

DOSSIÊ TEMÁTICO SOBRE FILOSOFIA E ARTE CONTEMPORÂNEA

APRESENTAÇÃO

Quais seriam as relações entre a arte e a filosofia? Em que medida estes campos se aproximam e por quais razões? E a arte contemporânea, como vem sendo pensada pela filosofia?

Em 1998, no seu *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou apresentou a noção de que a filosofia estabeleceu diferentes relações com a arte ao longo da história das ideias. Para ele, por meio do desenrolar histórico do pensamento, delinearam-se três esquemas fundamentais de entrelaçamento da filosofia com a arte: o *didatismo*, o *romantismo* e o *classicismo* (Badiou, 2002). Se no esquema *didático* a filosofia se entrelaçava com a arte exclusivamente por meio de uma espécie de vigilância – ou legislação teórica – de modo a garantir sua finalidade formativa, cumprindo um fim sempre extrínseco à verdade; então, com o esquema *romântico*, a arte adquirira um total protagonismo em relação à tarefa de formação e educação das subjetividades, evidenciando-se como etapa fundamental do desvelamento da verdade. Por outro lado, apenas com o esquema *clássico* a arte teria se mostrado como aparência singular determinada pela realidade e produzida mediante um procedimento específico, não estando mais subalternizada enquanto imitação enganadora da verdade e seus efeitos, sendo ela mesma uma parte da realidade (Badiou, 2002, p. 12-16).

Neste último esquema, para Badiou, a filosofia ‘inventou’ a estética justamente porque o fazer filosófico passou a opinar e indicar as distintas regras do agradar artístico, entendendo a arte por meio de uma precípua finalidade: ser um objeto singular produtor da experiência universal de beleza. Embora Badiou afirme com contundência, na exposição de sua tese, que não está necessariamente fazendo uma *história* rigorosa por meio da noção dos três esquemas básicos de entrelaçamento da filosofia e da arte (sobretudo porque os entende como categorias sincrônicas e trans-históricas); contudo, ainda assim, sua concepção gera implicações de ordem *metafilosófica* que

dependem, no limite, de considerações, ainda que mínimas, sobre a história da filosofia.

Assim, Platão, Hegel e Aristóteles – filósofos que, para Badiou, representaram respectivamente os esquemas *didático*, *romântico* e *clássico* – teriam oferecido cada um a seu modo certos modelos por meio dos quais a filosofia e a arte se relacionaram. E, portanto, modelos por meio dos quais a arte poderia ser *pensável* pela filosofia. Diante dessas instâncias modelares, *paragones* da relação estudada por Badiou, o pensamento contemporâneo de Marx, Heidegger e as concepções da psicanálise nelas encontrariam também suas respectivas caixas de ressonância, dando prosseguimento, na atualidade, ao que já fora inventado pelos primeiros (Badiou, 2002, p. 19). Outra prova afinal, para Badiou, do elemento sincrônico, categorial e trans-histórico por trás das ideias elaboradas em *Pequeno manual de inestética*.

Cumprido, no entanto, fazer duas observações sobre a inusitada, embora interessante, proposta de Badiou. Primeiro, essa *metafilosofia* – se estiver, é claro, correta – não perfaz de modo algum uma consideração extensiva a todo o pensamento filosófico, na qual o abarcaria por meio de um esquematismo geral de concepções, desenvolvimentos, temas, problemas e diferentes modos de respondê-los. Mas se resume ao que chamaríamos de *filosofia da arte*, disciplina filosófica dedicada ao estudo das questões artísticas de modo geral ou específico, seus paradigmas, seus conceitos e noções e, também, às condições de possibilidade, entre as quais as socioculturais, para a identificação de algo como ‘arte’. Para alguns, essa disciplina filosófica seria exatamente o mesmo que a disciplina da *estética*, ao passo que filosofia da arte e estética seriam, então, campos inteiramente interdefiníveis. Embora essa concepção peculiar não esteja sendo explicitamente defendida por Badiou, ela, por si só, mereceria maiores explicações, até porque objeções contrárias existem e são cogentes.

