora seu manto, seus fardões, seus estandartes, suas vitrines, seus ready-mades mumificados possam assemelhar-se com a arte vanguardista, não podem ser considerados obras de arte, pois não foram feitos com essa intenção, mas com a intenção de criar uma compilação, um relatório do mundo para Deus. O mesmo problema pode ser detectado no que se considera arte primitiva, como as pinturas de animais e as impressões de mãos nas paredes de cavernas sagradas, cujo objetivo era atrair a caça e pedir proteção para os caçadores aos deuses, e não criar obras de arte. Desse modo, aceitar o

---

<sup>135</sup>

MORAIS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Uma biografia em curso*. MAM, Rio de Janeiro, 1989. p.6.



critério da intenção implica em aceitar a exclusão de boa parte do que tradicionalmente se inclui no conjunto das obras de arte. Outra saída seria mostrar que, no caso de Bispo do Rosário, por exemplo, a intenção de constituir uma obra de arte não está no criador dos objetos, o Bispo, mas naquele que intencionou estes objetos como obras de arte. Assim, o “artista” – entendido como aquele que teve a intenção de criar um objeto artístico através da apropriação dos objetos de Bispo sob o conceito de “arte”, devido a uma sensibilidade de suas semelhanças com as vanguardas artísticas – é Frederico Morais, que “descobriu” casualmente suas obras na década de oitenta. As insistentes comparações feitas por Morais entre Bispo e Duchamp mostram seu esforço de inserir aquele no sistema artístico, de criar uma nova sugestão de interpretação de seus trabalhos como obras de arte e não como reflexos mecânicos de um distúrbio psíquico. Embora Morais tenha visto semelhanças entre Bispo e Duchamp, é em seu próprio ato de retirar um objeto de um contexto não artístico e inseri-lo em um museu que há mais ressonâncias com os ready-mades de Duchamp.

No entanto, Thomasson aponta para esse critério de “ser o produto de intenções humanas de criar uma obra de arte” em um contexto em que seu objetivo é refutar as teorias causais de referência. Essas teorias precisam de um conceito de desambiguação que determine a que tipo um nome se refere. Além dos problemas levantados, o critério apontado acima não pode funcionar como um conceito de desambiguação, pois, embora limite as obras de arte ao campo de criação intencional humana, ele também requer uma compreensão prévia do que seja uma obra de arte. Pois para que alguém tenha a intenção de criar uma obra de arte, é preciso que haja uma compreensão do que seja uma obra de arte. Essa concepção ontológica de fundo é buscada por Thomasson nos critérios de identidade e de existência das obras de arte:

Tal concepção ontológica faz a desambiguação das referências potenciais através da determinação do tipo ontológico que é referido pelo termo do tipo-arte, estabelecendo, por exemplo, se o tipo-arte relevante é um tipo de atividade ou objeto, se é um indivíduo concreto ou um padrão abstrato exemplificado por esses indivíduos concretos, e estabelecendo onde se encontram os limites

espaciais e temporais de uma obra e as condições sob as quais a mesma obra sobrevive<sup>136</sup>

Essas concepções estão presentes nas práticas cotidianas com a arte, não são, na maioria das vezes, conceitos explícitos a respeito dos quais todos os falantes têm clareza. Isto é, não é necessário que as pessoas possuam uma ideia clara de que, quando falam de um romance, por exemplo, estão se referindo a um padrão abstrato atualizado nos exemplares concretos de livros. No entanto, o modo como lidam com os livros e os romances, por exemplo, ao destruírem um exemplar de livro e comprarem outro com a mesma estória que o substitui, mostra essa concepção tácita. Assim, a desambiguação ontológica buscada por Thomasson para os termos relativos a obras de arte não é procurada em uma decisão dos falantes para a referência desses termos, mas na percepção das práticas e do discurso que se manifestam sempre junto com o uso dos mesmos. Assim, é preciso notar se as pessoas lidam com os tipos de obras de arte como coisas que podem ser movidas fisicamente, compradas, se têm direitos autorais, se podem ser copiadas ou falsificadas, se a obra é considerada destruída com a destruição de certo objeto concreto no qual ela se instancia ou que apenas a exemplifica, etc. Por exemplo, considera-se essencial ir a um lugar específico em um tempo específico para ver uma pintura, mas não para ler uma obra de literatura, o que mostra que o tipo a que se refere o termo “pintura” tem a ver com indivíduos concretos, espaço-temporais, e o tipo a que se refere o termo “literatura” tem a ver com coisas abstratas. Do mesmo modo, considera-se apropriado perguntar, de uma performance musical ou dramática, quando ela ocorre ou a que horas começa, mas essas perguntas não fazem sentido para uma escultura, o que mostra que o termo “performance” refere-se a um tipo-atividade e o termo “escultura” refere-se a um tipo-objeto. Thomasson afirma que “tais práticas de fundo incorporam uma concepção ontológica tácita de

---

<sup>136</sup> “Such an ontological conception then disambiguates potential reference by determining the ontological kind referred to by the art-kind term (if it succeeds in referring at all), establishing, for example, whether the relevant art-kind is to be a kind of activity or object, a concrete individual or the abstract pattern exemplified by these concrete individuals, and establishing where a work’s spatial and/or temporal boundaries lie and the conditions under which one and the same work survives”. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005). p. 5.

que espécies de coisas as obras de certo tipo são”<sup>137</sup>. Por isso promovem a desambiguação dos termos, já que determinam quais características ontológicas são importantes nas coisas para entendê-las como pertencendo a certo tipo designado por um termo geral (pintura, sinfonia, romance, etc.). A autora defende, portanto, uma concepção de linguagem bem próxima à wittgensteiniana, mostrando que a referência dos termos não se dá por uma situação de batismo arbitrária, mas em meio à vida pública, na qual os termos adquirem sentido ao passo que são usados no discurso e na prática diária. Assim, é o uso das palavras e a prática cotidiana na qual são empregadas que fundam seus significados e não uma definição ostensiva do tipo “isso é pintura”, “isso é obra de arte”, como defendem as teorias causais de referência.

