

A RUPTURA ENTRE AS ARTES E AS CIÊNCIAS

Uma abordagem da cultura ocidental a partir de Vilém Flusser

Debora Pazetto¹

RESUMO: Ao escrever de modo genérico sobre a produção de arte, um dos principais objetivos de Vilém Flusser é investir contra uma obstinada divisão da cultura em “duas culturas”. De acordo com o autor, a separação artificial entre ciência e artes ou humanidades deveria ser abandonada no interesse de uma abordagem mais abrangente da criatividade, da produção de ideias, experiências e conhecimentos. A divisão entre arte e ciência tornou-se assaz radicada na cultura ocidental, porque se conecta com uma das metas centrais da modernidade, a saber, a de alcançar o conhecimento objetivo. Naturalmente, a ciência é o que chegou mais perto desse ideal de objetividade, de modo que a filosofia, a religião, a política e a arte foram descredenciadas enquanto formas de conhecimento por serem pouco objetivas. Na medida em que a ciência transformou-se em objetividade, à estética restou o espaço da subjetividade, da expressão de emoções. Flusser defende que objetividade e subjetividade são abstrações em relação ao conhecimento concreto, que é sempre intersubjetivo. Desse modo, sob o signo da política e da intersubjetividade, a cultura ocidental poderia solucionar o clima de absurdo e de falta de sentido para a vida. Na restauração da ciência informada pela arte e da arte informada pela ciência, ambas reconectadas com a vida cotidiana, pode encontrar-se a chave para a superação da tecnocracia.

Palavras-chave: Arte, Ciência, Flusser, Cultura ocidental

ABSTRACT: By writing in general terms about the production of art, one of the main objectives of Flusser is to attack a stubborn division of our culture into “two cultures”. According to the author, the artificial separation between science and arts / humanities should be put aside in the interest of a more comprehensive approach to creativity, which means, to the production of ideas, experiences and knowledge. The division between art and science has become deeply rooted in western culture, mostly because it is connected with one of the central goals of our modernity, namely, the capacity of achieving objective knowledge. Of course, science is what has come closer to this ideal of objectivity, and therefore, philosophy, religion, politics and art were disenfranchised

1 Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. deborapazetto@gmail.com

as forms of knowledge, for having a small degree of objectivity. As science was transformed into objectivity, the space of subjectivity, of the expression of emotions, remained to be occupied by aesthetics. Flusser argues that objectivity and subjectivity are abstractions in relation to the concrete knowledge, which is always intersubjective. Therefore, under the banner of politics and inter-subjectivity, western culture could solve the atmosphere of absurdity and lack of meaning for life. The restoration of a science informed by art and of an art informed by science, both reconnected with everyday life, could be the key to overcome technocracy.

Keywords: Art, Science, Flusser, Western culture

De acordo com Anke Finger, ao escrever de modo genérico sobre a produção de arte, um dos principais objetivos de Vilém Flusser é investir contra “um obstinado posicionamento cultural em ‘duas culturas’, em que a separação artificial entre ciência e arte ou humanidades deveria ser abandonada no interesse de uma abordagem muito mais multimodal e interdisciplinar da criatividade”². A divisão entre ciência e arte é não apenas institucionalmente construída, como também extremamente recente, com menos de três séculos de vigor. No entanto, é uma divisão que se tornou assaz radicada na cultura ocidental, porque se conecta com uma das metas centrais da modernidade, a saber, a de alcançar o conhecimento objetivo. Naturalmente, a ciência é o que chegou mais perto desse ideal de objetividade, de modo que a filosofia, a religião, a política e a arte, descredenciadas enquanto formas de conhecimento por serem pouco objetivas, empenharam-se em um processo reativo de cientificização no período moderno³. Demorou até que se começasse a perceber que o problema não estava na incapacidade de prover objetividade e sim em postulá-la como modelo único de conhecimento. Essa postulação alicerça-se em uma hipótese tacitamente pressuposta: de que o homem é capaz de transcender os fenômenos para percebê-los objetivamente, *sub specie aeternitatis* na expressão de Spinoza, isto é, perceber o que é universalmente e

2 “By writing about a generic —making of art| he is trying to attack a stubborn cultural position on —two cultures| whereby the artificial separation of science and art or humanities should be abandoned in the interest of a much more multi-modal and interdisciplinary approach to creativity”. FINGER, A. *On Creativity: Blue Dogs with Red Spots*. Flusser Studies, p. 2.