Segundo, o entrelaçamento diagnosticado por Badiou, embora estimulado por um conhecimento ímpar da história da filosofia e dos argumentos e teses dos filósofos abordados em seu livro, invariavelmente suscita a ideia conhecida de que a filosofia, assim que começa a falar da arte, parece convenientemente esquecer-se dela. E nisso ecoará, certamente, aquela reflexão de Wittgenstein em *O Livro Azul*, quando problematizou o modo de

proceder filosófico padrão, genealogicamente alinhado com o método socrático, de exclusão sistemática dos casos concretos e dos exemplos na busca por generalizações em nome das quais seria possível chegar ao ser, ou essência, das coisas (Wittgenstein, 1992). Talvez – admitindo-se aqui a hipótese e a possibilidade do contraditório – aquela metáfora de um entrelaçamento inicialmente aludida por Badiou acabe se revelando, na verdade, como uma sobreposição dos fios filosóficos por sobre os artísticos, de modo a escondê-los na urdidura final. Talvez os seus esquemas, portanto, falem muito mais da própria filosofia e seus derradeiros olhares sobre a arte, no mais das vezes com vistas ao encerramento das questões. Em seus esquemas, não parece se evidenciar tanto uma *dinâmica recíproca* entre filosofia e arte, porém, mais apropriadamente, a permanência da arte como mais um dos muitos objetos de investigação sobre os quais é preciso abstrair toda a singularidade, todo encontro sensível, toda situação concreta; chegando, assim, à ossatura mínima de uma estruturação, quiçá, generalista demais. O procedimento abstrativo, típico do filosofar ortodoxo, ao qual se submete um objeto diante da aventura deficiente e por meio do qual poder-se-ia chegar às generalidades iluminadoras da análise conceitual, talvez mais sirva à filosofia que à arte – sua experiência, transmissão, apreciação e debate.

Que a relação entre a filosofia e a arte possa ser, no entanto, considerada como uma relação de profundo dinamismo, no qual as imbricações ao nível intelectual são ainda mais íntimas, essa parece ser, ainda, uma tarefa por fazer. E que a filosofia da arte (junto, para alguns, da estética) possa ser considerada como uma atividade, em certa medida, contínua ao mundo e às inquietações humanas mais fundamentais diante dele, podendo ser metodologicamente naturalizada e não apenas resumida a uma atividade de segunda ordem interessada em conceitos que não fariam de modo algum parte do mundo, essa também é uma tarefa ainda a ser realizada.

A arte contemporânea, dadas as peculiaridades ontológicas que a marcam como um ponto singular de inflexão no contínuo de mutações artísticas que chamamos de *história da arte*, indica com extrema clareza a dimensão de um pensamento incorporado em objetos ou estendido sobre práticas. Na medida em que abandona progressivamente seus suportes tradicionais e na medida em que, mais contemporaneamente, desmaterializa-os, a

arte também passa a requisitar de nós, de modo cada vez mais obstinado, uma sincera revisitação da própria filosofia da arte, da estética e das ideias que haviam nos servido para considerá-la no passado. Diante dessa nova e radical transformação ao nível de seus suportes ontológicos no início do século XX, a arte ostentou o reconhecimento de uma nova torsão no que diz respeito à *autorreferencialidade*. Se, como bem lembrou Leo Steinberg (1972), a dimensão autorreferencial sempre esteve mais ou menos presente ao longo da história da arte, então é também verdade que esse conceito, inicialmente vago, precisará ser aprimorado pela consideração da concretude na qual é aplicado – caso não queiramos correr o risco de uma aplicação de generalidade enganadora. Com as vanguardas artísticas do final do século XIX, a autorreferencialidade não é, contudo, uma questão vaga, mas precisa, já que programática e atrelada à autoconsciência dos suportes artísticos e seus próprios meios de expressão. E com os conceitualismos do século XX, este mesmo conceito passou a sugerir outra dimensão, designando agora diante da dissolução dos próprios suportes antes “purificados” (Greenberg) uma profunda autoconsciência da arte sobre seu compromisso intelectual e pensante. Por meio dele, ela não pensa só sobre seus suportes, mas passa a pensar (isto é, articular conceitos) por meio de objetos e práticas.