Desse modo, Thomasson explica que a ontologia da obra de arte não pode prosseguir com o modelo da descoberta: não se pode descobrir o estatuto ontológico de pinturas referindo-se diretamente a essa coisa com um termo e depois descobrindo sua verdadeira natureza ontológica através de investigações empíricas no mundo independente da mente. Ao contrário, “a concepção ontológica de fundo dos falantes determina o estatuto ontológico dos membros do tipo-arte referidos pelo termo”<sup>138</sup>. O privilégio epistêmico das compreensões do senso-comum na determinação do estatuto ontológico dos termos relativos a obras de arte justifica o método ontológico de Thomasson de analisar a concepção incorporada nas práticas dos falantes. Essas concepções implícitas podem, em seguida, ser explicitadas pela filosofia e transformadas em conceitos formais, o que permite o estabelecimento do estatuto ontológico das obras de arte como “objeto”, “evento”, “entidade abstrata”, “artefato abstrato”, etc. Assim, a ontologia parte do senso-comum e não pode chegar à conclusão de que este está massivamente equivocado (apesar de não possuir uma ontologia formal explícita). De acordo com a pensadora, esse cuidado vale não apenas para a ontologia da arte, mas para a ontologia em geral, que não deveria chegar a conclusões totalmente contra-intuitivas e contrárias ao senso-comum. Isso não quer dizer que não se pode contrariar o senso-comum e que ele funciona como autoridade máxima em ontologia, mas que soluções radicais que contrariam o senso-comum não devem ser entendidas como

---

<sup>137</sup> “Such background practices thus embody a tacit ontological conception of what sorts of things works of that kind are”. Idem. p. 5.

<sup>138</sup> “The background ontological conception of grounders *determines* the ontological status of members of the art-kind referred to by the term”. Idem. p. 6.

descobertas sobre a “verdadeira natureza da arte”, por exemplo, mas como propostas de mudança para as práticas e concepções comuns em relação à arte.

Essa advertência implica a refutação ou reformulação de diversas teorias de estética contemporânea, que chegam a conclusões bastante revisionárias ou contrárias ao senso-comum. Currie, por exemplo, defende que, contrariamente às crenças populares, todas as obras de arte são do tipo “ação” e nunca indivíduos, mesmo pinturas e esculturas<sup>139</sup>. Levinson defende que, contrariamente às práticas comuns, qualquer transcrição ou execução de uma obra de arte musical deve ser considerada uma nova obra de arte<sup>140</sup>. Mark Sagoff também vai de encontro às práticas comuns, afirmando que nenhuma pintura ou escultura pode ser restaurada, mesmo que seja uma parte mínima, pois isso já faria delas obras de arte diferentes<sup>141</sup>. A respeito de semelhantes considerações filosóficas, Thomasson escreve que:

Visões assim radicais não podem ser apresentadas como descobertas sobre a “verdade real” da ontologia das obras de arte que podem derrubar o senso-comum e mostrar que estamos enganados em tratar obras de arte como indivíduos capazes de ser comprados e vendidos, coisas criadas em certo tempo, ou como sendo transcritíveis e restauráveis. Pois o único modo de descobrir a verdade sobre a ontologia da obra de arte é através de análise conceitual que captura das nossas práticas e coisas que dizemos a concepção ontológica tácita subjacente daqueles que fundam a referência do termo (...). Soluções radicais não podem ser vistas como descobertas sobre a posição ontológica real de qualquer tipo-arte, mas apenas como propostas sobre como nós deveríamos mudar nossas práticas – não porque estão erradas no sentido de serem baseadas em visões tácitas que são inconsistentes com os fatos reais, mas apenas, talvez, porque a mudança proposta seria mais clara, menos propensa à vagueza, e assim por diante<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> CURRIE, G. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, 1989. p.8.

<sup>140</sup> LEVINSON, J. *Music, Art and metaphysics*. New York: Cornell University Press, 1990. p.234.

<sup>141</sup> SAGOFF, M. “On Restoring and Reproducing Art”. *Journal of Philosophy* 75 (1978): 459.

<sup>142</sup> “Such radical views cannot be presented as discoveries about the “real truth” of the ontology of works of art that may overthrow commonsense and show that we are mistaken in treating works as individuals capable of being bought and sold, things created at a certain time,

Embora Thomasson conceda ao senso-comum o privilégio epistêmico de ser a base investigativa da ontologia da obra de arte, uma vez que é ele que funda ordinariamente a referência e o sentido dos termos, daí não se segue que tudo que se fala sobre a arte deve ser levado em consideração pela filosofia. Em primeiro lugar, porque esse privilégio é apenas coletivo e não individual; trata-se das opiniões e práticas gerais e bem aceitas do senso-comum, e não da crença de alguém a respeito da arte. Em segundo lugar, porque diz respeito apenas a características ontológicas das obras de arte (o que, para Thomasson, significa a dependência ontológica a estados mentais e coisas reais, implícita no modo como se compreende as condições de existência e identidade das obras de arte) e não opiniões em geral sobre estética, sobre beleza, sobre o valor social das obras de arte, sobre o papel histórico ou político que desempenharam ou desempenham, sobre gosto, produção, entre outras.

## 4.2 Categorias Ontológicas Híbridas

Thomasson afirma que a filosofia tem dificuldade em encontrar uma boa solução ontológica para a obra de arte porque tenta forçosamente encaixá-la nas categorias da metafísica tradicional, de acordo com as dualidades dogmáticas a que esta se mantém vinculada. Mas o apego a esses dualismos levou as teorias ontológicas da arte em geral à incoerência com as práticas e crenças do senso-comum em relação à mesma:

Embora diferentes filósofos tenham tentado alocar as obras de arte praticamente em todas as categorias desenvolvidas pelos sistemas metafísicos tradicionais – categorias como Objetos Imaginários, Objetos Puramente

---

or as being transcribable or restorable. For the only way to find out the truth about the ontology of the work of art is by way of conceptual analysis that teases out from our practices and things we say the tacit underlying ontological conception of those who ground the reference of the term. (...) Radical solutions cannot be seen as discoveries about what the ontological standing of any art-kind really is, but only as *proposals* about how we should *change* our practices—not because they are wrong in the sense of being based on tacit views that are inconsistent with the *real* facts, but only, perhaps, because the proposed change would be clearer, less prone to vagueness, and so forth”. THOMASSON, Amie. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3 Summer 2005). p. 7.

Físicos, Tipos Abstratos em vários sentidos –, nenhuma destas ajusta-se completamente com as práticas e crenças do senso-comum a respeito das obras de arte. Isso explica tanto a diversidade de soluções quanto o fracasso em encontrar uma solução completamente satisfatória a despeito das diversas tentativas<sup>143</sup>.