3 FLUSSER, V. *Criação científica e artística*, p. 1.

eternamente verdadeiro com um olhar neutro e desinteressado. Contudo, na filosofia flusseriana, as “verdades” estabelecidas pela ciência não são universais e eternas, mas simplesmente o correlato externo da estrutura característica da nossa língua. O mito da objetividade funda-se no mito da razão pura, isenta de considerações políticas, éticas e estéticas. Conhecimento objetivo, portanto, seria um conhecimento purificado de preconceitos e valores, que seriam demasiado humanos ante a expectativa de neutralidade da ciência. Todavia, essa expectativa já está fundamentada em um valor, ou melhor em uma hipervalorização da própria razão pura e objetiva. Além do mais, trata-se de um valor ilusório, pois a ciência é humana, interessada, datada e ocidental – a objetividade não é acessível ao homem, que não pode sair de si mesmo e de sua condição mundana para ver as coisas imparcialmente. O homem age e conhece apenas dentro de alguma situação cultural, ou seja, ele sempre está preso ao mundo e ligado a valores, mesmo que estes estejam fantasiados de “não valores” como na ciência moderna ou nas imagens técnicas.

Ademais, a pretensa objetividade epistemológica é inconveniente, pois um conhecimento depurado de estética, política e ética é vazio, sem sentido e perigoso. A ciência e a técnica tangenciam o crime ao executar modificações no mundo em função desse tipo de conhecimento, cujas consequências socioambientais têm sido cada vez mais catastróficas. Há uma dinâmica progressiva entre as teorias e as técnicas científicas que passou a rodar mecanicamente, amputada de outros tipos de conhecimento. Uma de suas consequências, de acordo com Flusser, foi o enclausuramento da arte. Entre os gregos havia uma dialética produtiva entre *poiesis*, *episteme* e *techné*. Atualmente, a *techné* foi dividida entre uma parte que se tornou objetivada a serviço da ciência e credenciada como o único tipo de *episteme* rigoroso, e outra parte que foi subjetivada enquanto produção de formas estéticas sem valor epistemológico: “tal ‘arte moderna’ é, pois, eliminada da correnteza do progresso e, embora ideologicamente glorificada, é efetivamente expulsa da vida cotidiana e encerrada em gueto”⁴. Assim, a ciência foi alijada da estética e da ética, e a arte foi alijada do conhecimento e separada da vida

4 Idem, p. 2.

ordinária. Enquanto a ciência transformou-se em objetividade, à estética restou o espaço da subjetividade, da expressão de emoções. E de uma maneira muito ligada ao artista, ao mito do gênio, sobretudo entre o romantismo e a arte contemporânea. Assim como Heidegger, Flusser critica a ênfase no artista por ser uma divinização do produtor que rouba a cena do que realmente importa, isto é, a inserção de algo novo no mundo, o modo como isso é apropriado coletivamente, seus efeitos sociais, e assim por diante.

De acordo com o pensador, objetividade e subjetividade são abstrações em relação ao conhecimento concreto, que é sempre intersubjetivo. Pois não há homem fora do mundo, da cultura, da convivência com semelhantes. Toda a experiência humana no mundo acontece coletivamente; todas as ações, conhecimentos, valores e invenções são revestidos de alguma referência aos outros: “todo conhecimento humano, para ser conhecimento, deve ser intersubjetivo. Em outros termos: todo conhecimento é concretamente político, e a ciência e arte modernas não passam de duas avenidas de acesso a tal concreticidade”⁵. Política, bem entendido, seria a esfera da convivência, do co-conhecimento, da co-valorização, daquilo que dá sentido à vida humana. Por conseguinte, seria preciso superar a cisão entre arte e ciência para politizar ambas, isto é, para resgatar um tipo de conhecimento que esteja em sintonia com os valores, com as ideias e vivências estéticas da coletividade. Assim, a cultura ocidental poderia solucionar o clima de absurdo e de falta de sentido para a vida sob o signo da política e da intersubjetividade. Na restauração da ciência informada pela arte e da arte informada pela ciência, ambas reconectadas com a vida cotidiana, pode encontrar-se a chave para a superação da tecnocracia.