Dos primeiros *objets trouvés* de Duchamp aos fac-símiles de caixas de produtos de Warhol e aos conceitualismos globais depois dos anos 60, há, hoje, uma história da arte contemporânea ainda sendo escrita, reescrita e em pulsante e *intempestiva* – para lembrar de Nietzsche e de Agamben – produção. Mas deverá, certamente, haver também uma filosofia da arte. A única exigência que se faz a ela é que não retome anacronicamente a filosofia da arte do passado e que, assim, não reduza o artístico ao que ele não é, nem pode mais ser. Uma saída seria considerar os muitos contextos – concretos, mundanos – que imprimem, com a *situacionalidade* que lhes é própria, também uma vida sensível e intelectual à arte. Serão, aliás, estes mesmos contextos que imprimirão nos artistas os seus universos de crenças e desejos e projetos; isto é, os fundamentos mais básicos para a concepção de suas intenções e a consecução das ações que resultam na arte ela mesma. Que a filosofia da arte se reserve, agora, o direito de não mais ser enquadrada somente como uma investigação conceitual descontínua ao mundo, passando

do a entender-se como profundamente animada por ele, isto parecerá, diante das peculiaridades da arte contemporânea, um elemento mínimo e *novo*.

Enquanto em certos círculos filosóficos a arte contemporânea vem sendo tratada com embaraçoso silêncio ou, ainda pior, com amargo desdém e ignorante condenação; já em outros ela é espantosamente aplaudida sob o paroxismo de uma total liberação expressiva (e, é claro, egoísta) diante da qual não haveria mais nenhum critério de avaliação, interpretação ou pensamento a não ser um tipo de solipsismo poético e estético muito tolos. Num caso ou no outro, o efeito é o mesmo: a evasão da arte, suas peculiaridades fundamentais, sua história de mudanças e o reconhecimento das muitas práticas sociais e culturais que a sustentam. Para que a arte contemporânea não siga ao largo da investigação filosófica – seja por desinteresse atávico, ignomínia ou desmedida – cumpre fazer apenas uma coisa. Fazer com que a filosofia produzida hoje *fale* da arte contemporânea. Apaixone-se, inquiete-se, assombre-se e, também, aprenda com ela.

Ideia semelhante se traduz, parece-me, na conhecida passagem de Wittgenstein em *Cultura e Valor*, na qual o pensador nos exorta a considerar a arte não só como fonte de prazer e divertimento (ideias que herdamos da filosofia moderna e sua caracterização funcionalista da arte dentro de parâmetros estéticos). Diz ele:

As pessoas hoje em dia pensam que os cientistas existem para instruí-las e os poetas e músicos, etc., para dar prazer a elas. A ideia de que os últimos tenham algo a ensiná-las, isto não lhes ocorre. [...] Quando alguém toca o piano vemos a dança dos dedos humanos. E Shakespeare exhibe a dança das paixões humanas, alguém poderia dizer. Assim, ele precisa ser objetivo; de outro modo ele não conseguiria exhibir a dança das paixões humanas – mas só falar sobre ela. Mas ele a exhibe para nós numa dança, não naturalmente (Wittgenstein, 1980, p. 36e – 37e, tradução minha).

Proceder por meio de uma exibição, do mostrar, onde o que é mostrado vem incorporado em um elemento contextualmente estabelecido, remete ao aspecto da *performatividade* que Danto (2010), talvez, tenha chamado de *aboutness* (‘atinação’, ‘sobrecidade’, ‘sobre-o-quê’). Nesse sentido, é preciso também lembrar da passagem de Moore, também sob a in-

fluência de Wittgenstein, na qual falou sobre as “razões” da estética como descrições e demonstrações.

As Razões em Estética são “da natureza de descrições”, isto é, você pode fazer com que alguém veja o que Brahms pretendia ao mostrar a ela várias e várias peças de Brahms; ou ao comparar Brahms com outros autores e compositores contemporâneos a ele; e tudo que a Estética faz é “chamar a sua atenção para alguma coisa, colocar as coisas lado a lado” (Moore, 1966, p. 308, tradução minha).

Essas duas concepções particulares evidenciam a possibilidade de uma filosofia da arte, e também de uma estética, nas quais o fazer filosófico estabelece continuidades com a história e a crítica de arte. Mas, sobretudo, com o próprio fazer artístico e com os modos como os artistas eles mesmos pensam sobre a arte que apreciam, com a qual se inquietam, inspiram-se e com a que eles mesmos produzem. Nisso há uma similaridade entre a arte e a filosofia. Um entrelaçamento do qual, acredito, não falou Badiou. Ambas são modos de desenvolvimento do pensamento, ainda que sob suportes e métodos distintos; ambas são parte da movimentação e da inquietação intelectual.