Desse modo, Thomasson abdica de servir-se de uma categoria ontológica já pronta dentro da metafísica tradicional, reconhecendo a necessidade de repensar suas bifurcações e desenvolver novos sistemas de categorias ontológicas. A metafísica sempre dividiu os entes entre objetos físicos independentes da mente humana, por um lado, e objetos imaginários e mentais por outro lado. Essa divisão categorial não prevê um espaço para subsunção das obras de arte, conforme elas são comumente compreendidas, pois elas são pensadas e tratadas como entidades individuais e concretas, vinculadas a elementos materiais e físicos, mas igualmente dependentes das formas da intencionalidade humana. As obras artísticas vêm à existência através de atividades humanas intencionais, pois mesmo que um pigmento possa cair fortuitamente sobre a tela, enquanto não houver um ato de criação ou apropriação do artista, isso não pode ser considerado uma obra de arte. Por outro lado, as obras são exteriores à mente, pois são entidades de significado público e, uma vez criadas, continuam existindo continuamente, mesmo quando não estão sendo observadas ou imaginadas. Assim, Thomasson sugere uma nova direção para uma concepção ontológica aceitável da arte, que consiste no abandono da dicotomia metafísica entre objetos físicos e entidades mentais, e na criação de categorias ontológicas híbridas, que possam englobar características de ambos os lados da dicotomia.

Outra divisão metafísica que existe desde Platão é entre objetos espaço-temporais, perecíveis, em estado de devir e objetos eternos, ideais, sem localização espaço-temporal. Entretanto, nenhuma dessas duas categorias ontológicas abrange a música e a literatura, que não têm

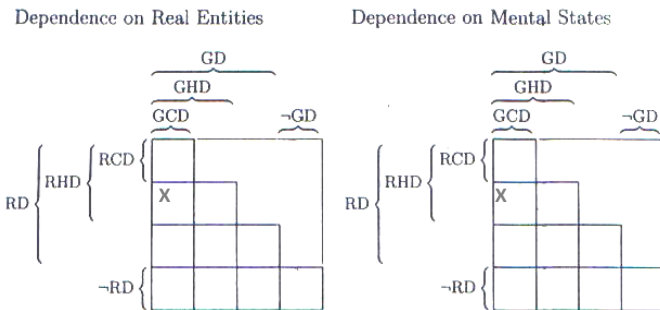
---

<sup>143</sup> “Although different philosophers have tried placing works of art in just about all of the categories laid out by standard metaphysical systems—categories like those of imaginary objects, purely physical objects, or abstract kinds of various sorts—none of those fits completely with common sense beliefs and practices regarding works of art. This explains both the diversity of solutions (as theorists turned from one category to another in search of an adequate solution) and the failure to find a completely satisfactory solution despite these diverse efforts”. THOMASSON, A. L. *The ontology of Art. The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 9.

localização espaço-temporal e continuam existindo independentemente da destruição de qualquer cópia particular ou do cancelamento de qualquer performance. Mas que, por outro lado, não podem ser consideradas eternas, pois são entidades culturais, que têm um momento histórico de criação e que podem ser destruídas caso tenham todas as suas cópias destruídas. Além disso, diferentemente dos tipos abstratos, as obras musicais e literárias não existem independentemente, pois são criadas por artistas e dependem, portanto, das formas da intencionalidade humana.

Formalizando o que Thomasson fala a respeito das obras de arte em *Ontology of Art*, pode-se buscar sua localização categorial no esquema ontológico apresentado pela filósofa em *Fiction and Metaphysics*. Thomasson admite a possibilidade de um pluralismo ontológico da arte, pois tipos de arte diferentes podem ser alocados em categorias diferentes. Como foi visto, a respeito da ficção e das obras literárias, a autora afirma que as dependências imediatas dos caracteres ficcionais remetem-se aos atos criativos de um autor (dependência histórica rígida) e à existência da obra literária (dependência constante genérica) na qual aparecem. A dependência histórica do ente ficcional aos atos mentais de um autor o assinala como um artefato, pois é algo criado em certo momento por algum humano. Trata-se de uma dependência rígida porque os caracteres só poderiam ter sido criados por seus autores enquanto indivíduos particulares. É histórica porque os personagens subsistem mesmo depois da morte de seus autores, através do seu registro em livros ou arquivos. A dependência do ente ficcional à existência de alguma obra literária é constante, porque só existe na medida em que existe alguma obra na qual aparece, e é genérica, pois pode ser qualquer cópia e não uma em particular. Além disso, a dependência é transitiva, logo, aquilo de que obras literárias dependem, também dependerão os entes ficcionais. As obras literárias dependem igualmente de modo histórico e rígido dos atos criativos de um autor, bem como da existência de alguma cópia das mesmas e da existência de algum público capaz de compreendê-las (ambas constantes e genéricas), pois não se pode afirmar que uma obra literária escrita em uma língua morta, por exemplo, sem que exista alguma pessoa capaz de compreendê-la, ainda existe enquanto obra literária. Assim, obras literárias dependem historicamente e rigidamente dos atos mentais de seu autor e constantemente e genericamente tanto da existência de exemplares de obras literárias quanto da existência dos estados mentais

de alguma comunidade lingüística capaz de compreendê-las. Essas cadeias de dependência valem para as obras de arte que não possuem um suporte específico, como a literatura, o teatro, o cinema, a fotografia, a gravura e a música. Essas obras, mesmo sendo dependentes de atos criativos e exemplares concretos de livros, discos, matrizes, negativos, impressões, performances, etc., e, portanto, serem artefatos, não possuem existência espaço-temporal localizável e, portanto, são abstratas. Por isso Thomasson sugere o nome de “artefatos abstratos” para a categoria ontológica que as abriga, que se localiza em seu esquema do seguinte modo:

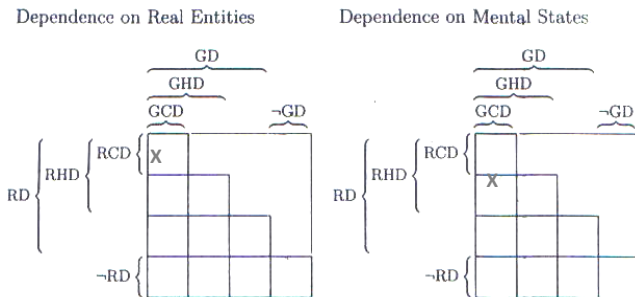


Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 124.