De acordo com Flusser, as imagens técnicas deveriam ter cumprido essa tarefa. Elas são imagens e textos, são estéticas e científicas, logo, poderiam diminuir a ruptura instaurada entre arte e ciência. O autor inicia sua teoria sobre as imagens técnicas tratando de fotografias e filmes; mais tarde, menciona as imagens sintéticas produzidas em computadores, que também são resultados diretos de teorias científicas, e são obras de arte na medida em que estão a serviço da imaginação. As imagens obtidas

5 Idem, p. 3.

por máquinas fotográficas e câmeras de vídeo são mediações feitas por aparelhos a partir da captação mecânica de dados do mundo. Por outro lado, as imagens da computação gráfica, feitas através da geração de equações algébricas, são uma representação sensível de uma relação entre valores numéricos e pixels, ponto por ponto. Ou seja, elas não são necessariamente imagens óticas, fabricadas a partir da captação de objetos no mundo, pois seu produtor pode controlar o conteúdo, a estrutura e a aparência do que é projetado nas telas dos monitores.

Na contemporaneidade, as artes, que foram institucionalmente, socialmente e teoricamente separadas das ciências, apropriaram-se das tecnologias, da informática e da internet para criar obras híbridas, efêmeras e/ou interativas. A *web art*, por exemplo, é constituída por obras especialmente produzidas para a rede ou que utilizam a internet como sua parte integrante. O ciberespaço é um meio formado por códigos, textos, sons e por imagens que podem ser independentes do espaço físico. Portanto, por símbolos abstratos que precisam ser traduzidos para nossa experiência para que possamos habitá-lo. A arte começou a ser respeitada como um modo de humanizar esse espaço, de desenvolver pensamentos e intervenções estéticas que criam sentido para os códigos da informática. Ela pode colaborar diretamente com a ciência porque pode construir significados para o ambiente científico e tecnológico, tornando-o imaginável. Por exemplo, já na década de setenta, o Center for Advanced Visual Studies, no Massachusetts Institute of Technology, que é referência em pesquisas tecnológicas, reuniu artistas para explorarem as perspectivas estéticas da geometria de fractais de Mandelbrot⁶. Recentemente, o centro tornou-se uma comunidade de pesquisa em artes, tendo em vista que várias práticas criativas baseadas na revolução eletrônica foram assimiladas pela arte contemporânea. As imagens sintéticas são calculadas por computador, ou seja, são produzidas através de programas que operam informações codificadas em sistemas binários para transformá-las em algo sensorialmente acessível.

6 Fractais são objetos geométricos que podem ser divididos em partes, sendo cada uma delas semelhante ao objeto original. Um fractal pode ser gerado, por exemplo, por um padrão repetido. O termo foi criado por Benoît Mandelbrot, sendo o conjunto de Mandelbrot um dos fractais mais conhecidos. Outros fractais famosos com representações visuais interessantes são a Curva de Peano, o fractal de *Lyapunov* e o floco de neve de *Koch*.

Muitas vezes, nada que possamos apontar no mundo preexiste a essas imagens, elas são modelos estéticos de fenômenos imaginários ou matemáticos. São, portanto, claramente criativas, e de tal maneira que sua autoria ultrapassa a assinatura do artista, pois também conta com a autoria de técnicos, informáticos, engenheiros, matemáticos, e dos próprios aparelhos – são obras de arte que apontam para além do artista e suas emoções subjetivas. Além disso tudo, o ciberespaço pode ser transformado em um espaço político por excelência, uma vez que possibilita diálogos em rede, isto é, recepção e emissão de todo tipo de informação por todos. O ciberespaço *pode* ser apropriado pelos homens como um ambiente dialógico e intersubjetivo de troca e criação de informações. Por isso Flusser vislumbra nesses novos caminhos uma esperança de superação da crise despolitizadora que separou arte de ciência.