Este dossiê sobre filosofia e arte foi organizado com o desejo de que a arte contemporânea fosse retomada como tema de inquietação filosófica, fomentando considerações plurais e cooperativas com a história, a teoria e a crítica de arte; mas também com a própria produção artística ela mesma. O resultado é um dossiê marcado por uma diversidade de considerações, feitas por pesquisadoras e pesquisadores estabelecidos e também por pesquisas ainda em desenvolvimento. Os colaboradores, de diferentes formações e interesses, apresentam, cada qual ao seu modo, pensamentos sobre a arte contemporânea que suscitem, mais ou menos diretamente, tematizações e tratamentos filosóficos. A arte ela mesma convocando a filosofia, retomando a ideia genial de Anne Cauquelin em seu *Teorias da Arte* (2010).

Em **Arte em um campo expandido: Wittgenstein e a estética**, Noël Carroll, filósofo estadunidense contemporâneo, propõe uma retomada dos principais tratamentos filosóficos, influenciados pela filosofia tardia de Wittgenstein, ao problema do conceito, da definição e da identificação de arte. Para isso, retoma o famoso ensaio de M. Weitz, *O papel da teoria na*

estética (1956) para mostrar como seu autor se equivocou em sua leitura wittgensteiniana, o que gera uma ilegitimidade em seu método de identificação de arte sem definição essencial. O resultado, gerado na análise do argumento de Weitz por meio de uma redução ao absurdo, é contrastado com outros métodos, como os de Levinson e Dickie; mas também o do próprio Carroll, denominado de *narrativas identificadoras*.

O artigo de Richard Shusterman, outro filósofo contemporâneo dos Estados Unidos e que se dedica, desde antes de 2007, a pensar na dimensão do corpo na estética, apresenta uma leitura apaixonante das concepções estéticas de Pierre Bourdieu. O que se analisa em **O intelectualismo e o campo da estética: o retorno do recalcado?** é uma aparente tensão (ou contradição) entre posições na obra do pensador francês que, por um lado, parecem problematizar de modo contundente o intelectualismo na estética e, por outro, pensam a arte como um objeto intrinsecamente complexo, eivado de estruturas cuja decifração e interpretação exigiriam profundos conhecimentos sobre a história da arte e não apenas uma experiência estética imediata.

Já o artigo de Kathrin Rosenfield, intitulado **Uma nova estética para a (pós)modernidade: Robert Musil e a crítica do teatro dos anos 1910-30**, dá prosseguimento aos seus mais recentes e iluminadores estudos sobre o pensamento crítico do austríaco Robert Musil, indicando que, por meio de uma consideração sobre o tema do ensaísmo musiliano, interessado pela ficção experimental e pelo teatro convencional do início do século XX, é possível encontrar certas sementes filosóficas dos sistemas estéticos deste século, ali em uma condição gestativa. Entre esses elementos embrionários estão, por exemplo, a crítica cultural, a consideração das condicionantes sociais e políticas e uma crítica mordaz ao convencionalismo reprodutor acrítico dos padrões artísticos do passado.

Rafael Azize, em **Expressão, individuação, articulação e emoções em Collingwood**, oferece-nos um modo privilegiado de entrada no pensamento deste filósofo britânico do final do século XIX, a partir de seu tratamento da noção de expressão artística. Isto é, a dimensão expressiva fundamental da obra de arte, por meio da qual poderíamos caracterizar pelo menos uma *especificidade estética* do nosso engajamento com a arte. Nesse

sentido, as obras de arte teriam a capacidade de exprimir emoções e atitudes. Um dos resultados dessa análise é a constatação de uma certa continuidade, sobretudo em relação ao aspecto expressivo, das obras de arte com objetos e a ação em geral da vida ‘cotidiana’.

Em **“Como eu me divirto!”: as Monotipias de Mira Schendel**, Taisa Palhares sugere a presença de questões tradicionalmente restritas ao âmbito da filosofia nos desenhos da brasileira Mira Schendel, especialmente na série *Monotipias*. Dessa sugestão, Palhares indica como uma forma singular de pensamento, sobretudo na arte contemporânea, poderá se dar concretizada através das práticas artísticas.

Já Jonadas Techio, em **More real than reality? Heidegger and Cavell on film’s powers of absorption**, procura indicar, a partir do pensamento de Martin Heidegger e Stanley Cavell, como a capacidade de *absorção* de certas imagens estáticas e em movimento (por exemplo, o cinema), faz com que elas se pareçam mais reais que a própria realidade. Sua sugestão é de que essa absorção poderá estar originalmente vinculada às mudanças epocais em nossa própria experiência, sobretudo àquelas do início da modernidade. Um dos resultados da análise é o de que as imagens e, em especial, as imagens em movimento (os filmes) podem na verdade nos ajudar a acessar a realidade.

Em **Indiscernibilidade & Desmaterialização: teses contemporâneas sobre a modificação da obra de arte e a emergência do contextualismo**, argumento que do ponto de vista filosófico, as teses de Danto sobre a *indiscernibilidade* e a de Lippard & Chandler sobre a *desmaterialização*, consideradas suas especificidades, assumem um pressuposto em comum relacionado ao deslocamento do *a priori* artístico, tradicionalmente assentado nos objetos físicos e suas formas, em direção ao *a posteriori* do *contexto da arte* e suas muitas práticas artísticas. Para gerar o diagnóstico, o artigo faz uma espécie de genealogia da arte contemporânea a partir de Duchamp, analisa alguns dos argumentos de Danto e Lippard & Chandler, e apresenta a noção de *contexto da arte*.

Juliana Moraes Monteiro, em **Sputinik, a política e a arte contemporânea: Agamben, leitor de Arendt**, retoma, por um lado, o pensamento de Arendt em *A condição humana*, obra na qual a pensadora apresenta as

noções de *ação*, *trabalho* e *obra* como formas básicas de atividade humana, indicando que a concepção arendtiana de *arte* estaria sob o escopo da noção de obra, enquanto a concepção de *política* estaria sob o escopo da noção de ação. No entanto, por meio da leitura de Agamben, que revisita o pensamento de Arendt, Monteiro nos oferece um entrecruzamento, em categorias distintas, destes pensadores. Com isso, indica que o conceito de política em Arendt estabelece nexos íntimos com o conceito de arte e, sobretudo, de arte contemporânea pensado por Agamben. A ideia de um exercício ou o desenvolvimento de uma ação, sobre a qual o humano estabelece como agente, estando numa *condição de agência*, seria, na análise oferecida, o principal elemento da política em Arendt. E, para Agamben, o exercício da ação, ou a condição de agência, seria o principal elemento para a compreensão da arte contemporânea.

Juliana Proença de Oliveira, em **Inacabado e outras permanências: considerações sobre *Um X*, de Carmela Gross**, apresenta uma reflexão sobre o elemento do inacabamento enquanto significativo e, de fato, organizador e estruturante da obra *Um X*, de Carmela Gross. Para tanto, a autora realiza uma série de considerações sobre o que caracterizaria uma obra de arte como terminada (ou acabada) ao longo da história da arte e, sobretudo, indica que a incompletude proposta por Gross em seu trabalho revela uma dimensão política e cultural específica do período de seu início, a saber, o auge da ditadura militar no Brasil, entre 1968 e 69. O inacabamento, ou incompletude, seriam, portanto, o único modo possível de existência desse trabalho nesse contexto, consideradas as ações repressivas que insistiram e teimaram à criação artística no Brasil durante o hiato democrático contemporâneo.

Em **O valor cambiante: da arte urbana à contemporânea**, Pedro Moreira Graça faz uma recuperação dos processos que realizaram a aceitação (e, portanto, a artifização) dos trabalhos de artistas fundamentalmente formados dentro da matriz da arte urbana. Para isso, realiza uma reflexão sobre a noção de *conjuntos valorativos* da produção artística que operariam, sob hipótese, como modelos para a identificação dessa produção e sua subsequente recepção.

Ronald Augusto, em **O que interesse em Décio Pignatari?**, destaca alguns aspectos da poética do poeta e ensaísta brasileiro que evidenciariam a singularidade de seu trabalho frente à produção dos poetas concretos. A codificação, o humor e uma relação irreverente com a própria tradição artística seriam alguns desses elementos analisados por Augusto e que conseguiriam, sobretudo, motivar distintas transações com outras modalidades de arte como, por exemplo, o próprio cinema.