Obras de arte que possuem um suporte específico, por sua vez, como a pintura, algumas esculturas, o desenho, certas instalações, entre outras, têm, formalmente, as seguintes relações de dependência ontológica para existir: no quadro dos estados mentais não há nenhuma mudança estrutural, pois também dependem rigidamente e historicamente dos estados mentais de um autor e dependem genericamente e constantemente dos estados mentais de alguma pessoa ou comunidade que as compreenda; no quadro das entidades reais, por outro lado, dependem rigidamente de seu suporte material e não genericamente, como a música e a literatura. Sua dependência é rígida porque uma pintura, por exemplo, tem um suporte específico, tem que ser feita com aquelas tintas, aquela tela e com aquelas pinceladas, que não podem ser reproduzidas sem perder sua autenticidade. Não é possível distinguir, entre performances, livros ou fotografias, qual é a cópia ou execução mais original, pois todas o são. No caso de pinturas e esculturas, contudo, discrimina-se um exemplar como sendo o original



e, se alguma cópia é feita, esta é tomada como uma falsificação. Por isso, a categoria ontológica que aloca esses tipos de obras de arte é diferente:



Fonte: THOMASSON, A. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 124

Alguns autores defendem que mesmo a pintura e a escultura são tipos abstratos, que poderiam, em princípio, ser reproduzidas sem perda da identidade da obra. Strawson, por exemplo, afirma que elas são tipos, embora não o pareçam por causa da deficiência dos modos de reprodução<sup>144</sup>. De acordo com o autor, se fosse tecnicamente possível reproduzir pinturas e esculturas iguais às originais, em todas as pinceladas e expressões, não faria mais sentido distinguir as originais. Estas teriam apenas o valor histórico de um manuscrito ou de uma partitura. Todavia, Thomasson as analisa como indivíduos singulares, cuja identidade depende de sua existência enquanto indivíduo físico particular. Esta análise baseia-se no comportamento das pessoas em relação a este tipo de obra de arte: se uma escultura é destruída, afirma-se que a obra deixou de existir; se um pintor pinta um quadro idêntico à *Noite Estrelada*, este é considerado uma falsificação, uma cópia sem valor de original. Embora o argumento de Strawson pareça convincente, o fato é que não é possível reproduzir pinturas com total fidelidade ao original. Nenhum pintor é capaz de reproduzir uma pintura em todos os seus tons e pinceladas, mesmo que ele seja o próprio criador da original. Tampouco foi inventada alguma máquina ou tecnologia que possa fazê-lo. É com base nessa realidade e não em uma suposição de possibilidade

<sup>144</sup>

STRAWSON, P. F., *Individuals*. London: Methuen, 1959. p. 236.

que o senso comum lida com certas obras de arte como indivíduos singulares, ocupando apenas um lugar no espaço, e irreprodutíveis.

Thomasson chama de Artefatos Abstratos a categoria ontológica especificada pelas cadeias de dependência do quadro que aloca a música, a literatura, a fotografia, o cinema, etc. O último quadro, no entanto, mostra uma combinação de dependências um pouco diferente, que especifica uma categoria ontológica distinta. É importante ressaltar que a autora não apresenta essa categoria em nenhuma obra publicada. Como foi afirmado, o que está sendo feito nesse capítulo é uma formalização ou aplicação das considerações de Thomasson a respeito das obras de arte em geral – que ela desenvolve em *Ontology of Art* e *Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics* – à metodologia ontológica para criação de categorias e alocação de entidades de acordo com suas relações de dependência, que a autora apresenta em *Fiction and Metaphysics*. Trata-se, portanto, de uma interpretação lógico-conceitual feita a partir de seus textos, e não de uma exposição dos mesmos<sup>145</sup>. Em analogia com a categoria dos Artefatos Abstratos, pode-se criar um nome para a categoria da arte rigidamente dependente de entidades reais. Poderia chamar-se Artefatos Concretos, pois dependem de indivíduos concretos e não são tipos abstratos genericamente dependentes de alguma instânciação<sup>146</sup>. No entanto, esse nome leva a pensar em artefatos comuns, como mesas, garrafas e ferramentas. Outro nome interessante seria Artefatos Autorais, pois os artefatos comuns não dependem genericamente de um autor, enquanto a arte depende rigidamente. Ou Artefatos Criados, se o conceito de “criado” for entendido como algo originado a partir de um ato criativo, de um ato de inovação, e não como algo apenas feito, construído ou reproduzido. No entanto, os Artefatos Abstratos também são autorais e criados. A alocação da arte em duas categorias – Artefatos Abstratos e Artefatos Criados – induziria à noção equivocada de que há uma contraposição entre Abstrato e Criado. Por esse motivo, modificar ligeiramente a terminologia de Thomasson, sugerindo as categorias de “artefatos abstratos criados” e “artefatos concretos criados” apresenta-se como uma boa alternativa. Contudo, embora sejam algo interessante para fins didáticos e intuitivos, os nomes das categorias são de pouca relevância

---

<sup>145</sup> Apesar de não ter uma referência bibliográfica como subsídio, essa interpretação foi autorizada por Thomasson em correspondência pessoal.

<sup>146</sup> A denominação Artefatos Concretos foi sugerida pela autora quando foi questionada a respeito do assunto, igualmente em correspondência pessoal.

na ontologia de Thomasson, pois o que realmente determina uma categoria é sua posição no duplo quadro que mostra as condições de existência e de identidade de cada ente a partir de suas dependências ontológicas.

### **4.3 As Bordas Irregulares da Ontologia**

As principais diretrizes do pensamento de Thomasson acerca da obra de arte já foram expostas. Se a expectativa em relação a esta dissertação era o estabelecimento de uma definição para obras de arte, certamente os resultados obtidos a frustrou. Pois o que Thomasson estabelece não é uma definição de arte, que permita distinguir tudo que é arte do que não o é, mas um espaço categorial capaz de alocar a arte sem que esta seja coagida a encaixar-se nas categorias tradicionais da metafísica, que normalmente não respeitam suas características híbridas específicas. Assim, a autora não diz o que é a arte, nem classifica quais objetos no mundo são obras de arte. Ela apenas defende que, se algo é considerado arte, deve pertencer a uma das duas categorias expostas acima. Com efeito, como foi ressaltado no começo da Parte II, seu objetivo inicial não passava disso. Thomasson atinge sua meta, chegando a um pluralismo ontológico, no qual a arte pode ser subsumida por duas categorias ontológicas formais, isto é, que não predeterminam nada acerca de seu objeto, pois não são obtidas por generalização. As categorias são obtidas apenas pela localização nos quadros de dependência ontológica, que são também formais, pois não se comprometem com dizer o que existe nem como são as coisas ou o que pertence a cada categoria. As relações de dependência das obras de arte, por sua vez, são rastreadas nas crenças e práticas do senso-comum, o que mostra que não constituem uma definição rígida do que é a arte, mas uma formalização de como ela é normalmente compreendida, o que pode variar historicamente. O objetivo de Thomasson pode parecer modesto, mas talvez este seja o único modo filosófico de não dar um passo maior que as pernas, buscando uma definição fechada e um limite preciso de algo tão aberto, ambíguo e multifacetado como a arte.