O autor também aponta a biotecnologia como um conhecimento em que arte e ciência cooperam para informar a natureza. Em um ensaio intitulado *Arte viva*, Flusser apresenta a biotecnologia como uma arte suprema, capaz de criar um mundo artificial de seres vivos, de obras de arte viventes. A arte sempre comporta um registro material, pois é elaboração de informações a serem preservadas. Mas a matéria se decompõe, logo, a informação que armazena corre o risco de ser apagada e esquecida. Existe, todavia, uma matéria que vai contra o esquecimento de informações: a matéria viva: “a informação genética é praticamente eterna”⁷, pois a biomassa a preserva e a transmite. Ainda que os indivíduos pereçam, a espécie mantém as informações genéticas, às vezes com variações decorrentes de mutações – podemos acrescentar que a computação proporciona um armazenamento de dados semelhante. No caso da transmissão genética natural, a preservação de informações é estúpida e cega, pois toda nova informação surge nela por erro, por acaso. Ora, com a biotecnologia é possível manipular intencionalmente o material genético, desenvolver e multiplicar novas informações através dele. É possível inventar organismos e formas de vida que jamais existiram, realizar em pouco tempo mutações que levariam milhões de anos, até mesmo gerar novas estruturas de sentir e pensar. A transformação da biomassa em material de arte

7 FLUSSER, V. *Ficções Filosóficas*, p. 84.

abre um potencial inimaginável de criatividade, e Flusser defende com enlevo que essa *ars vivendi* pode vir a ser muito mais poderosa do que a arte em materiais inanimados. A esse respeito, um dos exemplos mais célebres é Alba, o coelho verde fluorescente de Eduardo Kac. Alba é um animal transgênico, feito através do cruzamento genético entre um coelho albino e uma proteína fluorescente de certas medusas do Pacífico. O ser vivo é apresentado como obra de arte por Eduardo Kac no ano de 2000, no entanto, do ponto de vista técnico, ele é um dos numerosos coelhos albinos transgênicos produzidos pelo professor Louis-Marie Houdebine, diretor de pesquisa no Instituto Nacional de Pesquisa Agrônômica, na França. O laboratório produzia coelhos fluorescentes há mais de três anos, como suportes experimentais apenas para uso científico; o mérito de Kac é ter-se apropriado esteticamente de um animal transgênico, ou seja, é ter inovado no conteúdo dentro de uma tradição artística de quase um século, os *ready-mades*. Em uma obra mais recente, o artista usa a biologia molecular pra produzir um híbrido entre uma Petúnia e seu próprio DNA, representado nos veios vermelhos da flor. Flusser teria reagido com entusiasmo a esse uso artístico da engenharia genética, bem como de outras tecnologias, em primeiro lugar porque resgata esses conhecimentos de um uso estritamente técnico, comercial e programado. Além disso, porque insere em um domínio social mais amplo certas polêmicas que costumam ficar restritas a especialistas, como os possíveis usos da manipulação genética. Em uma obra anterior, chamada *Cápsula do Tempo*, Kac levanta questões de ética na era digital, ao tornar-se a primeira pessoa a ter um chip implantado no próprio corpo. O artista insere novos pensamentos em uma nova camada de diálogos, democratiza ideias e propõe esteticamente reflexões em torno da contiguidade da vida entre espécies diferentes, do aumento da biodiversidade, da robotização do corpo humano, e assim por diante. Nesse sentido, além de unir arte e ciência, sua obra é extremamente política por transpor essas discussões para a esfera da intersubjetividade.