A resenha de Anderson Bogéa, intitulada **Arthur Danto e seu derradeiro olhar sobre a definição de arte**, apresenta os principais elementos do último livro de Danto – *O que é a arte* [*What art is*], publicado originalmente em 2013. Chama a atenção, nesse sentido, não a pergunta pela arte no próprio título, mas uma afirmação que evocaria uma definição. A resenha, que realiza um panorama cuidadoso de cada capítulo, apresenta, por meio disto, alguns dos elementos centrais da filosofia de Danto como, por exemplo, a insistência na definição de arte, a dimensão historiográfica, um acentuado interesse pelas artes visuais e, por fim, o deslocamento dos aspectos visuais, isto é, fenomenologicamente acessíveis, como determinantes para uma definição de arte capaz de dar conta da produção contemporânea.

Esperamos que as leitoras e os leitores apreciem este dossiê temático. E registamos nosso imenso agradecimento aos autores, sua dedicação, tempo e paciência com a publicação do número. Não podemos deixar de agradecer também ao período *Perspectiva Filosófica* e sua equipe, pelo apoio e pelo trabalho realizado; especialmente à Loraine Oliveira e Mateus Alves.

Guilherme Mautone
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Editor Convidado

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Les théories de l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

MOORE, G. E.. **Philosophical Papers**. New York: Collier, 1966.

STEINBERG, Leo. Reflections on The State of Criticism, 1972. In JOSEPH, Branden. **Robert Rauschenberg**. Cambridge: MIT Press, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **O livro azul**. Lisboa: Edições 70, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Culture and Value**. VON WRIGHT, G. (Ed.). Oxford: Basil-Blackwell, 1980.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**DOSSIÊ TEMÁTICO SOBRE FILOSOFIA E ARTE
CONTEMPORÂNEA**

SUMÁRIO

**ARTE EM UM CAMPO EXPANDIDO: WITTGENSTEIN E A
ESTÉTICA1**

Noël Carroll

**INTELECTUALISMO E O CAMPO DA ESTÉTICA: O ROTORNO
DO RECALCADO.....21**

Richard Shusterman

**ROBERT MUSIL E A NOVA ESTÉTICA PARA A (PÓS
MODERNIDADE.....41**

Kathrin Holzermayr Lerrer Roserfield

**EXPRESSÃO, INDIVIDUAÇÃO, ARTICULAÇÃO E EMOÇÕES EM
COLLINGWOOD.....69**

Rafael Azize

**“COMO EU ME DIVIRTO!”: AS MONOTIPIAS DE MIRA
SCHENDEL.....85**

Taisa Helena Pascale Palhares

**MORE REAL THAN REALITY? HEIDEGGER AND CAVEL ON
FILM’S POWERS OF ABSORTION.....98**

Jônadas Techio

**INDISCERNIBILIDADE & DESMATERIALIZAÇÃO: TESES
CONTEMPORÂNEAS SOBRE A MODIFICAÇÃO DA OBRA DE
ARTE E A EMERGÊNCIA DO CONTEXTUALISMO.....124**

Guilherme Mautone

**O SPUTNIK, A POLÍTICA E A ARTE CONTEMPORÂNEA:
AGAMBEN, LEITOR DE ARENDT.....161**

Juliana de Moraes Monteiro

**INACABADO E OUTRAS PERMANÊNCIAS: CONSIDERAÇÕES
SOBRE *UM X* DE CARMELA GROSS.....178**

Juliana Proença de Oliveira

O VALOR CAMBIANTE: DA ARTE URBANA À CONTEMPORÂNEA.....206

Pedro Moreira Graça

O QUE INTERESSA EM DÉCIO PIGNATARI.....234

Ronald Augusto

ARTHUR DANTO E SEU DERRADEIRO OLHAR SOBRE A DEFINIÇÃO DE ARTE.....251

Anderson Bogéa

FLUXO CONTÍNUO

UMA INTERPRETAÇÃO RESOLUTA DA CRÍTICA DE WITTGENSTEIN À TEORIA DO JUÍZO DE RUSSELL.....259

Antonio Ianni Segatto

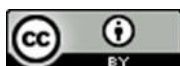
A DEDUÇÃO DAS CATEGORIAS COMO GARANTIA DA POSSIBILIDADE DOS JUÍZOS SINTÉTICOS A PRIORI.....278

Adriano Perin; Danilo Ribeiro Medeiros; Gabriel Dutra Henrique

RESENHA

READING WITTGENSTEIN'S TRACTATUS (ENGELMANN, Mauro L.).....318

Bruno Rolemberg; Marcos Silva



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).