A filósofa defende, portanto, um limite mais raso para o conhecimento ontológico da arte. Trata-se de um território menor, porém mais seguro. Qualquer estrategista militar sabe que uma pequena e sólida fortaleza pode ser mais inviolável e mais defensável do que um

vasto território disperso e sem proteção. Do mesmo modo, Thomasson é ciente de que, embora modesta, sua ontologia da obra de arte é bastante segura e eficaz, pois é formal: estabelece o estatuto ontológico da arte, sem afirmar como ela é ou quais objetos caem sob seu conceito. A ontologia deve ser ciente dos limites de seu conhecimento, cuidando para não fascinar-se pelo paradigma científico e o modelo da descoberta. Pois se o modelo da descoberta não funciona para a arte, nem todas as perguntas que lhe dizem respeito podem se respondidas com um “verdadeiro ou falso”, porque muitas dessas respostas pareceriam arbitrárias. Perguntas como: qual porcentagem de tinta pode ser restaurada em um quadro e ele continuar sendo a mesma obra? Até que ponto um violinista pode errar ou recriar ao tocar o *Concerto para Violino* de Schoenberg? Isto é, qual o limite de sua identidade, a partir do qual ela se torna uma obra de arte diferente? Supondo que o modelo da descoberta valha para o mundo independente da mente, estudado pelas ciências – o que já é duvidável –, isso não significa que ele vale para as crenças e práticas humanas, que são as fundadoras dos estatutos ontológicos dos dados em geral. A vagueza, a indeterminação e a incapacidade de responder a todas as questões são resultados da própria intencionalidade humana. Existem perguntas cujas respostas podem ser encontradas no discurso humano comum e existem outras que não. Estas não devem ser resolvidas forçosamente com a postulação de critérios filosóficos rígidos, pois, se a resposta não pode ser encontrada no âmbito epistemológico que lhe compete, a sua postulação sempre se apresentará como dogmática e arbitrária. Assim, os resultados da ontologia formal da obra de arte podem parecer superficiais, mas é porque os próprios predicados artísticos são imprecisos, não têm um limite regular de até onde se aplicam e onde não se aplicam mais. O que a ontologia pode fazer é investigar as práticas comuns e ver se podem prover soluções não-arbitrárias para decidir certos problemas conceituais, formalizá-las, desvendar suas mútuas implicações ontológicas, transformá-las em categorias e organizá-las em um sistema categorial. Para além disso, soluções ontológicas alternativas devem ser entendidas como propostas sobre como decidir certos problemas ou incoerências e não como descobertas dos fatos verdadeiros a respeito da arte, sobre os quais as crenças comuns estariam completamente erradas.

## 5. CONCLUSÕES

Embora o objetivo central desta dissertação não seja uma análise da arte contemporânea, esta, principalmente na área das artes plásticas, é certamente sua principal motivação. No último século a arte experimentou tantas e tão inovadoras configurações do que pode ser referido pelo nome “obra de arte” que esse conceito tornou-se relativo e problemático. Por quase um milênio os formatos tinta sobre tela ou parede, estatuária de bronze, argila ou mármore e representação figurativa, foram os indicadores que anunciavam algo como uma obra de arte. Embora essas “formas” não fossem assumidas como definições do que é uma obra de arte, sempre funcionaram como uma assinatura implícita do conceito na coisa. Ainda que cada obra fosse singular, esses padrões de suporte e representação, matéria e forma, operavam como sinais claros e familiares de que se estava diante de uma obra de arte. Nas últimas décadas, todavia, as “semelhanças de família” que orientavam o reconhecimento de um objeto como uma obra de arte se tornaram cada vez mais sutis, camufladas e dispersas. E isso foi feito voluntariamente, pela própria necessidade artística de questionar-se pelos limites de sua atividade. Se há alguma questão que orienta sobretudo a arte moderna e contemporânea é: até onde se pode chegar com o conceito de obra de arte? Os artistas abandonaram as molduras, os pedestais, os suportes clássicos, a representação, a matéria, os temas, as instituições tradicionais, o labor técnico, o predomínio dos sentidos, a individualidade autoral, a permanência dos objetos e, ainda assim, para a surpresa de todos, continuaram criando obras de arte. Fizeram arte nas ruas, arte abstrata, arte efêmera, fizeram arte sobre seus próprios corpos, na terra, nos desertos, arte virtual, digital, política, apolítica, usaram os animais, os rituais, a ciência, o acaso. Esvaziaram galerias, misturaram gêneros, empacotaram museus, foram às ruas e de volta aos cubos brancos, e, para o agrado ou desagrado de todos, continuaram criando coisas, ações ou eventos que ainda podem ser referidos pelo nome de “obra de arte”. Mesmo que boa parte do senso-comum repudie a arte contemporânea ou não a compreenda, não deixa de discutir seu valor *enquanto arte*. Logo, reconhece-a como arte. É este reconhecimento que importa para Thomasson e não os juízos estéticos, valorativos ou de gosto pessoal.

O alargamento das configurações das obras de arte e o abandono das principais “semelhanças de família” da arte tradicional

são os fatores que instigaram esta dissertação, e provavelmente a maioria dos teóricos atuais em filosofia da arte. São acontecimentos que conduzem naturalmente à questão: o que então há em comum entre essa diversidade de dados para que ainda possam ser agrupados sob o nome “obra de arte”? Se não é a forma, a matéria, a representação, a beleza, a instituição, é o quê? Essa pergunta apresenta-se como uma força possessiva na investigação em ontologia da arte. Contudo, há que se reconhecer, após o confronto com o sistema ontológico de Thomasson e os argumentos que a autora aponta em favor de sua natureza categorial, formal e multidimensional, que é necessário frustrar um pouco as expectativas de uma pergunta tão pretensiosa.