As questões suscitadas por *Cápsula do Tempo*, em 1997, são cada vez mais prementes diante do uso quase corriqueiro de microchips para controlar ou estimular funções orgânicas, como, por exemplo, em cirurgias da coluna vertebral ou na criação

de retinas artificiais para cegos, que inserem microchips no olho. Chamamos de “memórias” as unidades de armazenamento de informação de computadores, o que é sem dúvida uma espécie de antropomorfização das máquinas, cujo contraponto é a maquinização do homem, que já alcança extremos radicais. Temos, por exemplo, o projeto desenvolvido recentemente pelo neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis – que até o momento foi usado como objeto de entretenimento e exibicionismo tecnológico, em plena abertura da Copa do Mundo – que consiste na confecção de um exoesqueleto que pode ser vestido e comandado através de uma interface que liga diretamente o cérebro à máquina. As ondas cerebrais são decodificadas instantaneamente em informações digitais que movimentam o exoesqueleto. Temos também o desenvolvimento cada vez mais perfeito de Inteligências Artificiais, como Eugene Goostman, que é um programa de computador capaz de simular uma conversa inteligente (é um *Chatterbot*), identificado como um garoto ucraniano de treze anos. Em 2014 Kevin Warwick organizou um Teste de Turing, no qual o programa convenceu 33% dos juízes de que ele era humano. Como consequência, Warwick alegou que Goostman é a primeira IA a passar num Teste de Turing. A cibernética, a biotecnologia e a informática são as tecnologias mais avançadas de que dispomos, e sua interação direta com o corpo humano torna-se cada vez mais natural e independente de considerações éticas e filosóficas. A venda legal de mostras de material genético de culturas indígenas na Internet, por empresas de biotecnologia, mostra que nem a estrutura biológica mais pessoal está assegurada contra a onipresença irrefletida da tecnologia. Não é difícil imaginar, seguindo a correnteza de situações que já presenciamos, que os homens passarão a substituir progressivamente as partes defectivas de seus corpos. Talvez em um futuro não muito distante seja possível substituir todos os membros e órgãos, de modo que o cérebro humano se transformaria literalmente no “fantasma na máquina”. Talvez até o tecido cerebral poderia ser substituído e toda a estrutura mental, as emoções, as memórias, enfim, tudo que caracteriza a subjetividade de um indivíduo poderia ser codificado em bits dentro de um sistema de discos rígidos e programas computacionais. Mas a criatura assim constituída, liberada da matéria orgânica e

potencialmente da morte, continua sendo aquilo que entendemos como humano? A possibilidade de mudar o corpo não carrega consigo o risco de alterar a subjetividade?

Flusser entende por humanidade a capacidade de produzir língua, de ordenar uma realidade a partir da vontade concreta, enfim, de inventar novas ideias. Por esse motivo, o autor procura as pequenas frestas nas quais o homem se revela como capaz de *poiesis* em plena era tecnocrática, como na arte. A abordagem flusseriana da criatividade deixa claro que o que lhe importa é o poder humano de dar sentido à existência, de propor novos modelos para a experiência e a comunicação, de criar novos mundos. Anke Finger afirma que “com efeito, a criatividade, indiscutivelmente o conceito filosófico mais central de Flusser, está na base de toda a comunicação, diálogo e vida, porque a experiência estética está na base da percepção humana”⁸. Ou seja, precisamos da experiência estética para perceber o mundo. O significado do mundo e da vida humana está sempre suspenso - arte, ciência, pensamento e criatividade no fundo são o mesmo, são tentativas de condensar algum significado. São produção de algo que não existia antes, são sementes cognitivas, éticas e estéticas que podem desenvolver-se politicamente e transformar-se em novas experiências e valores intersubjetivos. A arte, nesse sentido amplo e poiético, aumenta a quantidade de informações da realidade na medida em que relaciona os dados familiares com territórios inexplorados da experiência imediata.

A despeito da importância da arte no pensamento de Flusser, dificilmente podemos encontrar uma ideia de história ou teoria da arte em seus textos. Uma vez que ele a compreende como o ato criativo em geral,

O gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela arte, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação

8 “In fact, creativity, arguably Flusser’s most central philosophical concept lies at the basis of all communication, dialogue, and life because the aesthetic experience lies at the centre of human perception”. FINGER, A. On Creativity: Blue Dogs with Red Spots, p. 1.

nova⁹.