Caso espere-se uma definição precisa de “obra de arte”, uma lista finita de características necessárias e suficientes para delimitar esse conceito – de tal modo que, para qualquer objeto  $x$ , se possa afirmar, com base nessa definição, se  $x$  é ou não é uma obra de arte –, esta não será encontrada nos textos de Thomasson, tampouco nesta dissertação. A primeira advertência da autora, em seus escritos de filosofia da arte, é que não possui a pretensão de criar um conceito que possa classificar o que é e o que não é arte<sup>147</sup>. Pois essa atitude teórica pressupõe que o conceito filosófico de “obra de arte” é anterior (ontologicamente e não cronologicamente) à existência de obras de arte enquanto um acontecimento no mundo. Como se o conceito pudesse dizer que certos dados considerados normalmente como obras de arte de fato o são, mas outros não. No entanto, foi exposto nesta dissertação que Thomasson manifesta-se contra essa postura, afirmando que a filosofia não tem como classificar quais são as obras de arte, pois ela parte inevitavelmente de uma regionalização prévia e cotidiana desse conceito. Deve-se, portanto, partir dos casos paradigmáticos de arte para tentar compreender o conceito ontológico implícito na regionalização e no tratamento ordinário da arte exercido pelo senso-comum. Cabe à ontologia desenvolver e explicitar essa concepção tácita de “obra de arte”, escolher quais traços devem ser considerados essenciais para o pertencimento a essa categoria, tendo o senso-comum como critério, e compreendê-la no contexto mais amplo de um sistema de categorias ontológicas básicas. Tudo isso é feito, todavia, no plano conceitual-formal. Não cabe à ontologia olhar para o mundo e afirmar que  $x$ ,  $y$  e  $z$  pertencem ou não à categoria das obras de arte. Esse ajuizamento,

---

<sup>147</sup> THOMASSON, A. L. *The ontology of Art. The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004. p. 1.

poucas vezes feito com unanimidade e precisão, só pode ser atribuído à própria vida, às relações entre as pessoas, aos artistas e sua capacidade de se fazerem reconhecidos, às instituições, à política, etc.

No entanto, a filosofia da arte e as estéticas tradicionais, como foi exposto na Introdução, acabam postulando conceitos que pré-determinam quais objetos serão considerados obras de arte e, com isso, excluindo da sua categoria de “arte” alguns dados que estão dentro da região “obra de arte” efetiva no tratamento comum-cotidiano da mesma (que inclui o acadêmico-institucional). O modelo estético tradicional, que compreende a arte na relação sujeito-objeto, determinada pela afecção sensorial do sujeito pelo objeto, exclui diversos dados tratados contemporaneamente como arte do seu conceito de obra de arte: a arte relacional, a performance, a arte efêmera, a arte conceitual, a intervenção urbana, entre outras, são deixadas de fora. Por esse motivo, optou-se por pesquisar a ontologia de Thomasson, que elabora uma teoria formal da arte, isto é, que rastreia a estrutura essencial da própria regionalização “obra de arte” presente no senso-comum. Com isso, ela isenta-se do risco de pré-determinar filosoficamente quais objetos devem e quais não devem ser considerados obras de arte. Sua teoria é formal porque apenas formaliza a concepção de arte inerente ao mundo público, à vida cotidiana. É a estes e não à sua teoria que cabe julgar quais dados serão tratados como obras de arte. Desse modo, se sua ontologia da arte é realmente formal, não deve excluir da categoria das obras de arte quaisquer dados tratados publicamente como obras de arte, e tampouco deve apenas ser uma generalização do que há em comum no já reconhecido como arte.

Por conseguinte, além de ser a motivação inicial desta dissertação, os exemplares mais polêmicos de arte contemporânea também funcionam como critério de adequação da teoria de Thomasson, escolhida como interlocutora privilegiada por apresentar uma resposta bastante eficiente a essa problemática. De acordo com a pensadora, as condições de existência e de identidade de uma obra de arte são sua estrutura ontológica básica. Estas condições estão embutidas em suas relações de dependência ontológica. A autora analisa essas relações do seguinte modo:

- Algumas obras de arte dependem de um objeto físico singular para existir, isto é, são um único exemplar concreto e só

existem enquanto este existe (dependência rígida e constante a coisas reais);

- Outras obras de arte dependem de objetos físicos em geral, ou seja, sua existência requer a instanciação em alguma coisa real, mas não uma coisa em particular, e só existem enquanto essas instanciações existem (dependência genérica e constante a coisas reais);
- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de um autor em particular. Pode ser mais de um autor, mas nunca qualquer pessoa e sim aquele(s) autor(es) que criou a obra. A obra depende do seu autor(es) para começar a existir, mas pode continuar existindo cessada a existência daquele(s) (dependência rígida e histórica a estados mentais);
- Todas as obras de arte dependem dos estados mentais de alguma comunidade ou grupo que possa compreendê-las. Não é necessário que seja um grupo de pessoas em particular, mas só se pode afirmar que uma obra existe conquanto pode ser compreendida publicamente enquanto tal (dependência genérica e constante a estados mentais).

Embora Thomasson não faça isso, essas relações de dependência podem ser transformadas em conceitos do seguinte modo:

Se  $x$  é uma obra de arte, então

- $x$  possui algum registro ou suporte espaço-temporal;
- $x$  foi criado por estados mentais (logo, envolve mais do que uma mera presença física, envolve um sentido, significado);
- $x$  possui uma autoria específica;
- $x$  é acessado através de seu registro ou suporte espaço-temporal por alguma comunidade ou grupo de pessoas;
- $x$  é compreendido publicamente como obra de arte.

É importante notar que o esquema em que as ideias acima foram apresentadas é a fórmula lógica da implicação ( $a \rightarrow b$ ). Ou seja, não se está julgando quais dados no mundo são obras de arte, mas apenas afirmando que, se algo é considerado uma obra de arte, então esse algo apresenta as características acima. Trata-se de um destrinchamento dos traços essenciais mínimos da concepção de obra de arte presente na regionalização pública e cotidiana do mundo. Para



verificar sua abrangência para todas as formas de arte, basta atentar-se para o fato de que essa conceitualização não pré-determina nem exclui qualquer dado. Pode-se tomar os exemplares que foram excluídos do paradigma sujeito-objeto-percepção das estéticas tradicionais para ver que não funcionam como contra-exemplos à teoria de Thomasson.

Félix González Torres, por exemplo, cria esculturas minimalistas com objetos cotidianos, como lâmpadas, balas, pirulitos, relógios, além de realizar intervenções fora do espaço museológico, ocupando out-doors. Uma de suas obras, *Sem Título* (da série Placebo), criada em 1991, consistia em um grande tapete formado por uma camada de balas de morango embaladas em papel prateado. O peso total das balas era idêntico ao peso somado do artista, soropositivo, com o de seu parceiro, que morrera de AIDS seis anos antes. As pessoas que visitavam a exposição eram convidadas a consumir uma bala. A obra de Félix não é simplesmente o objeto “tapete de balas prateadas”, mas a ação coletiva do desaparecimento do peso dos dois corpos nas balas, simbolizando o lento esvaziamento da vida provocado pela AIDS. Essa obra de arte, que extrapola o paradigma estético por constituir-se através de uma participação coletiva, na qual o espectador realiza a obra, que não é o objeto e sim um evento temporal, encaixa-se perfeitamente dentro do esquema conceitual de Thomasson. A obra possui um suporte material, no caso, um suporte genérico (uma quantidade  $x$  de balas), pois foi reproduzida diversas vezes e é exposta até os dias de hoje. Ela foi criada por estados mentais, possui um significado que extrapola a presença do objeto físico. Ela não poderia ter sido criada por quaisquer estados mentais, mas somente pelos de Félix González Torres, por isso envolve direitos autorais e sempre é exposta junto com o nome do autor, independentemente de sua montagem ser refeita anos após sua morte. Por fim, a obra é acessada enquanto objeto físico e é compreendida como obra de arte por uma comunidade compreensiva, através de sua exposição em museus e registros fotográficos em diversas partes do mundo. Assim, a obra de Félix possui todos os traços selecionados por Thomasson como essenciais ao conceito de obra de arte e pode ser alocada em seu sistema na categoria dos Artefatos Abstratos Criados, já que sua instanciação física é genérica.

Houve, no início de 2010, uma exposição de registros da obra de Gordon Matta-Clark no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Matta-Clark, com formação em arquitetura, realizava obras que não podem ser expostas em museus, pois consistiam em ocupar os espaços

vazios e construções abandonadas de algumas cidades dos Estados Unidos, em meados do século passado. O artista adotava uma posição política forte a respeito da arquitetura urbana, explicitando o modo como a cidade se modificava em função de valores comerciais e do aburguesamento de zonas residenciais. Junto com grandes equipes, ele realizava cortes (extrações) nos prédios, criando intersecções entre os cômodos e entre o interior e o exterior das construções. Ocupava prédios abandonados para transformá-los em residências coletivas de artistas, pontos de encontro cultural e restaurantes coletivos, onde até a culinária era pensada artisticamente. A obra de Matta-Clark, apesar de ter suportes físicos monumentais e diversos registros fotográficos e cinematográficos, não se resume a estes. Funda-se antes em uma crítica social, em um modo de compreender a vida urbana, a socialização, o modo como a arquitetura determina o comportamento das pessoas, a necessidade de uma real convivência para a criação coletiva da arte, entre outras questões, que dificilmente podem ser alcançadas pelo modelo sujeito-objeto-percepção das estéticas tradicionais. O sistema de Thomasson, no entanto, prevê espaço para suas obras de arte sem maiores complicações. Elas possuem um suporte físico, o que permite seu acesso por uma comunidade compreensiva. Possuem um significado que extrapola a mera presença física dos objetos, pois foram criados por estados mentais, com a intenção de fazer uma obra de arte. Elas não poderiam ter sido criadas por quaisquer estados mentais, mas apenas pelos de Matta-Clark e sua equipe. Por fim, são compreendidas publicamente como obras de arte, embora não sejam expostas em museus (a não ser enquanto registro fotográfico). As obras arquitetônicas de Matta-Clark pertencem, portanto, à categoria dos Artefatos Concretos Criados, pois lidam com a singularidade e espacialidade de cada construção.

As performances artísticas, que surgem como um movimento forte a partir de metade do século XX, embora suas origens remontem às vanguardas (dadaísmo, futurismo), possuem uma configuração bastante significativa para a arte contemporânea. Marina Abramovic realizou um dos trabalhos mais conhecidos e mais radicais da história da performance: *Ritmo Zero*, que consistia em expor-se ao público em uma posição passiva, por seis horas, disponibilizando setenta e dois objetos sobre uma mesa, que poderiam ser usados livremente pelos participantes sobre seu corpo. Entre estes objetos, havia uma tesoura, uma faca, agulhas e um revólver com uma única bala. Abramovic ficou seis horas

sendo manipulada pela audiência com os objetos; teve suas roupas cortadas, apontaram a arma para sua cabeça, outra pessoa retirou a arma, foi espetada. Após seis horas expondo-se à liberdade total da violência do público, a artista ficou de pé e caminhou entre as pessoas, voltando a ser um sujeito autônomo perante todos. Essa obra retira completamente o espectador da posição passiva; ele deixa de ser espectador e passa a ser um participante, até mesmo enquanto sujeito ético. Abramovic lança a proposta, que é parte essencial da obra, mas não mais do que a reação das pessoas, que é o que a constitui propriamente enquanto ação, enquanto performance. O objetivo da artista era precisamente questionar os limites da relação entre o performer e o público, que ela percebeu serem bastante imprecisos e arriscados. Mesmo sendo tão distinta das formas tradicionais de arte, essa performance é reconhecida publicamente como obra de arte, pois, embora poucos possam ter participado dela, é acessada pela grande maioria das pessoas através de registros e relatos. Ela possui um suporte físico, que é o evento espaço-temporal ocorrido em certo dia, em certa hora e lugar, além dos registros. Possui significado e foi criada pelos estados mentais de Marina Abramovic, enquanto propositora, e pelas pessoas que participaram da performance, enquanto agentes. Assim, as performances também podem ser cingidas pelo sistema categorial de Thomasson.

Os exemplos acima têm como objetivo legitimar a teoria de Thomasson, mostrando que ela se aplica às mais distintas formas de arte e não exclui a variedade, o hibridismo e o desregramento da arte contemporânea. Isso ocorre porque trata-se de uma teoria formal, que não pré-determina quais objetos ocupam cada categoria, mas apenas analisa a estrutura ontológica (compreendida a partir das relações de dependência) das concepções de “obra de arte”, “pintura”, “literatura”, etc., e organiza-os em um quadro categorial. A estrutura ontológica embutida nos conceitos não é algo fixo, uma essência imutável, porque o próprio conceito não é algo eterno e supra-sensível. Os conceitos pertencem ao mundo público, eles adquirem significado ao serem usados cotidianamente pelos falantes. Logo, podem ser modificados, expandidos, restringidos. Por isso a ontologia de Thomasson, na medida em que analisa os conceitos implícitos nas concepções comuns acerca da obra de arte, também pode variar, não correndo o risco de tornar-se um sistema fechado e rígido, que acabará por excluir as configurações artísticas que ainda estão por surgir. Quiçá, através dessa metodologia, a filosofia possa evitar uma recaída na arrogante atitude de pré-determinar

um campo de acontecimentos tão autônomo e genuíno como a arte. A própria filosofia, na medida em que abandona a égide da verdade, pode ser pensada como um ato criativo de conceitualização, e, portanto, como uma atividade artística. Mantendo-se aberta à inconstância dos dados e das compreensões de arte, é possível furtar-se à constrangedora constatação de Fernando Pessoa: “ao passo que a filosofia é estática, a arte é dinâmica; é mesmo essa a única diferença entre a arte e a filosofia”<sup>148</sup>. Por fim, a filosofia da arte dobra-se sobre sua pesquisa e pode olhar para a arte como um espelho, reconhecendo-se enquanto ato criativo que escapa ao jugo de preconceitos e cristalizações conceituais. Destarte, a filosofia passa a ser livre para configurar sentidos e organizar estruturas para a experiência mundana e a arte passa a ser livre para, como falava Nietzsche, tornar-se aquilo que é.

---

<sup>148</sup>PESSOA, Fernando. *Estética, Teoria e História da Literatura* - Princípios do Sensacionismo. In: *Obras de Fernando Pessoa*, vol. III, Lello & Irmão - Editores, Porto, 1986.

## REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.
- BEARDSLEY, Monroe. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- BRAIDA, C. R. (org.) *Três Aberturas em Ontologia: Frege, Twardowski e Meinong*; organização, tradução e apresentação de Celso R. Braida. Florianópolis, Nefelibata, 2005.
- BRAIDA, C. R. ; KRAUSE, D. *Ontologia II*. 1. ed. Florianópolis: EaD-UFSC, 2008. v. 1.
- CASSIRER, E. *Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CLERCQ, R. *Aesthetic terms, Metaphor, and the Nature of Aesthetic Properties*. (published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63:1, Winter 2005).
- COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.
- CURRIE, Gregory. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arts and minds*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Art and delusion ". *Monist*, 64 (2003) 556-578 (with Jon Jureidini).
- \_\_\_\_\_. "Art for Art's Sake in the Old Stone Age" [online]. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 2009.
- DELEUZE, G., GUATARRI, F. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1991.
- GADAMER. *Verdade e Método*. Petrópolis: Ed.Vozes.1997.
- GEERTZ, C. *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 5a Ed. Petrópolis: Editora. Vozes; 1997.
- GROSSMANN, R. *The existence of the world*. New York: Routledge, 1992. HOWELL, R. *Types, Indicated and Initiated*. (published in *British journal os Aesthetics*, 42:2, April 2002).
- HEGEL, George W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.

- HOFFMAN e ROSENKRANTZ. *Substance: its Nature and Existence*, London: Routledge, 1997.
- HUSSERL, E. *Experience and Judgement*. London, Routledge, 1973.
- INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. Trad. George G. Grabowicz; Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- \_\_\_\_\_. *The Ontology of the Work of Art*. Trad. Raymond Meyer e Jon T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Aesthetics experience and aesthetic objects", *Phil. and Phenomenological Research*, XXI, 3, 1961
- \_\_\_\_\_. "Aesthetics experience and aesthetic objects", *Phil. and Phenomenological Research*, XXI, 3, 1961.
- JANSON, A. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LAMARQUE, Peter. *The Philosophy of Literature*, Blackwell, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Truth, Fiction, and Literature* (with Stein Haugom Olsen), Clarendon Press, 1994.
- LEVINSON, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
- MARGOLIS, Joseph. *What, After All, Is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
- MACKINNON, J. *Aesthetic Supervenience: For and Against*. (published in British journal os Aesthetics, 41:1, January 2001).
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLÁN-PUELLES, A. *Teoria del objeto puro*. Madrid: Rialp, 1990.
- MITSCHERLING, J. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Canada: University of Ottawa Press, 1997.
- MORAIS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Uma biografia em curso*. MAM, Rio de Janeiro, 1989
- NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. São paulo: Cia das Letras, 1992
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993.

- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Estética, Teoria e História da Literatura - Princípios do Sensacionismo*. In: Obras de Fernando Pessoa, vol. III, Lello & Irmão - Editores, Porto, 1986.
- SAGOFF, M. "On Restoring and Reproducing Art". *Journal of Philosophy* 75 (1978): 459.
- SARTRE, Jean-Paul. *The Psychology of Imagination*. Trad. Bernard Frechtman. New York: Washington Square Press, 1966.
- SMITH, D. *Mind World: Essays in Phenomenology and Ontology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SOKOLOWSKI, R. *Introduction to Phenomenology*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- STRAWSON, P. F., *Individuals*. London: Methuen, 1959.
- THOMASSON, Amie L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ontological Minimalism*. In: American Philosophical Quarterly 38, No. 4; Outubro 2001.
- \_\_\_\_\_. *The ontology of Art.* (published in Peter Kivy, ed. The Blackwell Guide to Aesthetics, 2004).
- \_\_\_\_\_. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 63:3 Summer 2005).
- \_\_\_\_\_. "Categories", *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/categories>. (first posted 2004).
- \_\_\_\_\_. [Ordinary Objects](#). New York: Oxford University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. "[Answerable and Unanswerable Questions](#)", in David Chalmers, Ryan Wasserman and David Manley, eds. *Metametaphysics*, Oxford: Oxford University Press, 2009 (in press). (Prior version available at [Online Philosophy Conference](#).)
- \_\_\_\_\_. "[Ingarden and the Ontology of Cultural Objects](#)", *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden*. Arkadiusz Chrudzinski, ed. Frankfurt: Ontos, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Fictional Characters as Abstract Artifacts" (reprinted from Chapter 1 of my (1999) *Fiction and Metaphysics*). In *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*, ed.

Eileen John and Dominic McIver Lopes. Oxford: Blackwell (2004): 144-153.

\_\_\_\_\_. "Roman Ingarden", *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden>. (first posted 2003).

WALTON, Kendall. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, March 2008.

\_\_\_\_\_. "Categories of Art," *The Philosophical Review* 79 (July 1970), pp. 334-367.

\_\_\_\_\_. "Languages of Art: An Emendation," *Philosophical Studies* (October-December 1971), pp. 82-85.

WIND, Edgar. "Theory of Art versus Aesthetics". *The Philosophical Review*, Vol. 34, No. 4, (Jul., 1925), pp. 350-359.

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

WOLLHEIM, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *On Art and the Mind: Essays and Lectures*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *Painting as an Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.