Ou seja, não há diferença entre *criação* em ciência e arte, pois ambas instauram o novo abrindo-se para o ainda-não-articulado. Nesse sentido, “toda proposição científica e todo dispositivo técnico tem alguma qualidade estética, assim como toda obra de arte tem alguma qualidade epistemológica e política”¹⁰. O problema é que os cientistas são inconscientes da criatividade da ciência; não sabem que são “poetas”. Com isso, limitam-se ao uso de formas matemáticas e de objetos de investigação dentro do reino pré-estabelecido da natureza para realizar sua vontade criadora. Em *A História do Diabo*, Flusser afirma que os cientistas estão em um estágio correspondente ao da pintura representativa, isto é, acreditam que a natureza é um fenômeno verdadeiro e independente do homem, e que precisam apenas *descobrir* suas leis. Os cientistas são inconscientes de que são eles mesmos os autores tanto do mundo fenomênico *quanto* das leis da natureza, e depois ficam surpresos que a natureza se estruture de acordo com elas. Enquanto a ciência acreditar que as cadeias causais que ligam os fenômenos são independentes da nossa vontade, ela nunca vai romper com a ilusão de autonomia da natureza. No entanto, assim como a pintura moderna torna-se consciente de que a vontade criadora é a origem de sua organização de cores e formas, libertando-se da representação da natureza, a ciência moderna começa a desconfiar de seu naturalismo. As estruturas da física moderna abandonam paulatinamente o modelo verdadeiro-falso e começam a buscar conceitos mais ligados à estética, como o de “consistência”. Os cientistas perguntam cada vez menos o que é *realmente* um átomo ou um gene; começam a compreender que “átomo” e “gene” são palavras cujo sentido está em sua articulação nas frases da ciência. Flusser acredita que os cientistas e os seres humanos em geral perceberão progressivamente que são artistas, que a natureza é uma obra de arte, tão bela e complexa que parece autônoma, isto é, esconde sua origem na vontade criadora – é um tipo radical de arte representativa.

9 FLUSSER, V. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*, p. 160.

10 “Every scientific proposition and every technical gadget has an aesthetic quality, just as every work of art has an epistemological and political quality”. FLUSSER, V. *The Photograph as Post-Industrial Object*, p. 331.

Nesse sentido, não há diferença entre *criação* em ciência e arte, pois ambas são capazes de proporcionar diálogos produtivos entre o habitual e o desconhecido que geram novas formas de imaginação. Arte e ciência são ambas ficções em busca de significado, são invenções humanas que podem gerar mundos alternativos e abrir possibilidades desconhecidas. A arquitetura teórica e técnica da ciência sempre tem atributos estéticos e consequências éticas que são censurados, assim como as obras de arte sempre têm propriedades epistemológicas e políticas negligenciadas. Na restauração de uma ciência informada pela arte e de uma arte informada pela ciência, ambas reconectadas com a vida cotidiana, pode encontrar-se a chave para a superação da tecnocracia. Desse modo, sob o signo da política e da intersubjetividade, a cultura ocidental poderia solucionar o clima de absurdo e de falta de sentido para a vida.

Referências

DUARTE, R. A. P. *O Belo Autônomo - Textos Clássicos de Estética*. 1. ed. BELO HORIZONTE: UFMG, 1997

_____. *Pós-história de Vilém Flusser - Gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FINGER, A. *On Creativity: Blue Dogs with Red Spots*. Flusser Studies. N. 10. Novembro, 2010.

FLUSSER, V. *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *O Mundo Codificado*. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- _____. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Criação científica e artística*. Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/Saone. 26/3/1982. Disponível no Arquivo Flusser.
- _____. *Is there a rupture between contemporary expressions of art, and society?* In: DEWAELE, D. “Intermedia Art: Art and society, are there solutions?” Vent: Brügge, 1985.
- _____. *The Photograph as Post-Industrial Object*. LEONARDO, Vol. 19, No. 4, pp. 329-332, 1986.
- _____. [*O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas*](#). Publicado originalmente em SL, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71.
- _____. *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira Costa. *Artefilosofia*. N. 11. UFOP. 2012.
- GULDIN, R. *Pensar entre línguas*. São Paulo: Annablume, 2010.
- KRISTELLER, P. O. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, (Oct., 1951), p. 496-527.
- _____. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), p. 17-46.
- SHINER, L. *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago.