

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ARTE E MORALIDADE
em três momentos do Processo Criativo

Noemi Gutierrez Castanheira Ferreira

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Noemi Gutierrez Castanheira Ferreira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Arte e Moralidade - em três momentos do Processo Criativo”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Ericeira, 10 de Outubro de 2024

RESUMO

Esta dissertação pretende tratar do tema de Moralidade em Arte. Para consideração deste tema, escolhemos o autor Paul Ricoeur e o seu pensamento como ponto de partida. Da mesma forma, e uma vez que se trata de uma temática bastante alargada, escolhemos concentrar-nos no século XX – onde entendemos que acontece uma viragem significativa no que diz respeito à moralidade na expressão artística. Introduzimos o contexto histórico que considerámos importante sublinhar, assim como destacámos o que antecede e sucede após as marcantes ideias de Nietzsche no que diz respeito ao seu pensamento que induz à lacuna divina no século XX.

De forma a articular as nossas considerações, e procurando um ponto de vista que nos é mais próximo, adaptámos o nosso raciocínio, relativo aos mencionados tópicos, a três momentos base do processo de criação artística: a conceção, a produção e a perceção. Pretendemos fazer o paralelo do pensamento sobre a moralidade ricoeuriano, largamente baseado na ideia da ação humana, com esses três momentos da praxis artística. Ao mesmo tempo, relacionando essa prática com a realidade histórica e artística do século XX.

Finalmente, ponderámos sobre as questões envolvidas, e as que ficam em aberto, na relação da moralidade com a arte, apontando para o contexto contemporâneo.

Palavras-Chave:

Arte; Moralidade; Ricoeur; Criação; Pensamento.

ABSTRACT

This dissertation intends to elaborate about the topic of Morality in Art. To consider this subject, we have chosen the author Paul Ricoeur and his body of thought as a starting point. In the same way, and since it is a very broad theme, we have chosen to focus on the twentieth century – where we understand there was a significant turning point regarding morality in the artistic expression. We will introduce the historical context that we considered important to underline, as well as highlight what precedes and follows Nietzsche's striking ideas that lead to a divine gap in the twentieth century.

In order to articulate our considerations and look for a point of view that is closer to our experience regarding the aforementioned topics, we have adapted our reasoning, to three basic moments of the artistic creation process: conception, production and perception. We intend to make parallels between Ricoeur's thoughts about morality - largely based on the idea of human action - with these three moments of artistic praxis. At the same time, to relate this practice to the historical and artistic reality of the twentieth century.

Finally, we will ponder upon the questions involved, and those that remain open, concerning the relation between morality and art, considering also the contemporary context.

Keywords:

Art; Morality; Ricoeur; Creation; Thought.

AGRADECIMENTOS

Ao Mário, que me emprestou um bocadinho da sua vitalidade para eu agarrar a vida
agora.

À minha avó Vina que me mostrou a mais plena prática do bem.

À Susana e à Ana, que me dão força e fazem tudo valer a pena.
Aos meus pais, os meus apoiantes incondicionais e quem me ensinou a debater qualquer
assunto.

À minha família toda, porque, tal como os meus pais, estão sempre lá, mesmo quando
temos ideias diferentes.

À Beatriz, que me conseguiu centrar ao longo deste caminho.

Aos amigos todos que me amparam e a todas as pessoas que interagem comigo e me
deixam descobrir e partilhar sempre um bocadinho mais do que é ser uma criatura
humana.

ÍNDICE

1. Introdução.....	p.1
2. Da Arte à Moralidade ou da Moralidade à Arte	
2.1 Arte e Moralidade e o processo artístico.....	p.3
2.2 Três momentos de Arte.....	p.6
2.3 Até à “morte de Deus” - Igreja, Arte e Pensamento até ao século XX.....	p.10
2.4 Mal e Bem e Moralidades.....	p.19
3. Arte e Moralidade – CONCEÇÃO, PRODUÇÃO e PERCEÇÃO	
3.1 Conceção - A ideia e a origem	p.26
3.1.2 Moralidade judaico-cristã	p.34
3.2. Arte e Moralidade – Produção	p.41
3.3. Arte e Moralidade – Perceção ou Apropriação.....	p.48
4. A-moralidade, Arte e a Sociedade Contemporânea	p.55
5. Considerações Finais	p.67
6. Bibliografia.....	p.69

1. Introdução

Neste trabalho de dissertação abordaremos o tema geral de Arte e Moralidade. De forma a respeitar os parâmetros requeridos para a tese, concentraremos a nossa investigação no pensamento de Paul Ricoeur (1913-2005). Para tal, consideraremos o seu corpo de obra como um todo, assim como em considerações de outros pensadores sobre essa mesma obra, contudo concentraremos a nossa atenção em particular nas duas obras *A Simbologia do Mal* e *A Crítica e a Convicção*. Esta escolha teve que ver com a proximidade com o tema abordado (caso mais concreto de *A Simbólica do Mal*) e com a maior facilidade de compreensão do pensamento geral e dos eventos históricos que influenciaram as ideias de Ricoeur.

Ao longo deste texto faremos frequentemente referência a Nietzsche, o qual analisámos para um entendimento mais aprofundado do conceito da lacuna divina. Da mesma maneira, mencionaremos várias vezes outros pensadores do século XX cuja opinião consideramos importante e/ou influente no decurso de ideias relacionadas com a moralidade e a arte no seu contexto histórico.

Utilizaremos, para as referidas e outras menções, blocos de citação como parte integrante do texto – não só pretendendo uma linha de raciocínio contínua, como também uma pontual disrupção desse discurso com vista ao questionamento. Muitas destas fontes serão traduzidas pela própria autora e citadas no original em rodapé. Também utilizaremos as notas de rodapé enquanto suporte ao corpo do texto, mencionando igualmente aí, algumas das citações que julgamos importantes, mas não fundamentais dentro da linha de raciocínio do texto. Dentro de algumas das liberdades poéticas que nos permitimos, incluiremos nos títulos de cada capítulo algumas palavras-chave com vista a encaminhar a leitura.

Começaremos por explicar algumas das questões que nos levam à elaboração sobre esta temática, procurando situar o leitor na história de eventos e pensamentos do século XX, no contexto relativo à moralidade, e na nossa história pessoal. Lançaremos, conseqüentemente, algumas questões que relacionam esse contexto, nomeadamente, que são momento de encontro entre o pensamento e história da Igreja, o pensamento filosófico e estético e a Arte.

Uma das nossas questões centrais será o “ser-se” humano. Como é que o humano se vê no século XX? Como é que esse ponto de vista se altera ao longo do século XX e porquê? Qual foi a influência da moralidade na formação do ser humano ocidental?

Se as questões iniciais terão que ver com a existência humana dentro dos termos da moralidade no século XX, estreitar-se-ão, na segunda parte do trabalho, nas questões diretamente relacionadas com o ser humano artista. Aqui, consideraremos três momentos que constituem a prática da criação artística – conceção, produção e perceção – para melhor entender o pensamento ricoeuriano aplicado da moral à arte. Assim, procuraremos paralelos ao longo desse processo para exemplificar a prática da ação moral à arte, ao mesmo tempo que desenharemos o nosso raciocínio dentro dessa linha prática.

A terceira parte desta dissertação passará por uma reflexão sobre as questões que surgem em torno da relação da moralidade com a arte, em particular, aquelas que ficam em aberto depois da consideração anterior da prática artística.

2. Da Arte à Moralidade ou da Moralidade à Arte

2.1 Arte e Moralidade e o processo artístico

Permitam-nos a liberdade de passar para um discurso no singular, que servirá não só como meio expressivo, como também ajudará a entrar no contexto pessoal que, cremos, ter alguma importância para a escolha da temática e a abordagem escolhidas.

Sou, antes de mais, artista. Enquanto tal, o meu percurso de vida assim como a sensibilidade que possuo, e que desenvolvi, foram absolutamente fundamentais para colocar as questões que exponho neste ensaio.

Quando ingresso na faculdade de belas-artes, aos dezassete anos, sou confrontada com aquilo que desconhecia ser a realidade da arte. Há um mundo que se revela e outro que começo a questionar. Fui criada num berço familiar de crenças cristãs e vivia muito apegada às mesmas, até que tomei a séria decisão de um compromisso com a religião através de um batismo em adulta. Enquanto Testemunha de Jeová, o meu sistema de crenças e princípios morais era muito claro para mim e parecia-me óbvio ser aplicado ao resto do mundo. Contudo, na idade do questionamento com todo um novo mundo que se abria para mim com o universo artístico, comecei a pôr em causa esta estrutura de base do meu ser... O meu raciocínio, o meu agir, as minhas escolhas, no fundo, tudo o que me formava, passava por essa educação e fé cristãs. Embora tenha acabado por abandonar esse sistema de crenças, não posso deixar de lhe dar a maior importância hoje, quando penso na influência que tem, diariamente, em mim.

A arte também passou a ser outra coisa.

Se hoje é relevante, para mim, falar da arte e falar de moralidade, é, em grande parte, por causa deste percurso. Graças à religião e à arte, tive a oportunidade de pensar, ver e sentir o mundo de uma maneira específica. Conhecer e conviver com muitas pessoas diferentes, ter interações com diversas culturas, questionar e escutar. Isto colocou em marcha uma parada de perguntas e um modo de ser baseado em conhecimento empírico, este ser simplesmente em conjunto com outros. Ao mesmo tempo, estas interações

ofereceram-me uma sapiência empática completamente natural, e que me deu acesso a diferentes formas de entendimento, fosse pela diferença cultural, pela maneira de processar a informação, pelo contraste entre diversas realidades, pela riqueza de perspectivas. Ora, a concretização do que a empatia potenciou pelo meio artístico e religioso fez-me ponderar incessantemente sobre várias questões humanas e a entender que a empatia não é apenas a compreensão da forma de sentir do outro, mas do que poderá ser a forma de processar a informação do outro – a estrutura na qual se insere e o modo como se insere no mundo.

Estas reflexões e influências referidas vão ditar o meu modo de criação de forma consciente e subconsciente. Por exemplo, se escolho determinada matéria para a produção de determinada peça, tenho de entender que esse “filtro” em mim está ativo; há uma simbólica específica ao meu ser cuja origem é clara, falando do pensar, da matéria, do ícone e da perspectiva.

É a partir desta sensação que deriva a estrutura deste ensaio. Enquanto artista, identificar no pensamento de Ricoeur como é que os três momentos artísticos da conceção, materialização e exposição de uma obra de arte são desenhados e marcados pela moralidade.

Como disse, sou, antes de mais, artista. Assim, no meu interesse de perseguir o trabalho colaborativo com outros colegas artistas, assim como desenvolver o meu próprio, abordarei a temática a que me proponho com alguma consciência do que poderão ser as suas faltas. A minha sabedoria e conhecimentos filosóficos estão limitados ao que têm sido os meus estudos e interesses no domínio da estética e poderei carecer de alguma terminologia ou destreza nesse campo. Contudo, compensarei com a minha característica criatividade e imaginação, enriquecidas pelas minhas variadas vivências e interações... na verdade, vou “pintar” este assunto como o vejo, assumindo a minha particular expressão.

Deixo a nota de que, se agora escrevo de forma individual, contrariamente ao exigido num ensaio científico, é porque este não o é concretamente senão para efeitos de dissertação de mestrado; chamar-lhe-ia, antes, um registo das minhas observações e

estudos, pautados pela diversidade das minhas experiências e do meu singular ser. Assim, passarei a escrever a partir deste momento em múltiplo, nessa minha pluralidade.

Previamente a esta dissertação, no primeiro ano de mestrado, elaborámos três diferentes pequenos trabalhos que originariam a vontade para a execução deste trabalho. Começámos por fazer uma investigação que comparava as estranhas criaturas representadas por Bosch com os *Yokai*, cujas primeiras representações em rolos surgiram na mesma cronologia do fim da Idade Média, no Japão. Essa reflexão levou-nos a variadíssimas perguntas entre as quais procurar entender qual seria a influência que, no ocidente e no oriente, levaria os artistas a desenhar o monstruoso e se haveria algum juízo moral ou critério ético por detrás dessas ideias. Dois trabalhos seguintes pretenderam ir um pouco mais dentro desta indagação sobre a arte, a moral e a figuração: um deles focado na questão da viragem da representação humana na pintura do século XX, e o outro sobre a perspectiva ricoeuriana aplicada à nova figuração do século XX, pavimentando o caminho para esta dissertação.

Como apoio a esta lógica e derivante das questões que pretendemos discutir nesta dissertação, deixaremos em apêndice o trabalho plástico que desenvolvemos durante os últimos dois anos, em paralelo a toda a investigação mencionada.

No presente estudo, tencionamos examinar um pouco mais o pensamento de Ricoeur aplicado à prática do artista e ao que poderá estar implícito no acontecimento da arte.

Creio que pode haver, entre a ética e a estética, uma espécie de ensinamento mútuo em torno do tema da singularidade. Porque, ao contrário das coisas, mas tal como as obras de arte, também as pessoas são conjunções singulares, um rosto onde os traços estão reunidos de maneira única, uma só vez; como as obras, elas são insubstituíveis umas às outras. Talvez aprendamos a singularidade em contacto com as obras, o que a ser verdade seria uma maneira de prosseguir um argumento kantiano mostrando de que modo a experiência do belo, e mais ainda do sublime, nos conduz à moralidade.

Ricoeur, Paul ¹

2.2 Três momentos de Arte

Ao longo desta dissertação procuraremos abordar o tema geral da relação da arte com a moralidade. Escolhemos, para isso, considerar o pensamento de Ricoeur tanto no que diz respeito às suas abordagens ao nível da ação como da interpretação do sujeito, tendo como linha de questionamento subjacente a forma como o humano se vê a si próprio. Embora este estudo também seja uma reflexão sobre a identidade, pretendemos considerá-la de forma mais concreta e procurar entender como é que, no sistema de criação artística, sobretudo a partir da viragem para o século XX, o humano se considera, se materializa e como se vê.

Paul Ricoeur terá várias influências diferentes no seu pensamento e mesmo ao longo da sua vida, sendo que revisitará muitas das questões que se foi colocando ao longo desse percurso. Uma das suas bases de pensamento é o estruturalismo, que lhe permitirá

¹ Ricoeur, 2009, p.284.

explicar os fenómenos, pela análise subsequente à decomposição dos elementos que os constituem. Fundamental para a construção da ideia hermenêutica (e complementação) de Ricoeur será também a ontologia de Heidegger. Tal como expõe Miguel Costa em *Sobre a teoria da interpretação em Paul Ricoeur*, quando aborda as bases a partir das quais o pensamento de Ricoeur se desenvolve: “A hermenêutica heideggeriana consiste, portanto, numa explicitação do solo ontológico sobre o qual as ciências do espírito se podem edificar.”² A análise fenomenológica servirá para compreender então o sentido do ente através da repartição do que compõem a sua ação, mais concretamente, a sua linguagem - que o faz significar.

Embora Ricoeur parta da postulação de Heidegger que defende que o ser apenas o é quando se exterioriza a partir da palavra ou da ação, não só se foca em desenvolver a importância da ação no círculo hermenêutico heideggeriano, como também lhe acrescenta algo crucial: é na interpretação que se manifesta o ser. Contudo, segundo o autor, e para entrarmos mais a fundo naquilo que é este entendimento do ser humano, teremos de compreender os elementos que permitem o interpretar, como é o caso do símbolo, dos signos, das metáforas, dos mitos. Da mesma forma, Ricoeur vai atribuir à linguagem um excesso de significação, derivado do seu valor simbólico, e, também para lhe darmos sentido, deveremos passar primariamente pela descodificação da sua estrutura.

É na reinterpretação contínua da linguagem, portanto na reformulação semântica, que o humano compõe o significado do seu ser. Podemos dizer que o pensamento de Ricoeur é o resultado da combinação de uma série de ideias e influências, partindo do círculo hermenêutico heideggeriano e submetido a uma análise fenomenológica³. O pensamento ricoeuriano é, de facto, baseado na componente ativa do ser. É a acção que define o sentido, e o redefine, dando-lhe significado. E é este movimento de ação e modo de agir, que enquadra também a moralidade do ser, determinando as direcções da atuação humana.

² Costa, M. S. D., 1995, p.9

³ Pereira, J. C., 2023, p.23 “Na análise da experiência existencial do ser humano, Ricoeur procederá a uma enxertia da hermenêutica na fenomenologia, alargando o conceito de experiência a partir de um diálogo com as ciências semióticas e linguísticas, a psicanálise de Freud, o estruturalismo e a filosofia analítica.”

Da mesma forma, é no agir que compreenderemos a arte – numa forma ativa de reinterpretação do mundo, dando sentido à vida.

Tendo em mente o círculo hermenêutico, do qual parte Ricoeur, propomos inserir uma visão triangular da criação artística formulada a partir de três pontos: concepção, produção e interpretação. Reconhecemos, no entanto, que o “humano” a considerar aqui pode quase exclusivamente ser o próprio artista, sendo que será, aparentemente, o único a realmente concretizar por completo esta viagem criativa e a fazê-lo através de um continuado processo. Por criação também pretendemos incluir toda a ação e pensamento prévios, simultâneos ou póstumos, à constituição da arte. Daí que pretendamos entender o que está por detrás da meditação do artista, considerando a sua ação criativa e, particularmente, como é que é orientada esta criação, compreender como é que a moralidade se reflete no momento do agir “material” da produção, e, finalmente, de que forma é que o artista se vai colocar diante da sua obra.

Frequentemente, em considerações do campo estético, falamos de arte como algo, como que justificando a sua presença ou necessidade, e poucas vezes enquanto ação. Propomos, neste texto, assumir que a arte existe e faz parte da nossa própria existência humana. Mais ainda, é o artista o humano que a pensa, no núcleo do qual é concebida e germina; é o artista que a realiza, produzindo no sentido em que trabalha a matéria física (palpável ou não); e como, na sua realização, a mostra, vê, a apreende e recria. Nesta reflexão sobre a existência do artista enquanto ser humano significante, ponderaremos a moralidade enquanto guia.

A arte é um dos meios mais poderosos - senão exclusivamente o meio - de nos lembrarmos do que é sentir, estar, ser, viver. Desse modo, acreditamos que é a *linguagem* humana mais particular, e que reflete e vem de qualquer fonte que não tem expressividade total em palavras nem numa compreensão absoluta. É um questionamento constante, um pensamento contínuo, um reentendimento infinito. E a fugacidade da vida de cada um não permite nunca aceder a uma totalidade de um entendimento, apenas a esta busca. Ora, os percursos de vida que desenhamos, individual e coletivamente, vão

influenciar o quadro geral do modo como abordamos a arte, de como a pensamos, a formamos e a interpretamos.

Como tal, para entrarmos dentro da experiência estética e do processo criativo, procuraremos entender alguns dos valores implícitos na formulação desta busca. Para isso acreditamos que será necessário meditar sobre o contexto histórico, não só como diretamente influente do pensamento de Ricoeur mas também enquanto período particular de alteração marcante no que diz respeito a ideias morais, artísticas, filosóficas, estéticas, entre outras.

Apontamos a nossa atenção para o que consideramos ser o momento de viragem na abordagem artística e, ao mesmo tempo, no questionamento moral – a entrada no século XX. Para isso, concentrámo-nos em compreender como é que Nietzsche, enquanto um dos autores mais importantes para este câmbio, propõe o ‘matar deus’ e como isso influencia a estética e a arte. E, conseqüentemente, como se desenvolve o pensamento artístico depois das duas guerras mundiais. Nessa altura, encontramos Ricoeur no desenvolvimento da sua perspectiva, absolutamente influenciada pelo turbilhão de acontecimentos desde a entrada no século XX.

Para acedermos, portanto, ao conjunto de códigos que estrutura e define uma sociedade em determinado espaço e tempo, teremos de a decompor. Antes de mergulharmos no triângulo do processo criativo, iremos percorrer, então, algumas das circunstâncias históricas, pensamentos estéticos, artísticos e morais da sociedade ocidental a partir da entrada no século XX.

Indeed, the death-of-God effect evolved during the twentieth century, influenced by such events as the two world wars, the Indo-Chinese War, the Algerian war of independence; the revolutions in Russia and China; specific events such as the Shoah and the Armenian genocide; and the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki. Events like these, in which death and mortality are so visible and suffering is so widespread, inevitably raise the question of the meaning and teleology of human life and what the source of such meaning might be.

Marks, Elaine ⁴

2.3 Até à “morte de Deus” - Igreja, Arte e Pensamento até ao século XX

Na sociedade ocidental europeia, a entrada no século XX é marcada por um distanciamento cada vez maior das raízes de credo judaico-cristão, pelo menos no que diz respeito ao campo do pensamento filosófico. A ausência de um deus⁵ delineava discursos nihilistas e a psicanálise. Freud, Nietzsche, Schopenhauer, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Guy de Maupassant, Feuerbach, entre tantos outros, procurarão, cada qual à sua maneira, preencher esta lacuna deixada pela morte de deus.

Retrocedamos, porém, um pouco... Esta rotura com o divino é já uma quebra anunciada na cronologia histórica centenas de anos antes. Progressivamente, depois de um ano zero, arte e religião afastam-se na sociedade ocidental europeia, resultado de tantos acontecimentos e pensamentos daí derivados. Concentremos a nossa atenção na Igreja Católica, como o centro do pensamento cristão, dentro do desenvolvimento da

⁴ Reilly, B.J. et al., 2006, p.131, art *The Absurd and the Death of God*.

⁵ *Ibidem*, “all consider the consequences for humankind in general and for the individual in particular if the God of the Jewish Bible and the New Testament is no longer a presence to be loved, revered, and followed.”.

referida sociedade. É com alguma cautela que falamos desta centralização de poder da igreja, tendo consciência que haverá sempre locais e credos dentro deste ‘ocidente’ que estarão em dissonância. A singularidade de cada grupo em determinado local criará momentos de pequenas fraturas no que é o corpo da igreja e que, sucessivamente, vão cimentando diferenças maiores.

Consideramos de alguma importância a conjuntura que leva a uma ‘querela das imagens’ entre 726 e 843, e que levanta questões relevantes da ligação da imagem à ideologia cristã, criando uma das primeiras brechas, uma crise iconoclástica que separará Bizâncio do culto das imagens da igreja católica⁶. É, em grande parte, graças à utilização da arte (e em particular da arquitetura) enquanto um poderoso veículo demonstrativo que a Igreja Católica vive uma época próspera no que diz respeito à implementação do seu poder social e político. Contudo, no século XIV assistimos a uma mudança significativa, onde a classe burguesa em desenvolvimento, procurando uma certa independência e, acima de tudo, uma opulência, começaria a rivalizar com o poder católico⁷.

A partir do século XV, reivindicam-se ideias da grande supremacia da civilização romana, e a imagem retorna à mimética realista. É a época de maior independência do artista, de algum modo, pelo menos no que diz respeito à sua relevância numa hierarquia de poder, em que o seu estatuto passa a ser assinalado com uma certa importância, muito embora permaneça submisso à encomenda. Neste período antropocentrista, passamos de uma influência platônica na religião católica para este pensamento antropocêntrico de origem aristotélica; reajusta-se a ideia de deus à figura do humano, ao mesmo tempo que acontece uma separação expressiva no seio da igreja – a reforma protestante. Esta reforma comporta uma série de peripécias durante quase dois séculos, segmentando o mundo ocidental europeu em pelo menos duas formas de cristianismo, e abalará o poder da igreja católica assim como separará a linguagem artística, ainda ao serviço dessas autoridades. O autor Dario Gamboni sublinha a investigação que Olivier Christin faz na relação da imagem e do poder no momento da reforma, demonstrando a influência que o uso da arte terá na imposição/exposição de ideias, tanto protestantes quanto católicas⁸.

⁶ Gamboni, 1997, p.23.

⁷ Gombrich, 1985, p.155.

⁸ Gamboni, 1997, p.24 “The role played by iconoclasm in the political dynamics of the Reformation is also of considerable interest for comparative purposes. In the case of France, for instance, Olivier Christin

É na sequência dos acontecimentos do Renascimento que se gera o tempo da razão, germinando um pensamento desviante face ao poder religioso, que se expressará gradualmente e com grande clareza. O pensamento cartesiano da razão, da dúvida e do questionamento traça, a partir do século XVIII, o caminho para a transformação ao nível do pensamento, que passará para a época moderna. Esta metamorfose de valores, também reforçada pela Revolução Francesa, consolida a passagem para uma alteração do ensino de arte, para o desenvolvimento do estudo das ciências da natureza e o desenvolvimento das ciências humanas – começando-se a falar da estética em arte. O artista desprende-se cada vez mais da igreja e passa a ter maior autonomia no que diz respeito ao objeto representado. Como expõe Gombrich, “Os pintores passavam a observar a vida dos homens e mulheres comuns de seu tempo, a desenhar episódios comoventes ou divertidos que pudessem ser desenrolados numa história.”⁹. Esta é uma época do fascínio pelo que é estranho, pela deformação, pelo peculiar, onde o folclore ganha outra presença na expressão artística, por contraste com o ‘belo’ perfeito que se aproxima da divindade¹⁰. Por um lado, os pintores românticos vão recuperar a emoção natural e, por outro lado, é a razão pragmática que será o motor do século que se desenrolará em progresso tecnológico.

Na sua tese de doutoramento, o professor Rui Serra assinala que os tempos seguintes são de um distanciamento cada vez maior da arte em relação a Deus:

*A crise espiritual que marca o Ocidente a partir do final do século XVIII e início do século XIX deve-se, em grande medida, ao desaparecimento da ideia de Absoluto. E, por sua vez, o Absoluto, que se perde com o declínio da influência da Igreja na realidade, vai ser alvo de uma tentativa de recuperação pela própria arte.*¹¹

has shown that isolated and precocious iconoclastic acts could be used as a means of radicalizing activism, compelling fellow believers to proclaim their faith and take sides; at the other extreme, the Protestant authorities were chiefly anxious to prevent extremism and keep the revolutionary potential of iconoclasm in check”.

⁹ Gombrich, 1985, p.372.

¹⁰ Eco, 2008, pp.113-114 : Umberto Eco elabora sobre o contraste da abordagem belo vs monstruoso das representações ao serviço da igreja. Entre Agostinho que diria que “os monstros eram belos” e São Bernardo ao criticar a representação das esculturas exteriores de monstros em locais de adoração.

¹¹ Serra, 2013, p.27.

É neste período que marcam ideias filosóficas, pontos de vista divergentes e através dos quais uma facção crescente de pensadores e artistas amplia a sua distância em relação à igreja. Por um lado, pensamentos que apelam à razão e, parcialmente, se afastam de premissas eclesiológicas, por outro lado, entendimentos que buscam no transcendente divino as respostas para a sua visão. É importante frisar que a doutrina da igreja, qualquer que fosse a sua facção, vai constantemente procurar adequar certas concepções filosóficas às ideias eclesiológicas. Na passagem para a era da razão moderna, distinguem-se dessa linha de pensamento os românticos que vêm na imagem da Natureza o reflexo de uma filosofia do “infinito” de Fichte, como seria o caso de Schelling¹². Na verdade, Schelling atribuirá ao conceito de Absoluto a unidade, o ‘objeto’ e ‘sujeito’, a ‘razão’ e a ‘natureza’, a ‘realidade’ e o ‘idealismo’. No seguimento desta representação, mas destacando-se da mesma, Hegel leva este Absoluto a um extremo conceptual, removendo a natureza do centro da equação - ‘imperfeita manifestação da razão’ - e colocando o absoluto (infinito) no núcleo dinâmico da razão, da história e da natureza, algo que define a essência de tudo, recuperando constantemente o finito.¹³

Ora, o pensamento kantiano demarca-se-á, tal como nos aponta Rui Serra, no afastamento da ideia do Absoluto, e na atribuição de maior independência do artista enquanto criador. Essa brecha com as noções eclesiásticas é fundamental uma vez que colocará o artista num paralelo com o divino. De certa forma, algumas ideias de Kant ainda serviriam o poder da igreja, por exemplo, o que diz respeito à sua noção de moralidade racional. Para ele, é a experiência do ser que lhe permite utilizar a razão universal - raiz da qual o ultrapassa - e viver o transcendente é experimentá-lo de forma sensível, portanto, aceder ao sagrado ou sublime é possível através da comoção pelo espanto. Tal como Kant, Schiller também se concentra no pragmatismo da acção humana baseada em leis universais de moralidade. Mas esta prática que regula a conduta, também o leva a uma conclusão semelhante à de Kant, que é através da experiência das coisas que o indivíduo acede ao espiritual¹⁴.

¹² Abbagnano, 1993, p.77.

¹³ *Ibidem*, pp.78 e 104.

¹⁴ Serra, 2013, p.35 “Ao conseguir superar moralmente a sua impotência perante o sublime, o indivíduo sente um prazer de superioridade, que lhe provoca a sensação de evasão do mundo sensível para o mundo espiritual.”

Neste período, entre o século XVII e entrando no seguinte XIX, há um espírito comum no filosófico que concebe a experiência estética enquanto lugar de aproximação ao divino, desapropriando gradualmente a igreja da sua autoridade e reposicionando a arte enquanto veículo de acesso ao sagrado. O artista tem um papel cada vez mais independente dentro da sociedade ocidental europeia e distingue-se pelas suas capacidades particulares, princípios pessoais, credos ou ideias. É na passagem para o século XX que nos atrevemos a dizer que há um derradeiro corte com a moral e poder eclesiásticos. O desenvolvimento de ciências humanas como a psicologia, como também o singular entendimento de Nietzsche, recentraliza o discurso no humano, descentralizando-o do divino. A autora Elaine Marks entende este ‘matar deus’ de Nietzsche enquanto um processo de luto que possibilitaria precisamente a renovação do humano através da arte:

*Ele propôs, como antídoto para os perigos do niilismo, uma crítica à ciência e à metafísica como substituta da fé, e **uma exploração da arte enquanto uma possível chave para a renovação humana para o repensar de valores e do sentido**, uma vez superado o luto por Deus.¹⁵*

Embora sejam várias as possíveis interpretações de Nietzsche e do cerne da questão que origina a ‘morte de Deus’, no seguimento da nossa lógica poderemos identificar este conceito enquanto a derradeira fissura, o culminar decorrente do espírito de desconfiança enunciado: um afastamento cada vez maior da fé religiosa, uma crescente valorização das ciências, um pensamento mais virado para o racionalismo, um crescente questionamento de tudo. Chegando a Nietzsche, encontraremos uma separação do pensamento judaico-cristão e a ‘morte de deus’ é absolutamente fundamental para a libertação do pensamento. Tal como nos aponta António Marques no seu prefácio de *Para a Genealogia da Moral* de Nietzsche: “(...) a moral cristã desenvolveu no homem ocidental um insaciável desejo de *veracidade*, o qual acabou por se virar contra ela própria, moral, ao descobrir a irrealidade do além-mundo.”¹⁶ Na sua obra, Nietzsche

¹⁵ Reilly, 2006, p.132 “He proposed, as an antidote to the dangers of nihilism, a criticism of science and metaphysics as substitutes for faith, and an exploration of art as a possible key to human renewal and to the rethinking of values and meaning once the mourning for God had been worked through.” (tradução livre).

¹⁶ Nietzsche, 2000, p.VIII.

buscará soluções para combater este espírito de desalento nihilista, procurando ver a condição humana de forma absolutamente original, e propondo o poder e a vontade como os grandes motores humanos.

Na chegada ao século XX, o progresso tecnológico e científico é já sentido a vários níveis e a alteração da sociedade ocidental é considerável. A vida moderna propõe, então, uma secularização e procura respostas nesse progresso. No campo artístico, o modo de vida passa a ser mesmo sujeito de representação visual. Inúmeras barreiras são derrubadas, quer no pensar da arte quer na sua materialização - como no que diz respeito à herança moralizante eclesiástica - e caminha-se para a afirmação individual. A multiplicidade de individualidades, que surge no fim do século XIX para a entrada do século XX, dita a modernidade até à época contemporânea, numa procura contínua de expressões únicas, originais. O frenesim da época moderna é retratado na sequência de explorações fora do convencional dos diversos pintores do movimento impressionista, e mesmo nas pinturas do movimento simbolista, embora de base clássica, introduzem-se temáticas e um cunho original da imaginação individual dos pintores.

Entramos no século XX com a sensação de que tudo se move a uma velocidade maior e todos os campos pretendem acompanhar esse ritmo. É a época de vanguardas artísticas, e a espiritualidade, como tudo, está sujeita à interpretação individual. A igreja é colocada no outro extremo dessa liberdade e etiquetada de uma intolerância cuja visão fechada não alinha com a luta pelo progresso. Ao mesmo tempo, o aumento do contacto com outras culturas faz-se sentir cada vez mais, e abrem-se portas a outras formas de espiritualidade.

Julgamos de alguma importância para a generalização do pensar moderno o avanço que existe nestes anos no que diz respeito à aliteracia. Torna-se, nessa altura, cada vez mais acessível a informação através da leitura e é o reconhecimento generalizado de certas ideias que atribuirá uma importância maior às mesmas. Este espírito de abertura, subjetividade e questionamento reflete-se também em alterações sociais e políticas. Mais marcantes do início do século XX serão as seguintes duas guerras mundiais que deixarão uma profunda cicatriz na humanidade até hoje.

A guerra converte-se numa base impulsionadora do avanço científico e tecnológico. O estudo das ideias de Einstein e o seu desenvolvimento culminam na criação da bomba atômica. Paradoxalmente, com esse avanço científico, também nos orientámos para a energia nuclear. Ao nível das ciências da saúde, a evolução em estudos clínicos revela novas soluções para a preservação e qualidade de vida - a vacina da poliomielite, o entendimento da constituição humana, a identificação do ADN. Também no campo das ciências humanas, a psicologia e a psicanálise revelam perspectivas e possibilidades diferentes para o humano se conhecer a si próprio.

Apesar do trauma humano provocado pela guerra, o avanço continua a ditar os anos seguintes, o capital é a nova “religião” e o consumismo a sua fé. Desenvolvem-se novos meios de comunicação e a informação passará a ter um alcance global – entramos na era da televisão e da difusão da imagem. O ser humano ocidental, perante esta nova massificação de informação e confrontado com um conhecimento mais profundo de si mesmo, progride nessa consciência do eu e do outro, apenas possível pelo acesso à informação global.

Na sua dissertação, o professor Rui Serra coloca a leitura da atmosfera artística depois da II Guerra como um contexto em que se perdem ideias de transcendência por oposição à ‘imanência do aqui e agora’. É crucial destacarmos que, se falámos em desalento na entrada do século XX, depois da morte de aproximadamente mais de 80 milhões de pessoas nas duas guerras e das suas consequências, o sentimento geral da sociedade ocidental é de um completo vazio. Rui Serra observa isso mesmo em relação a pensadores da arte como Theodor Adorno, que passarão de posições positivas para um total esvaecimento:

Theodor Adorno, que antes da 2ª Guerra Mundial faz parte de uma corrente crítica filosófica - a Escola de Frankfurt, da qual também fazem parte Max Horkheimer, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse e Walter Benjamin - com características positivas (acreditava na possibilidade de transformação e reconciliação do ser), após a guerra

faz uma inversão no seu pensamento e a sua crítica torna-se negativa (sem perspectivas transformadoras ou reconciliadoras).¹⁷

A imagem agora encontrar-se-ia entre duas soluções artísticas: a de providenciar um escape à realidade cruel para deleite e consumo do seu espetador; ou a de oferecer uma crítica à sociedade, pondo em causa quaisquer géneros de valores. Ricoeur fala-nos um pouco dessa experiência da guerra na conversa registada em *A Crítica e a Convicção*, onde aborda detalhes do seu cativeiro e revela como isso afetou as suas posições políticas: “Reatei com eles depois do cativeiro – mas após ter recebido a terrível lição da guerra, que tinha invalidado os meus juízos anteriores e me impunha uma espécie de reeducação política.”¹⁸ O desassossego causado por esta interrogação humana gera inúmeras respostas e impulsiona, na década de 1960, diversos discursos políticos, sociais e culturais. Há um crescente desenvolvimento de consciência democrática na sociedade ocidental europeia e, consequentemente, a população começa a manifestar-se. Muitas das questões que surgem neste momento da história, sobretudo relativas a valores humanos, permanecem em interrogação até hoje.

No campo artístico espelham-se esses debates em forma de uma grande amplitude de respostas - *tudo* se torna uma possibilidade. Nesta pesquisa sobre o entendimento dos fenómenos envolventes da querela do que é arte no século XX, Marc Jimenez dirige a nossa atenção para as questões do pensamento estético e da produção de arte apresentadas antes por Duchamp, e mais debatidas nas décadas de 1950 e 1960 ¹⁹, afirmando que “(...) o ano de 1960, seguido de uma década pautada pelo aparecimento incessante e rápido de novas correntes, marca incontestavelmente uma etapa decisiva na génese da arte contemporânea”.²⁰ No que diz respeito à filosofia e à crítica da arte, propagam-se ensaios teóricos de influência psicanalista e marxista que, segundo Jimenez, almejavam romper com a ‘tradição conservadora’. Ponderando o argumento de Joseph Kosuth em *Art after Philosophy* (1991), que alega que o contexto ocidental artístico induz a arte a interrogar-se sobre si mesma, Jimenez constata que a arte começa a concentrar-se num dos seus

¹⁷ Serra, 2013, p.56.

¹⁸ Ricoeur, 2009, p.42. Resposta citada é referente à questão sobre reatar com os compromissos políticos de antes da guerra.

¹⁹ Jimenez, 2021, p.68.

²⁰ *Ibidem*, p.67.

destinos, o de convidar a “uma actividade especulativa”, devotando a sua existência à ‘reflexão’.²¹

Uma das propostas de atitude reflexiva sobre a condição humana deste controverso momento é a de Jean Paul Sartre, que denuncia o absurdo da vida. O sentimento do fim de tudo o que conhecemos antes é diretamente derivado do vácuo na condição humana do pós-guerra. Relata-nos Ricoeur, que acabou por cruzar caminhos com Sartre, sobre Goetz, uma das personagens da sua peça *Le Diable et Le Bon Dieu* que encarna uma forma do ridículo na condição humana:

*(...) ele é apenas um bufão do Mal; (...) o seu gosto pelo massacre, pela humilhação, pela blasfémia é feito de caprichos sem grandeza, como um grande entretenimento concertado, voluntário, sem criatividade profunda. A sua própria explicação é um escárnio: "Porquê fazer o mal? Porque o Bem já está feito. Quem o fez? Deus Pai. Eu, eu invento."*²²

É neste contexto do reconhecimento da efemeridade e finitude da vida, no confronto com a mortalidade e o sofrimento, que Ricoeur começa a formular as suas ideias em relação à moralidade. Perante a qualidade dos estudos de Merleau-Ponty na área da ‘análise fenomenológica da percepção e seus mecanismos’, a Ricoeur ficava por entender o ‘domínio prático’: “Foi nesse terreno que empreendi investigações que encontrariam o seu desenvolvimento ulterior, quando abordei o problema do mal, da vontade má – daquilo que em linguagem teológica se chama o «pecado».”²³

²¹ *Ibidem*, pp.77-78.

²² Ricoeur, 1992, cap. *Le Diable et le Bon Dieu* “(...) il n’est qu’un bouffon du Mal ; (...) son goût de massacrer, d’humilier, de blasphémer est fait de lubies sans grandeur, tel un grand divertissement concerté, volontaire, sans créativité profonde. Son explication même est bouffonne : «Pourquoi faire le mal? Parce que le Bien est déjà fait. Qui l’a fait? Dieu le Père. Moi j’invente.»” (tradução livre).

²³ Ricoeur, 2009, p.49.

2.4 Mal e Bem e Moralidades

A abordagem ricoeuriana sobre a moralidade concretiza-se na sua obra de reflexão *A Simbólica do Mal*, depois de começar a considerá-la já em *O homem falível*. Ricoeur considera esta construção ontológica uma abordagem em constante reanálise, uma estrutura que constitui uma possibilidade aberta para reapreciação. Em *A Simbólica do Mal* Ricoeur parte da decomposição interpretativa da filosofia grega e das peripécias bíblicas para pensar o agir humano. As ‘questões sobre a liberdade, o mal e a responsabilidade’²⁴ são geradas por uma meditação ontológica sobre a ética e a justiça contida na simbologia das obras de sabedoria bíblica e filosófica. Não apenas formula sobre o ser no decorrer do pensamento hermenêutico de Heidegger, como o aplica enquanto método hermenêutico.

A análise ricoeuriana da moralidade é, tal como o citámos previamente, prática. Toda a sua conceção será em torno da efetivação ou exteriorização de um conteúdo característico do ser. Antes de aceitarmos imediatamente a moral ativa de Ricoeur, questionemo-nos sobre o que é a moral. Será apenas definida pela dicotomia Mal e Bem? De onde vem, afinal, a moralidade?

A primeira aplicação registada da palavra *mos* (palavra em latim relativa a moral) é feita por Cícero em 44 A.C. na sua obra *De Fato*, utilizada para traduzir *ethikos* (palavra grega para ética)²⁵. Um dos significados mais atribuídos à moral é ‘que diz respeito aos costumes’²⁶, que aproxima a compreensão da moral com a ética. Ética e Moral fazem parte da mesma esfera teórica e separá-las não fará muito sentido para as

²⁴ Ricoeur, 2009, p.50

²⁵ Harper, 2024, “moral”, “mid-14c., “associated with or characterized by right behavior,” also “associated with or concerning conduct or moral principles” (good or bad), from Old French moral (14c.) and directly from Latin *moralis* “proper behavior of a person in society,” literally “pertaining to manners,” coined by Cicero (“De Fato,” II.i) to translate Greek *ethikos* (see ethics) from Latin *mos* (genitive *moris*) “one’s disposition,” in plural, “mores, customs, manners, morals,” a word of uncertain origin. Perhaps sharing a PIE root with English mood (n.1).”

²⁶ deChile.net, 2024, “moral”, “Parece que tradujeron ἠθικός a *moralis*, a partir de la palabra *mos*, *moris* (manera de vivir), pues ἠθικός viene de ἦθη (*ethes* = costumbre, carácter, manera de adquirir las cosas) Así *moralis* significa ‘referente a las costumbres’.”.

Priberam, 2024, “moral”, “Origem etimológica: latim *moralis*, -e, relativo aos costumes.”

compreendermos. Contudo, especificando o domínio de cada uma, é possível fazer a seguinte distinção: abordaremos a ética enquanto um agregado conceptual de interpretações morais, e a moralidade como o que está envolvido mais diretamente num modo de atuar.

À moralidade estão geralmente associados conceitos que comportam, de facto, ação - ‘costumes’, ‘valores’, ‘princípios’. Sottomayor Cardia expõe: “princípios morais são regras últimas da moralidade ou regras às quais toda a moralidade se conforma”; os ‘princípios’ manifestam-se em hierarquia e referimo-nos a eles em classes de opostos como “Bem e Mal, justo e injusto, obrigatório e facultativo, permitido e proibido, louvável e censurável”.²⁷

A Stanford Encyclopedia of Philosophy²⁸, na sua edição de 2020, propõe uma definição da moralidade muito concreta e diretamente alusiva à prática da mesma. Os seus autores designam dois tipos de forma da moral: moralidade no seu sentido descritivo e moralidade de sentido normativo. Qualquer autor que se aproxime do tema da moral tem consciência da ambiguidade na sua definição e do leque de opiniões e perspetivas que abrange; afinal, a moralidade é um tema extremamente debatido no campo filosófico. Com a consciência da controvérsia em torno do tema, esta enciclopédia aponta para um modo comum de a considerar, seja no seu sentido descritivo ou normativo – a moral comporta ‘códigos de conduta’. Refletir sobre moral vincula-nos imediatamente a analisar a sociedade. Estes códigos envolvidos na moralidade implicam uma prática por parte de um conjunto de pessoas (sentido descritivo) e uma aprovação consciente e racional da parte dos seus constituintes (sentido normativo).

Moralidade integra concepções sociais e políticas como a “etiqueta”, a “lei”, e existe na “religião” e nas “atitudes” específicas individuais. A necessidade de clarificar o que é e de onde vem a moral surge a partir do momento em que somos confrontados com a diversidade de questões envolvidas, quer tenham que ver com os múltiplos individuais que compõem a sociedade, quer tenham que ver com a complexidade de pontos de vista sobre a concreta atuação do ser humano. O delineamento de uma sociedade passa,

²⁷ Cardia, 1992, pp.63-64.

²⁸ The Metaphysics Research Lab, 2023, “morality-definition”.

efetivamente, pela discussão da moral. Nesse sentido, vários pensadores concordam que é uma das fundações da sociedade e, como tal, deverá estar ao seu serviço, e servir os seus elementos na ‘promoção da cooperação’ e em ‘evitar prejudicar outros’. Por considerar o ser humano enquanto ser ativo da prática moral e, simultaneamente, o conjunto de humanos que compõem a sociedade, os campos da antropologia e psicologia englobam o estudo da moral. Graças à sua heterogeneidade aplicativa e existencial, falar de um estudo de análise científica é praticamente absurdo – este teria de incluir um vastíssimo conjunto de critérios de avaliação assim como abranger todas as culturas... As ciências humanas, contudo, cujo objeto de estudo é precisamente o ser humano, não poderão escapar ao debate dos controversos componentes do humano.

No decorrer da nossa investigação usaremos ou aludiremos com alguma frequência a expressão “bússola moral”, traduzida diretamente da enunciação da língua inglesa “moral compass”. Isto porque se refere justamente ao termo “juízo”, deriva da referida dicotomia Bem versus Mal e de uma escolha. Na história da sociedade ocidental, como considerado, a religião judaico-cristã deixou a sua marca profunda no desenvolvimento da moral.²⁹ Um destes reconhecíveis indicadores da visão moral na sociedade ocidental é precisamente a tendência para definir a conduta humana através de uma lente do bem e do mal. Um credo religioso pode, de fato, condicionar uma sociedade pela imposição ou aceitação geral de determinadas ideologias morais. Caso flagrante e assumido é o da sociedade norte-americana, onde atualmente assistimos à miscelânea entre ideias políticas e religiosas.

A moral servirá como bússola ao humano uma vez que, embora a moral esteja implicada na vida social enquanto ‘sistema público’ de leis ou princípios, a sua aplicação depende unicamente da sua escolha. Sottomayor Cardia avalia este sistema de escolha “bivalente” - praticar o bem ou mal – como uma simplificação excessiva:

Não se nega que o modelo bivalente seja possível. Mas considera-se afetado por excessiva simplificação analítica e inoperacionalidade para

²⁹ Vejam-se mais considerações sobre o tema no capítulo “2.2 Moralidade judaico-cristã”.

*dar conta da estrutura do raciocínio moral e mesmo da sensibilidade moral.*³⁰

Ao modelo dicotômico, Cardia propõe acrescentar a questão da “indiferença” mas simultaneamente admite que “bom, indiferente e mau seriam categorias judicativamente exaustivas.”³¹

No decorrer da nossa indagação sobre a moralidade, descobrimos uma análise interessante das ideias de Espinoza sobre a moral. Trata-se de um documento áudio relativo a uma aula de Gilles Deleuze³² em que o próprio refere como sendo a obra de maior relevância sobre a moral o *Apocalipse* de Baruch Espinoza. Enquadraremos o pensamento de Espinoza na precursão das concepções iluministas, interrogando-se sobre o ser, Deus e a Natureza. Deleuze descreve a moral espinoziana enquanto um ‘sistema de julgamento’ e na sua obra *Apocalipse* expõe de maneira bastante radical a imprecisão de todo o tipo de juízos, derivados da ambiguidade ou causalidade do que se designa enquanto valores falsos ou verdadeiros. Demonstrando o ‘estado de existência imanente’, evidencia o juízo enquanto algo que o humano faz sobre si mesmo e não qualquer coisa de exterior a ele:

(...) Claro que ele tem um sistema de julgamento, para ele, a religião, a moralidade, são um sistema de julgamento, e é isso que ele denuncia. (...) Ele quer dizer, em última análise, que só há uma coisa que importa, e não é a maneira como você foi julgado, é que no final, o que quer que você faça, é sempre você quem se julga a si próprio. (...) O que o julga não são os valores que lhe serão externos, são as emoções que vêm preencher o seu modo de existência. (...) O que o julga é a natureza da sua tristeza e das suas alegrias. Então você se julga. (...)

Você sempre terá os sentimentos que merece em virtude do seu modo de existência. (...) Uma conduta sábia, nesses modos de existência,

³⁰ Cardia, 1992, pp.71-72.

³¹ *Ibidem.*

³² Ubuweb, 2023, *Ubuweb: sound – Gilles Deleuze.*

*é ser-se capaz de chegar a deixar tudo a claro, cada qual em confronto consigo mesmo.*³³

Uma autora que acreditamos ter uma perspectiva bastante equilibrada sobre a moral, e muito apropriada para a atualidade, é Simone de Beauvoir. Ela própria, na sua obra *Para uma Moral da Ambiguidade*, considera as perspectivas de outros pensadores para ter uma compreensão ampliada do assunto da moralidade e para sublinhar as características intrinsecamente imprecisas das suas definições. Fala-nos das similitudes e diferenças das ideias de Kant, Fichte e Hegel no que se refere à origem da moralidade. Para estes, a ‘essência do direito e dever’ será a mesma que a ‘essência do sujeito’. Porém, enquanto que Kant vê na transcendência da sua “encarnação empírica” o encontro com a universalidade da sua verdade humana, Hegel acredita que a ‘realidade moral’ existe antes na especificidade de cada ser. No meio desta ambivalência ainda posiciona os existencialistas, como Sartre, que acham a moral não na individualidade do ser mas na “pluralidade de homens concretos, singulares, projetando-se para os seus próprios fins a partir de situações cuja particularidade é tão radical, tão irreduzível quanto a própria subjetividade.”³⁴ São de tal forma questionáveis as posições que pretendem a universalidade de valores que, para Beauvoir, será mais simples aceitar uma ‘moral da ambiguidade’:

*Uma moralidade da ambiguidade será uma moralidade que se recusará a negar a priori que existentes separados podem ao mesmo tempo estar ligados entre si, que as suas liberdades singulares podem forjar leis válidas para todos.*³⁵

³³ *Ibidem*, “ (...) Bien sûr, il a un système du jugement, pour lui, la religion, la morale, c’est un système du jugement, et c’est ça qu’il dénonce.(...) Il veut dire, finalement, il y a qu’une chose qui conte, c’est pas la manière dont vous étiez jugée, c’est que finalement, quoi que vous faciez c’est toujours vous qui vous jugée vous-mêmes. (...) Ce qui vous juge, c’est pas des valeurs qui vous seraient extérieures, ces les affectes qui viennent remplir votre mode d’existence.(...) Ce qui vous juge c’est la nature de vôtres tristesses et vos joies. Donc vous vous jugés vous-mêmes.(...)

Vous aviez toujours les affectes que vous méritait en vertu de votre mode d’existence. (...) Une sagesse des modes d’existence c’est arriver à mètre au clair, chacun vis-à-vis de soi-même.” (tradução livre).

³⁴ Beauvoir, 2023, p.25.

³⁵ *Ibidem*, pp.25-26.

Ricoeur aludiria, antes da ambiguidade, a uma pluralidade na gênese da moral. Ponderando sobre a filosofia da moral no século XX, Ricoeur sublinha, nas concepções de Bergson, Nabert e Levinas, o partilhado sentido de responsabilidade social através do sentimento pessoal de vínculo à humanidade' - ideias em oposição à da razão prática de Kant - num artigo para *The Columbia History of Twentieth Century French Thought*:

*(...) todos estavam preocupados em superar os obstáculos colocados pela violência, pela guerra e pela injustiça, tentando **promover entre cada ser humano, individualmente, um sentimento de pertença conjunta à humanidade**, isto pelo cultivo de sentimentos de apego pessoal ao invés de divisíveis máximas impessoais de conduta adequada.*³⁶

Para Ricoeur, a bússola moral do ser está relacionada com este sentimento de poder escolher determinada ação. Como mencionamos no início, a sua perspectiva enfatizará sempre a constituinte prática da moral, a sua efetivação. É curioso compararmos esta formulação com a do polémico Giovanni Gentile, sendo que este também defendia a moral enquanto atividade operativa do pensamento: “(...) é no fundo de todas as nossas considerações que esteve sempre aquela que dizemos a forma prática de atividade espiritual, ou seja, a forma moral.”³⁷ Embora Gentile também se reveja na ideia de uma moral de ação, ele dará mais atenção ao que é a dinâmica anterior à moralidade ativa no humano: concebendo o objeto do pensar (deus ou natureza) e concretizando-o como real apenas na forma do ato criador.³⁸

Falar de moralidade sem nos aproximarmos da sua necessária realização no mundo palpável não faria sentido, já que é apenas no mundo das ações que ela se efetiva, que a observamos. Não temos acesso (ainda) direto ao pensar humano ou à sua estrutura. É claro que a única forma de entendermos o pensar é pelo próprio pensar e, novamente, pela exteriorização desse processo em algum tipo de forma. Ricoeur acreditava no poder

³⁶ Reilly, 2006, p.203 “(...) all were concerned to overcome the obstacles posed by violence, war, and injustice in trying to promote among individual human beings a sense of jointly belonging to humanity, this by cultivating sentiments of personal attachment rather than devising impersonal maxims of proper conduct.” (tradução livre).

³⁷ Gentile, 2012, p.264 “(...) e nello sfondo di tutte le nostre considerazioni c'è stata pur sempre quella ch'è detta la forma pratica dell'attività spirituale, ossia la forma morale.” (tradução livre).

³⁸ Abbagnano, 2003, p.515.

dos símbolos, elementos representativos dessas formas – “o símbolo dá que pensar”³⁹. De facto, Ricoeur partiria da ontologia heideggeriana que coloca a verdade no acontecimento apropriativo da revelação do ser, e, para chegar à compreensão deste fenómeno, há que compreender. Ora, para chegarmos a esta verdade, teremos de interpretar essas revelações às quais apenas temos acesso em ‘matéria’, como é o caso da linguagem e da arte. Para Ricoeur é unicamente na compreensão interpretativa enquanto ocorrência dinâmica e contínua que “descobriremos” o ser. Desse modo, poderemos dizer que a moral, intrínseca à linguagem e à arte, manifesta-se.

Na mencionada obra, *A Simbólica do Mal*, Ricoeur dedica-se ao estudo dos signos que compõem a linguagem. Decorrendo dessa análise, pretende clarificar o que está envolvido na ação humana que nos possa esclarecer sobre a bússola moral do ser - entre outros, as origens do “mal”. De cariz sobretudo evangélico, analisaremos um pouco dessa obra mais à frente, ao nos debruçarmos sobre a questão da relação da moralidade com a herança dos valores bíblicos.

³⁹ Pereira, J.C., 2023, p.101.

(...) a verdadeira arte (e por esta Platão tem a maior admiração) será aquela cuja “medida” é dada pela autêntica existência humana, e não pela aparência ética e estética dessa mesma existência, que supostamente os artistas imitam.

Pereira, José Carlos ⁴⁰

3. Arte e Moralidade – CONCEÇÃO, PRODUÇÃO e PERCEÇÃO

3.1 CONCEÇÃO - A ideia e a origem

(pensamento)

A moralidade tem um papel preponderante na ação humana enquanto orientadora invisível. A única forma que temos de chegar a ela, ou a uma compreensão da mesma, será através da sua exteriorização ou materialização no mundo físico. A arte representa uma força tremenda dessa materialização, já que vive numa amálgama de signos. Portanto, ao nos questionarmos sobre o processo criativo, estamos a tentar aproximar-nos do que serão as componentes desse acontecimento, constituindo-se a moral enquanto um deles.

Para o artista, o processo criativo começa antes do seu início. Queremos dizer com isto que antes do artista tomar consciência de que já está na dinâmica que lhe dará a ideia, a vontade ou o sentimento de necessidade de criar, já se encontra nele próprio um conjunto de “heranças” que se propõem ao pensar. Imediatamente, no mundo palpável dos signos, a informação é contínua e o ser humano adapta-se a ela, vive com essa informação e gere-a de alguma forma. Independentemente de alguma outra origem particular ao ser, o ser-aqui implica-se num mundo de símbolos.

⁴⁰ Pereira, J.C., 2023, p.22.

No século XX, com o humano a olhar para si próprio em questionamento e na indagação do mundo, a arte é demonstrativa dessas correntes interrogações e sobre as implicações que o processo criativo comporta. Pensamos imediatamente na obra de Malevitch, *Quadrado Negro* (1915), e em toda a discussão interpretativa até hoje em torno daquele signo que se pretendia não-signo⁴¹... Como nos indica a autora Marília Sousa, Malevitch “trabalhou de forma filosófica (e exaustiva) as novas questões associadas ao objeto artístico do Modernismo”. Ora, é precisamente neste ‘trabalho’ de averiguação sobre o conteúdo adquirido do mundo palpável que nos queremos concentrar. Chamemos-lhe o momento de conceção da obra.

Para um contacto mais direto com o pensamento artístico, consideraremos ocasionalmente a obra *Atelier*, de Diogo Freitas da Costa, onde entrevista e testemunha as práticas de uma série de artistas portugueses da contemporaneidade para compreender melhor o seu processo e a relação do mesmo com o espaço do estúdio. Uma das entrevistadas é a artista Ana Vidigal, que se debruça, numa das suas respostas, nas questões que antecedem a criação artística, esse tal momento de conceção:

O que vem primeiro, uma ideia ou um objecto?

Eu penso muito antes de fazer, não tanto no «como», mas no «porquê». Quem controla a mão, e quem diz o porquê, é a cabeça. (...) Hoje em dia, quando vou para uma tela já sei mais ou menos aquilo que quero, mas às vezes a mão não obedece. Eu acho que o trabalho gera trabalho e a disciplina de se estar no atelier a conviver todos os dias com isso permite que se vá avançando.⁴²

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, “conceção” é alusiva à “faculdade de entender” e pode ter que ver com a “criação de um projeto ou de um plano originais”, com a “elaboração” de algo⁴³. Para considerarmos a conceção de uma obra, teremos de ter em conta o carácter abstrato de um processo ao qual só acedemos em linguagem através de uma expressão limitada. Como tal, parecerá falar de um ponto de vista

⁴¹ Umbigo Edições, 2024, “*Quadrado Negro*” de Kazimir Malevich e um mundo infinito de representações.

⁴² Costa, D.F., 2015, pp.17-18.

⁴³ Dicionário da Língua Portuguesa, 2014, p.394.

pragmático sobre algo cuja origem é absolutamente impalpável. A concepção ocorre no mundo das ideias, e a sua elaboração é bastante ambígua. Contudo, por conter todas as possibilidades, a ideia precisa ser discutida. Aliás, é mesmo o debate sobre a própria ideia que pode gerar a sua manifestação material.

Na entrada do século XX, como já foi de alguma forma abordado, estabelece-se com maior importância o papel do artista enquanto criador independente. Nietzsche sublinhará a relevância do artista na qualidade de criador, identificando-o também como aquele que teria um acesso exclusivo à verdade.

A arte, para Nietzsche, como o apresenta Abbagnano em *Storia della filosofia*, revela ao humano o ‘infinito da potência e da auto-exaltação’⁴⁴. A aproximação que a arte permite a um infinito expõe simplesmente o sentimento do que pode ser um processo absolutamente abstrato, não o conseguindo exibir de modo completo em forma de aparência. Aliás, a representação mimética quase que seria uma vaidade de contornos demasiado definidos – uma aproximação dissimulada a um deus criador, por oposição à sublimação maior que é a do acercamento da ideia. Concebida na força do turbilhão de origem – o contraste e intercalação de forças apolíneas e dionisiacas – a ideia é apenas vislumbrada na experiência estética.

Nietzsche defenderá a supremacia da vontade de poder no humano apenas ao alcance de poucos, entre estes, o artista – o génio criativo. O artista é o único capaz de perseguir o acercamento da representação ‘irrepresentável’ – ‘o uno primordial’⁴⁵ - uma origem natural de força cósmica que dá vida ao mundo perceptível. A ideia artística está embebida em algo que transcende o indivíduo e o liga a todos os seres. Porém, na perspectiva nietzschiana, apenas *Übermensches* (Super-homens) terão a capacidade de se aproximar dela, distintos da ordem geral do comum mortal, seja enquanto criadores ou indivíduos ‘sensíveis às artes’⁴⁶. De acordo com José Carlos Pereira, podemos ainda entender a arte para Nietzsche num sentido mais alargado – como o “acontecimento fundamental de todo o ente”- já que, da mesma forma que uma criação artística, qualquer

⁴⁴ Abbagnano, 2003, p.390 “Per Nietzsche, l’arte apre all’uomo l’infinito della potenza e dell’esaltazione di sé.”.

⁴⁵ Nietzsche, 1997, p.XI

⁴⁶ *Ibidem*, p.25. A expressão “homem sensível às artes” é utilizada por Nietzsche num plano paralelo ao do “filósofo” enquanto ‘interpretadores’ das imagens que compõem a vida.

humano acaba por se efetivar na sua própria criação enquanto ente⁴⁷. Nietzsche acaba por separar a origem da sua aparência, dando maior importância à demonstração exteriorizada da arte (aparência), uma vez que não acredita na possibilidade de alcance total da verdade desta origem. Todas as demonstrações de beleza artísticas deverão permitir ao humano, através de um estado de êxtase, vislumbrar a verdade, apenas vislumbrar. Como não pertence ao campo perceptível e comunicável humano, a sua origem perde importância.

Do lado oposto, encontramos a concepção de Giovanni Gentile, que vai colocar o ‘espírito’ na origem de tudo. Para ele, a moral é a ação do pensamento, representa uma forma de praticar aquilo que é concebido – a espiritualidade. Inclusivamente, defenderá que a ideia cartesiana *cogito ergo sum* como que sequestra o pensamento face à realidade. É o espírito, enquanto inerente a todas as coisas, que se torna acessível pela sua efetivação – existe enquanto ‘se faz’ :

*Aqui o pensamento procura cá fora aquilo que está dentro de si: aquela realidade, que é a única verdadeira realidade; a única que se pode pensar em absoluto como a que é gerada por si, o espírito, que é enquanto se faz; e, de facto, é sempre aquele que se faz.*⁴⁸

Em forma de síntese, a arte concretiza a unidade com o objeto e o sujeito – na imagem precisa há uma forma de auto-consciência: ao expor o objeto, o sujeito reconhece-se. Portanto, na realização prévia à obra de arte, há que concentrar toda a possibilidade do sentimento, sem refreios, com a maior honestidade. Daí que, para Gentile, haja uma correlação entre arte e moral, na medida em que o artista veicula o espírito na sua configuração objetual. Portanto, há uma arte ‘verdadeira’, que é o perfeito reflexo do todo o sentimento sincero do artista, e uma arte ‘falsa’, na medida em que não exprime diretamente o pensamento.

Ousamos dizer que, apesar de se posicionarem em pólos opostos, os pressupostos de Gentile e Nietzsche coincidem no seguinte: aquilo que está na origem da obra de arte existe, inevitavelmente, já no interior do humano. O artista – que consegue resgatar essa

⁴⁷ Pereira, J.C., 2023, p.50.

⁴⁸ Gentile, 2012, p.269 “Qui il pensiero cerca fuori quello che há dentro di sé: quella realtà, che è la sola vera realtà; la sola che si possa pensare assolutamente quella che si genera di sé, lo spirito, che è in quanto si fa; ed infatti è sempre quello che si fa.” (tradução livre).

ideia do seu interior – é, consequentemente, portador de uma responsabilidade fulcral. Imaginamos que o artista é, para Nietzsche, um super-homem na sua hiper qualidade humana, e para Gentile, uma espécie de profeta, verbalizador do espírito.

A obra de arte também será abordada por Heidegger enquanto uma revelação ou efetivação do ser. Enquanto que para Nietzsche o maior interesse está na dimensão palpável dessa exteriorização – a aparência – para Heidegger ela é simplesmente a consumação na qualidade de beleza da verdade. Por conseguinte, a arte torna visível ou descobre a relação entre o ente e a verdade⁴⁹. Daí que possamos relacionar Heidegger com Gentile, a partir de uma dimensão ativa do sujeito. Contudo, o que seria para Gentile o sujeito transfigura-se em um ser-objeto para Heidegger: um ser-aí. O grande foco de Heidegger está no processo dinâmico que possibilita o acesso do ente à verdade ou à sua origem através da obra de arte. Este processo implica mas não o é propriamente, pensamento.

Como sublinhamos no capítulo anterior, qualquer entendimento sobre arte e moralidade está sujeito às circunstâncias do tempo e do espaço. Acreditamos que, nos anos após as duas guerras mundiais, ficou latente na humanidade (e em particular na sociedade ocidental) uma disposição para o questionamento da sua existência. Assim, como já referimos, pensar a moralidade no pós-guerra ganha contornos diferentes. Pensar o humano, nessa página da história do ocidente, implica enquadrá-lo num determinado contexto em que a sua fragilidade estava absolutamente exposta e os valores do seu tempo já não achavam necessariamente consolo numa entidade divina e, portanto, a calibração da bússola moral muda.

Antes das guerras, surgiam propostas para preencher a lacuna espiritual aberta por Nietzsche, como é o caso da arte abstrata que, oferecendo um acesso à transcendência, procurava apresentar a arte como uma “religião”. Neste sentido, Kandinsky afirma em *Do Espiritual na Arte*: “Quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (esta última pela mão rude de Nietzsche), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta

⁴⁹ Pereira, J.C., 2023, pp.17-19.

o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo.”⁵⁰. É após uma época de interrogação do divino, do humano e da situação espiritual que, confrontada com os eventos traumatizantes da guerra, a sociedade ocidental europeia volta a questionar-se em relação aos valores humanos, como expõe Lawrence Kritzman no capítulo *The Intellectual*: “O mundo está dividido entre o bem e o mal.”⁵¹

Ricoeur desenvolve a sua conceção sobre moralidade num momento em que a simbólica sofreu alterações, e a reinterpretação desse mundo simbólico serve de mote ao reenquadramento do humano enquanto ser moral. Para Ricoeur, é nesse contínuo processo de reinterpretação dos símbolos que acontece o pensar.

*«(...) Os dois últimos verões têm servido para perceber que tipo de trabalho consigo fazer num lugar e noutro.» Esta ligação está relacionada com a forma como vive o atelier, um espaço habitado para além da utilização meramente funcional. É o sítio onde passa os dias, num ritmo lento de elaboração e de experimentação em que estar a ler ou a pensar é tão importante como estar a recortar mais um estrato de uma das suas peças.*⁵²

Citado acima, Diogo F. Costa elabora sobre o processo de trabalho do artista Rui Sanches e demonstra que o processo de elaboração de uma ideia pode passar também pela leitura, pelo pensamento, pela experimentação e mesmo pela constituição do espaço que rodeia o artista. Surge-nos à mente a imagem frequentemente usada para representar a ideia, a lâmpada que se acende. Na perspetiva ricoeuriana, muito mais do que surgir do nada, a ideia forma-se reencarnando em formas diferentes, num processo do pensamento que é contínuo – de interpretação e reinterpretação simbólica.

Ricoeur apresenta-nos enquanto imaginação esta capacidade de pensar as possibilidades antes de as concretizar. António de O. Fernandes coloca esta relação do agir e da imaginação em Ricoeur da seguinte maneira:

⁵⁰ Kandisky, 2003, p.40.

⁵¹ Reilly, 2006, p.374 “The world is divided between good and evil.” (tradução livre).

⁵² Costa, D.F., 2015, pp.44-45.

Pela imaginação, antecipam-se as possíveis acções a realizar, esquematizam-se os fins, os meios e as estratégias. Para conseguir levar a bom termo os projectos, joga-se com todos os possíveis práticos em termos de futuro.

*Finalmente, é no imaginário que nós ensaiamos as nossas possibilidades de acção e reconhecemos o nosso poder de fazer.*⁵³

Ricoeur concentra, de facto, a sua atenção maior na estrutura que compõe este processo, sendo que os seus estudos partem precisamente da forma de comunicação mais comum ao humano – a linguagem. É na linguagem que se expressam meios de composição do diálogo interno e externo e, consequentemente, formulam em si métodos de análise. Componentes tais como o símbolo e a metáfora constituirão elementos sobre os quais o filósofo se debruça para explicar este processo. Mais do que entrar na explicação do sistema cognitivo, Ricoeur reflete sobre uma metodologia com vista a entender as particularidades do ‘acontecimento do ser’ - tal como procuraria Heidegger na sua ontologia. Como tal, símbolos e metáforas constituem parte da experiência interpretativa do ser em relação ao mundo, interior e exterior: “Para mim, o mundo é o conjunto de referências abertas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que eu já tenha lido, entendido, e amado.”⁵⁴. Os símbolos comportam de tal modo significado que formas ou figuras de estilo, como a metáfora, seriam meios de recorrer à complexidade de múltiplos conteúdos inerentes aos símbolos. Tendo o poder de abranger diversos significados, a metáfora acaba por ser uma exteriorização da escolha que, internamente, fazemos dos símbolos, portanto, uma interpretação. Uma vez que toda a dinâmica criativa passa por esta escolha, é a vontade que define essa exteriorização.

A criação artística, na sua génese, implica, na perspetiva ricoeuriana, este confronto ativo e constante com os símbolos que compõem o nosso mundo e, perante os mesmos, as escolhas de sentido que executamos. O processo que origina a arte é, portanto, qualquer coisa de absolutamente dinâmica, e em constante reconstrução, completamente dependente da vontade do artista.

⁵³ Fernandes, 1996, p.355.

⁵⁴ Ricoeur, 1976, p.37 “For me, the world is the ensemble of references opened up by every kind of text, descriptive or poetic, that I have read, understood, and loved.” (tradução livre).

No nosso entendimento, não podemos propriamente falar de uma origem, nos mesmos termos em que outros pensadores a colocam. Para Ricoeur, tal como Manuel Sumares explica, “(...) a arte de pensar é o esforço por manter um questionamento aberto, isto é, renovável e sem síntese finalizante.”⁵⁵. Existe, em vez dessa origem, um universo próprio a cada artista, enquanto ser criador, que acontece no contínuo construir e reconstruir simbólico.

O ser não contém, para Ricoeur, uma essência divina propriamente dita, mas pode, perante as escolhas que efetua, construir uma moralidade ativamente, por exemplo, a partir da interpretação dos valores contidos em textos bíblicos. Aliás, todo o pensamento de Ricoeur recorre sempre a esta moralidade ativa e a forma como o próprio aborda a questão da ação pertinente à vontade do ser é exatamente através do exame de ‘mitos’ bíblicos e da mitologia grega. Em *A Simbólica do Mal*, assim como em outros ensaios do autor, somos embalados numa filosofia de análise rigorosa, pautada ela própria por uma forma evangélica, no sentido em que esta parte da reinterpretação bíblica.

Consequentemente, achamos importante meditar um pouco sobre as ideias apresentadas por Ricoeur na obra mencionada e, simultaneamente, analisarmos a transmissão de valores de cariz evangélico. Derivada da mencionada história da sociedade ocidental, esta herança é quase subliminar ao pensamento do século XX. A conceção da obra de arte, sujeita aos símbolos do seu tempo e espaço de vivência e à herança daqueles que pertencem à história do ente, passará, forçosamente, por essa moralidade judaico-cristã.

⁵⁵ Sumares, 1993, p.22.

Explicar o surgimento do mal não é absolvê-lo? (...) Ao mostrar que existem causas para o advento do nazismo, a responsabilidade dos actores teria tendência a diluir-se e até mesmo a desaparecer: aquilo tinha de acontecer, portanto ninguém seria culpado. (...) Mas, por outro lado, quando chegamos à exterminação em massa, estamos efectivamente perante o dissemelhante em estado puro, do mal como essencial dissimilitude. É impossível comparar as formas do mal, totalizá-las, precisamente porque o mal é por natureza dissemelhante, diabólico, ou seja dispersão, divisão. Não há sistema do mal; o mal é sempre unicamente único.

Ricoeur, Paul ⁵⁶

3.1.2 Moralidade judaico-cristã

Num discurso sobre a espiritualidade do século XX é inevitável, como já mencionámos, refletirmos sobre moralidade enquanto ação reflexiva de valores da herança judaico-cristã. Centramos, por isso, a nossa atenção na obra *A Simbólica do Mal* para abordar as referências de Ricoeur à simbologia bíblica. Ao mesmo tempo reconhecendo que a explanação de conceitos sobre o mal não pretende atribuir-lhe um sistema, que, como acusa o próprio Ricoeur, seria praticamente justificar a ação do mal. Pelo contrário, pretendemos ponderar sobre o modo como a simbologia do mal, tal como a explana Ricoeur, existe em determinadas formas e como elas se encontram latentes na formulação prévia ao ato material de constituição de uma obra de arte.

Paul Ricoeur debruçar-se-à sobre os mitos do mal, que tratam um princípio e um fim do mal, ao longo de *A Simbólica do Mal*. Concentra-se sobre esse estudo dos mitos e dos símbolos, definindo três simbólicas que permitirão compreender a composição da

⁵⁶ Ricoeur, 2009, p.176-177.

‘experiência da falta’ ou do mal: mancha, pecado e culpabilidade. Enquanto parte de um processo de fenomenologia ontológica, apresentará e procurará entender os eventos envolvidos nessa dinâmica.

Enquanto ato de reconstrução sobre a “palavra pronunciada pelo homem sobre si mesmo”⁵⁷, a confissão é um dos fenômenos envolvidos na compreensão da simbólica do mal. A linguagem da confissão atesta uma consciência moral, presença dessa bússola orientadora da vontade no ente. Contudo, a moralidade do ente, prévia à ação, vale-se de princípios ou valores, constituídos por símbolos. O ente acede ao âmago do ser, força emocional gerada pelo conflito interior, e este jogo interno e externo é entregue pela confissão:

*(...) a confissão exprime, empurra para o exterior a emoção que, sem ela, se fecharia sobre si mesma, como uma impressão da alma; a linguagem é a luz da emoção; através da confissão a consciência de culpa é trazida à luz da palavra; através da confissão o homem continua a ser palavra mesmo na experiência do seu absurdo, do seu sofrimento, da sua angústia.*⁵⁸

Portanto, no decorrer da explanação da dinâmica da simbólica do mal, Ricoeur procurará as componentes simbólicas denunciadas na linguagem da confissão. A “consciência da culpa” implica a existência da bússola moral do ente mas o trazer à linguagem é, em si, um ato moralizante, como tal, uma efetivação do ser. Este ser desabafa o pecado, particular da experiência comum humana e componente simbólica que Ricoeur explica como a ‘situação do homem perante Deus’. Ricoeur revê no pecado uma fundamental quebra da ligação entre o humano e Deus – a “Aliança”⁵⁹ que, ao ser reconhecido se torna no elo pelo qual o humano experiencia o poder divino. O pecado acaba por ser a via fulcral da experiência divina, mas, paradoxal e simultaneamente, ser também a expressão da moralidade interna do ente na efetuação de uma ação que quebra esse elo.

⁵⁷ Ricoeur, 2020, p.20.

⁵⁸ *Ibidem*, pp.23 e 24.

⁵⁹ *Ibidem*, p.66 e p.83 “No entanto, é no horizonte da Aliança que devemos considerar aquilo que, desde o início deste estudo sobre o pecado, temos vindo a chamar um traumatismo da consciência religiosa.”

Pela confissão do pecado, acedemos à dita culpabilidade – a confissão ‘apropriar-se’ e ‘elucida’ o temor⁶⁰. Ricoeur relaciona o conceito de temor com a sua demonstração externa – a mancha. Símbolo de uma nódoa no vislumbre do ser, “a mancha infeta simbolicamente”. A preocupação expressa, sobretudo nos textos do Antigo Testamento, em relação à supressão dessa mancha, revela o seu carácter permanente no ser – não é possível eliminá-la totalmente da existência humana: “(...) o seu significado expressa-se sempre em signos parciais, substitutos e abreviados: queimar, afastar, perseguir, lançar, cuspir, cobrir, enterrar.”⁶¹. A mancha é identificada por Ricoeur enquanto símbolo do mal porque incorpora a ideia desse mal que deve, moralmente, ser removido.

Na tradição judaico-cristã, reconhecer um pecado implicaria a reafirmação da justiça divina: essa confissão veicularia um pecado que denuncia uma ação contra a ética divina que distingue um bem de um mal. A culpabilidade deriva do temor decorrente da possibilidade de uma punição pela vingança divina. Desta forma, o sentimento de culpa no humano demonstra a ideia de “um homem que é responsável por estar cativo. Numa palavra, o conceito de *servo-arbítrio*.”⁶².

Na realidade, Ricoeur mencionará várias vezes a sua intenção de entrar em maior profundidade sobre a definição de *servo-arbítrio*, infelizmente, não o chegando a fazer em vida... Nesta obra que consideramos, o autor entende-o enquanto o “conceito para o qual tende o grupo dos símbolos primários do mal”⁶³, ou seja, a expressão que inclui as dinâmicas inerentes à identificação e interpretação dos símbolos mancha, culpabilidade e pecado. Explica também o *servo-arbítrio* como algo paradoxal por envolver, na mesma instância, ‘livre-arbítrio’ e ‘a ideia de servidão’, caracterizando-se como inacessível.

É nos mitos - organização das estruturas simbólicas em forma de metáforas e narrativas específicas – que encontraremos hipóteses da configuração do mal, do entendimento da sua origem e das possibilidades do seu fim. Daí que Ricoeur se remeta ao desmantelamento das estruturas de diferentes mitos, revendo a maneira como são utilizados os símbolos na terminologia bíblica, nas parábolas bíblicas (e respectivos

⁶⁰ *Ibidem*, p.57.

⁶¹ *Ibidem*, p.51.

⁶² *Ibidem*, 118.

⁶³ *Ibidem*, p.169. Referido também nas pp.118, pp.169-175.

originais grego, hebraico e aramaico), e na perspectiva da filosofia grega – utilizando-a como base categórica de entendimento. O desvelamento da simbologia na narração dos mitos serve, em *A Simbólica do Mal*, para revelar o próprio ser enquanto moral, contendo na história bíblica hipóteses para explicar o seu conflito interno.

A obra, *A Simbólica do Mal*, enquanto exercício sobre o que constitui a ação humana, serve-nos para a compreensão de uma série de conflitos que podem surgir a partir da mesma. Durante todo esse ensaio, Ricoeur sublinha recorrentemente a necessidade de admitirmos todas as contradições assim como as possibilidades integrantes da ação humana. Assim, o filósofo desenha-nos uma moralidade humana que, embora se baseie em valores ou princípios divinos, implica uma pluralidade incorporada na individualidade do ser.

Ora, quase forçosamente, o lidar com a pluralidade, com um universo de possibilidades e paradoxos, e, ao mesmo tempo, de inúmeras escolhas, gerará uma série de conflitos internos ao ente. Se há uma necessidade de confissão para encaminhar o ser à resolução de um conflito moral, haverá na produção artística uma espécie de confissão. A expressão artística serve de “conduto” para esta luta interior não só de forma individual, mas também enquanto registo de uma memória coletiva na história. Como tal, o questionamento prévio à produção material de uma obra de arte existirá assente na constante interpretação de grupos simbólicos constituintes da história e da moral.

Falando na sequência dos eventos da segunda guerra mundial e na instância do capítulo terrível na história ocidental do conflito judeus/não-judeus, Ricoeur faz a ligação entre o mal, a história e a memória coletiva:

*A memória colectiva é o verdadeiro lugar da humilhação, da reivindicação, da culpabilidade, das celebrações, portanto, tanto de veneração como da execração. Aqui, temos necessidade do conceito de memória colectiva, porque é ela que o historiador reelabora criticamente; precisamos do conceito de memória colectiva para termos um ponto de aplicação à operação crítica da história.*⁶⁴

⁶⁴ Ricoeur, 2009, p.198.

Se pensarmos na história da sociedade ocidental do século XX como conjunção simbólica, compreenderemos que será constituinte de qualquer indivíduo que a compõe. A arte refletirá esse pensar e também o estremecimento das diversas questões morais da época, expressando-se na sua resolução perceptível e material.



Fig. 1. Pormenor de uma das fotografias da série *Pink Flamingos*, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, 2023. Imagem retirada de www.artsy.net.

Sempre procurei fazer coisas com materiais vulgares, comprados na loja da esquina, isso é uma forma de tirar o peso do lado artesanal ou virtuoso do trabalho e aproximar as pessoas. Mas, curiosamente, muitas peças minhas transmitem um aparente virtuosismo que acaba por ser enganador. Procuro que o meu trabalho não oculte o mais importante, que são as ideias que podem transformar a maneira de olhar para um determinado assunto.

Vale, João Pedro ⁶⁵

2.2 Arte e Moralidade – PRODUÇÃO

(ação; matéria; símbolo; erro)

O momento seguinte no processo artístico será o do trazer ao mundo perceptível o questionamento interno do ser. Na verdade, Ricoeur não separaria propriamente estes momentos de criação artística, acreditando que na *praxis* da arte, enquanto momento de ação, está inevitavelmente implicada a revelação do ser. Portanto, determinemos que a separação que fazemos é para fins de compreensão de um processo, que só é entendível na sua dinâmica contínua, e não vive isoladamente em nenhum momento.

O ato de criação é demonstrado no objeto de arte. Se admitirmos que o ato de criação é gerado num conflito interno e que o humano é feito à imagem de Deus, interrogamo-nos sobre que género de conflito divino é que gerou a vontade de criar a humanidade... Contudo, se já Nietzsche achava dificuldades no acesso ao transcendente por parte do humano, também para Ricoeur certas questões do domínio divino não são alcançáveis. Tudo o que o ente poderia revelar no ser são porções internas, nunca chegando à real totalidade.

⁶⁵ Costa, D.F., 2015, p.92.

No que diz respeito ao campo da atuação, Nietzsche coloca a ênfase no poder humano perante si mesmo, tudo é definido pela sua vontade e não pela vontade de um ser maior - cuja transcendência não faz parte do plano humano. Como tal, podemos dizer que Nietzsche empodera o humano por lhe dar a responsabilidade e a escolha. De forma semelhante, colocando o enfoque na execução, Heidegger demonstra que “é a arte que revela o (*ser do*) ente, e o preserva nessa revelação. A arte e a obra serão, então, o «caminho» ou a «residência» do ser humano, na qual se abre a verdade do ente em toda a sua totalidade.”⁶⁶

No momento de concepção da obra de arte, a simbologia existe apenas contida no artista enquanto questionamento. Perante uma orientação interna, uma bússola moral de seleção sobre a ação, o artista buscará na matéria a encarnação dos símbolos. Ora, influenciado por um mundo externo passível de reinterpretação, o artista, embora contendo todas as possibilidades, não poderá exteriorizar senão apenas essa pequena escolha simbólica, efeito de um conflito. Porém, se nesta teoria o pragmatismo fosse rei e não estivesse todo o processo artístico sujeito à ambígua existência humana, funcionaria o ser praticamente enquanto máquina – numa dinâmica de problema/resposta relativamente simples. Contudo, é evidente que o ser existe na sua multiplicidade e, como tal, são vastas as circunstâncias envolvidas na produção dos objetos de arte.

Antes de mais, consideremos a mencionada “matéria”. Quando, no contexto proveniente das ideias de Ricoeur, falamos de matéria, estamos perante tudo o que é passível de existir no campo do agir humano e é comunicável – como a linguagem e a arte. As diferentes matérias são assim constituídas por símbolos, provenientes do universo simbólico que habita o ser. Se ‘a arte revela o ser’ será necessariamente aquando da sua exteriorização. Porém, essa revelação materializa-se, mesmo que seja apenas no instante suficiente para voltar a ser interpretado – sujeição que caracteriza todo o mundo simbólico:

A obra aumenta iconicamente o vivido indizível, incomunicável, fechado sobre si mesmo. Este aumento icónico, enquanto aumento, é que é comunicável.(...) A perfeita resolução do problema singular posto ao

⁶⁶ Pereira, J.C., 2023, p.48.

artista alcança-se na experiência estética de maneira pré-reflexiva, imediata; em termos kantianos, dir-se-á que o «jogo» entre a imaginação e o entendimento, enquanto encarnado nessa obra, é que é comunicável; na ausência da universalidade objetiva própria do juízo determinante, o juízo reflexionante – de que depende a experiência estética – de universalidade só tem, de facto, esse «jogo»; é ele que é partilhável.⁶⁷

A matéria que constitui a obra de arte incorpora a experiência do artista. Ela é alusiva ao conflito interior do artista, ao questionamento envolvido nesse conflito, e aos sentimentos resultantes desse questionamento. Daí que, quando exteriorizada, a matéria servirá sobretudo como referencial a um grupo simbólico, derivado de tudo o que envolve esse conflito interior. Ricoeur entenderá esse referente emocional passível de interpretação enquanto um *mood* – na sua existência e comunicabilidade.⁶⁸

O excesso de significação da obra de arte e a exigência de uma contínua reinterpretação podem, em si, representar a busca para a solução do problema. Queremos dizer com isto que, considerando que o ser se efetua na ação, a busca incessante, mesmo a nível material, pela resposta palpável singular a determinada questão, representa o acontecimento existencial. Como afirma Rui Sanches (citado na página 27), é frequentemente necessária uma “experimentação” contínua, de forma a achar soluções ou respostas no processo artístico. Portanto, para a expressão do *mood* na matéria o artista passará por uma investigação técnica e conceptual do que melhor se adequa, de forma a que haja uma clara referência ao grupo simbólico envolvido no ‘conflito’ interior. Esta exploração das possibilidades de uma matéria comunicável serve não só o propósito de resposta ao questionamento, como se constitui uma declaração existencial em forma de acontecimento. Por se constituir sobretudo enquanto ato, trabalhar a matéria no sentido de produzir um objeto artístico envolve muito mais do que a técnica enquanto capacidade ou domínio físico.

É, aliás, no século XX, num ambiente de questionamento sobre a existência humana, que a arte se desenvolve mais profundamente em propostas que desembocam

⁶⁷ Ricoeur, 2009, p.281

⁶⁸ *Ibidem*, p.280.

num universo em que a matéria se torna completamente livre da sua anterior dependência do virtuosismo técnico. João Pedro Vale menciona esse aspeto no seu comentário explicando que no seu processo de realização artística se permite a uma escolha livre dos materiais, pretendendo escapar à questão da capacidade técnica de execução. Este modo descomprometido de criação na nossa contemporaneidade é evidência da pesquisa das possibilidades plásticas e conceptuais, e todos os valores artísticos externos, feita sobretudo no século anterior. Relembremos *A Fonte* (1917) de Marcel Duchamp (Figura 2) enquanto obra icónica impulsionadora deste espírito artístico que pretende tirar importância à matéria para abordar questões mais conceptuais ou



Fig. 2. *Fontaine (A Fonte)*, Marcel Duchamp, 1917/1964, urinol em porcelana, 33 x 42 x 52 cm, Moderna Museet, Estocolmo. Imagem retirada de Elger, Dietmar, et al. (2014). *L'art moderne*. Köln: Taschen, vol.I, p.289.

processuais do campo artístico. A apropriação de objetos quotidianos para a exposição de um questionamento em arte passa, depois desta peça, a ser prática corrente. Deixei-se a nota de que, apesar do movimento Dada e das peças de Duchamp pretenderem já esse desapego ao virtuosismo e sublinharem todo o trabalho artístico anterior à matéria, é apenas por volta da década de 1960 que essa prática ganhará relevância no mundo artístico ocidental.

Para além da questão da matéria na criação artística, sublinhemos que há também no século XX uma alteração enorme em relação à interpretação de ícones. Queremos com isto dizer que o símbolo é reconhecido com um peso, importância e poder bastante diferentes do seu anterior contexto na sociedade ocidental. Exemplo disso é a já referida pintura abstrata, onde formas geométricas, cores, e outros elementos, até na sua forma mais simplificada (caso do *Quadrado Negro* de Malevitch – ver Figura 4), implicam de repente, outro universo de referências e conceitos. Daí que no primeiro capítulo abordemos a capacidade de certo tipo de expressões artísticas que eram tangentes a

alguma forma de religião – na sua forma mais simples, como a pintura a óleo de um quadrado negro sobre um fundo branco, colocado na esquina superior de um quarto (semelhante à colocação da fotografia mortuária, num ritual funerário ou dos ícones na tradição ortodoxa russa), levava-nos a um conjunto de interrogações e referências que continha, em expressão, todo um mundo simbólico. Ora, até ao momento, no mundo ocidental europeu, era apenas nas religiões de tradição judaico-cristã que haveríamos de aceder a um mundo semelhante – fruto da sua história, dos seus mitos, das suas narrativas, da repetição, e todas as maneiras de propagação e implementação ideológicas. Mais uma vez, eventos artísticos como a exposição da pintura de Malevitch marcarão o mundo artístico do século XX, mas terão outro tipo de repercussões depois dos anos 60 do mesmo



Fig. 3. *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)*, Henry Moore, 1964-65, 120cm, Imagem retirada da página web da Henry Moore Foundation (<https://catalogue.henry-moore.org/objects/19122/atom-piece-working-model-for-nuclear-energy>)

século – caso, por exemplo da sequência de *Black Paintings* de Ad Reinhardt⁶⁹, ou de todo o corpo da obra de Pierre Soulages... É a partir do momento pós segunda guerra que voltamos às questões que abalam a condição humana e se recorre, na arte, ao poder da simbologia. Ricoeur denota a pluralidade simbólica que é possível conter numa forma, referindo-se às esculturas de Henry Moore e, em particular, à peça explodida *Atom Piece*:

Estamos em presença de uma intenção de significar que vai muito além do acontecimento, que procura reunir todos os aspectos que estariam

⁶⁹ Serra, 2013, p.59. Veja-se a referência que o professor Rui Serra faz dentro do contexto da pintura e espiritualidade no século XX.

*dispersos em descrições: descrição dos protagonistas – o átomo ou o sábio -, descrição dos acontecimentos – a explosão nuclear ou o átomo ainda inerte. Existe na obra a capacidade de tornar mais densos todos estes aspectos, de os intensificar ao condensá-los. Quando falamos, só podemos distribuir a polissemia segundo eixos de linguagem diferentes e dispersas. Só a obra os reúne.*⁷⁰

Como já referimos, parte fundamental da exteriorização do objeto artístico reside neste diálogo interno-externo, uma espécie de discussão reinterpretaiva que o artista tem consigo próprio. Neste diálogo, constitui-se enquanto praxis comum a vários artistas a recorrente experimentação, ao nível de qualquer tipo de potência comunicável. Este processo implica o estudo constante da “melhor forma” de comunicar algo, de forma a transmitir as questões que envolvem o problema. Isto passa por ensaios e testes com matérias diferentes, com meios de expressão diversos, por várias narrativas, enfim, por muitas tentativas e erros. É a partir do referido pós-guerra que, talvez considerando finalmente todas as camadas constituintes ao humano, começamos a discorrer sobre o “erro” enquanto possibilidade artística.

Interessa-nos apontar a temática do “erro” no sentido em que, enquanto conceito, vai de encontro à visão dicotómica bem/mal, e enquanto praxis artística está incluída no processo de pesquisa. Generalizar e afirmar que esta pesquisa é comum a qualquer artista seria uma tremenda falácia – da mesma forma que no século XX as ideias sobre a prática artística se alteram significativamente, e a perspetiva do humano em relação a si-próprio se aprofunda, também o ser-humano começa a distinguir-se em termos de singularidade. Cada singular artista terá o seu próprio processo específico. Aqui, segundo a nossa própria experiência prática, observação e leitura, podemos declarar que há recorrentemente uma conversa de atelier sobre falhar, errar, e voltar a tentar.

Simone de Beauvoir, na sua consideração sobre a ambiguidade na moral, reflete sobre algumas das perspetivas existencialistas sobre o fracasso humano. A partir da obra

⁷⁰ Ricoeur, 2009, pp.270 e 271.

de Sartre - *O Ser e o Nada* - ela expressa a sua opinião, fundamentando uma proposta cuja dinâmica se aproxima de Ricoeur:

*Há um tipo original de apego ao ser que não é relação: querer ser, mas sobretudo: querer desvelar o ser. Ora, aqui não há fracasso, mas, pelo contrário, sucesso: esse fim que o homem se propõe fazendo de si uma falha de ser é, de facto, realizado por ele. Arrancando-se ao mundo, o homem torna-se presente ao mundo e torna o mundo presente a si.*⁷¹

Ricoeur aproxima-se do discurso sobre a falibilidade humana do ponto de vista ético, partindo de uma meditação da psicanálise de Freud⁷². Esta falibilidade é decorrente do entendimento que o filósofo faz sobre a culpabilidade ou, mais tarde, o sofrimento humano. Será na consideração daquilo que compõe o ser, e das suas nuances, que Ricoeur enquadraria esta falibilidade. Enquanto um dos constituintes da simbólica do mal, a sua existência seria como que uma centelha para o agir. O seu reconhecimento, por parte do ente, desencadearia um sentimento de culpa – reflexo do “mau uso da liberdade, sentido como uma diminuição íntima do valor de si”⁷³ - e, por sua vez, geraria a necessidade de remediar, compensar, ‘emendar’. Consequentemente, errar estaria na aurora, pela autocensura, de uma ação que aspira ao bem. Não poderemos afirmar, com isto, que Ricoeur atribuiria o mal à origem do bem. Ricoeur acredita antes na subjetividade humana e na probabilidade de prevalência do bem sobre o mal na ação humana⁷⁴. Dá, assim, maior importância à potência da ação, despoletada pelo reconhecimento de um mal. É no reconhecimento que existe a consciência do erro e a compreensão da necessidade de retificação, perseguida depois por uma esperança em algo melhor. Desta maneira, é simultaneamente na angústia e na esperança que habita a falibilidade humana. No que diz respeito à criação que aqui falamos, esta dinâmica existe no encaixe contínuo de uma expressão artística adequada. A perseguição dessa expressão passa por fases reflexas da angústia e do temor, constituindo-se cada tentativa num ‘risco’ e possível ‘fracasso’, acabando por se tornar na própria ação artística.

⁷¹ Beauvoir, 2023, p.21.

⁷² Ricoeur, 2009, pp.52 e 53.

⁷³ *Idem*, 2020, p.119.

⁷⁴ Sumares, 1987, p.31.

Mais do que uma constituição aparente, um objeto derivado da criação artística é um produto da imaginação – a faculdade recriadora do sentido da linguagem e resolução constante das questões geradas no sofrimento do ser:

*A imaginação poética representa propriamente o processo criador que não somente implica o cósmico e o onírico mas também o descobrir e criar de novos modos de ser, ignorados ou reprimidos na linguagem estabelecida. (...) [a imaginação em Ricoeur] seria mais fundamentalmente actividade produtora implícita na imagem poética, recriando a linguagem e eventualmente a nós mesmos.*⁷⁵

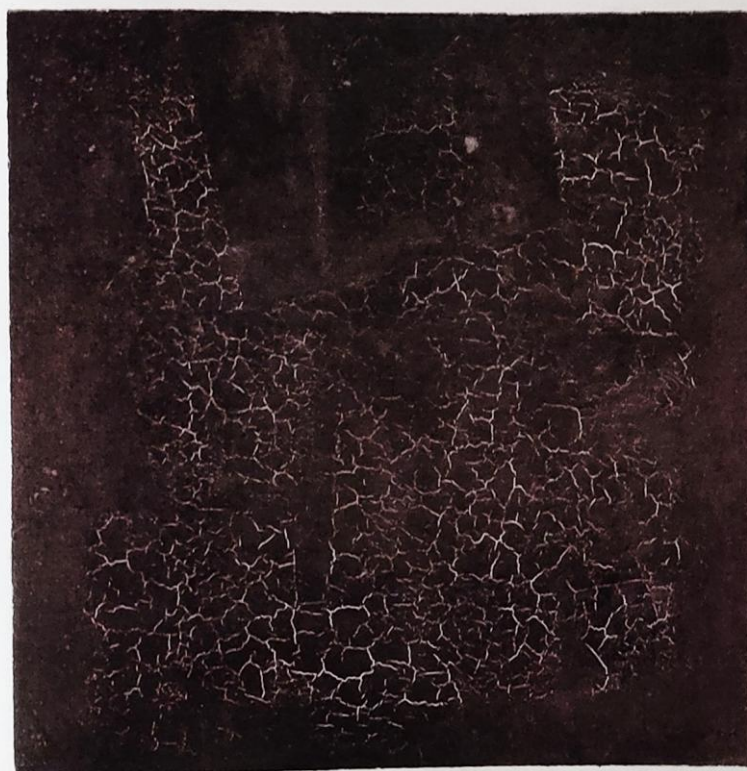


Fig. 4. *Carré Noir* (Quadrado Negro), Kasimir Malevitch, 1915, óleo s/tela, 79,5 x 79,5 cm. Imagem retirada de Elger, Dietmar, et al. (2014). *L'art moderne*. Köln: Taschen, vol.I, p.233.

⁷⁵ Sumares, 1993, p.129.

Portanto, só pode utilizar-se o termo «mundo», em todo o rigor, quando a obra opera a respeito do espectador, ou do leitor, o trabalho de refiguração que perturba a sua expectativa e o seu horizonte; é apenas na medida em que pode refigurar esse mundo que a própria obra se revela como capaz de um mundo.

Ricoeur, Paul ⁷⁶

3.3 Arte e Moralidade – PERCEÇÃO ou APROPRIAÇÃO

(metáfora, interpretação, reconhecimento, refiguração)

O que acontece depois do processo de exteriorização, da criação do objeto artístico? Se colocamos a questão de como é que um processo de criação artística não acaba na sua “materialização” é porque, como já mencionamos várias vezes, há para Ricoeur um processo contínuo de reinterpretação nesta criação. Daí que seja necessário entender a estrutura interpretativa e reinterpretativa da obra. No caso específico da pergunta que procuramos desenvolver, como é que o artista percebe e age em relação à sua exteriorização, e se e como é feita a apropriação do espectador da mesma.

Já estabelecemos que Ricoeur entende que é através dos símbolos que concretizamos a existência. Os símbolos são pensados e, graças ao seu excesso significativo, como implicitamente representados no objeto artístico, são interpretados e reinterpretados e, nesse processo, “constroem” o ser. A metáfora é concebida enquanto uma forma de estruturação dos símbolos, também passível de exteriorização em várias formas, como a linguagem (por exemplo, enquanto figura de estilo⁷⁷), mas não exclusiva

⁷⁶ Ricoeur, 2009, p.275.

⁷⁷ *Idem*, 1986, pp.218-219 “(...) comme en témoignent les expressions mêmes de langage figuré et de figure de style. Comme si la métaphore donnait un corps, un contour, un visage au discours... Mais comment ? C’est, selon moi, dans le moment d’émergence d’une nouvelle signification hors des ruines de la prédication littérale que l’imagination offre sa médiation spécifique.”.

da mesma. Uma vez que se constitui enquanto componente de acesso ao símbolo, a metáfora pode conter uma pluralidade de valores. Da mesma maneira, uma vez que implica uma certa seleção de informação simbólica – apesar de permitir mais do que um sentido simbólico –, também se pode entender enquanto um modo interpretativo. O símbolo, em si, já contém sentidos, e serve a metáfora para propor a sua ordenação.

Em Ricoeur, a existência passa pelo valor simbólico mas, sobretudo, pelo trabalho interpretativo, consequente e derivado. O símbolo é o ‘ponto de partida’, é a referência a partir da qual é composta a sua representação e induz à interpretação, isto é, compõe o sentido. O símbolo existe num contínuo referencial: “A sua primeira tarefa não é começar, mas, partindo da palavra, lembrar-se; lembrar-se, com vista a começar.”⁷⁸.

Intrínsecos à obra de arte, é na compreensão e reinterpretação dos símbolos que o humano, alheio ao processo de criação, e na qualidade de espectador, pode aproximar-se do seu universo simbólico constituinte. De sublinhar que, nesta experiência, o espectador não chega necessariamente ao que despoleta esse universo – um símbolo originário; o espectador, externo à origem desse universo simbólico, acede apenas à nova construção de sentido por ele feita ou refeita. Contudo, não é o acesso à origem que interessará na fenomenologia de Ricoeur, é precisamente o ato de refiguração que valida a existência. O ser é nessa experiência de ser. A imagem não é constituída enquanto uma ‘cena no nosso interior’ que é simplesmente reproduzida na obra ou na linguagem; é pela metáfora, reordenadora dos símbolos, que a imagem se propõe à imaginação⁷⁹. Através exclusivamente da percepção não poderemos viver essa experiência. A imaginação poética integra o acontecimento fenomenológico de reconstituição simbólica, como reordenadora das relações semânticas:

A imaginação é a aperceção, a visão repentina, de uma nova relevância predicativa, ou seja, uma forma de construir pertinência na impertinência. (...) Imaginar é, antes de tudo, reestruturar campos

⁷⁸ Ricoeur, 2020, p.366.

⁷⁹ *Idem*, 1986, p.217.

*semânticos. É, segundo uma expressão de Wittgenstein nas Investigações Filosóficas, ver-como...*⁸⁰

Segundo Wittgenstein, “ver-como” revela-se como sendo ‘a expressão possível da nossa experiência’⁸¹. Para chegar a esta conclusão, Wittgenstein parte de exercícios sobre a interpretação de certas imagens - entre elas o que ele apelida da imagem de um “pato-coelho” - e elabora sobre todo o processo que está envolvido na mutação dessas imagens - da percepção e da interpretação linguística destas. Decorrendo da inicial percepção de uma imagem, há a consequente impressão visual, sendo esta interpretada e, consequentemente, transformando o ‘objeto interior’ noutra coisa; finalmente, a expressão enunciada sobre o mesmo já é um resultado desse acontecimento fenomenológico, portanto, um “ver-como”. Após a percepção, tudo o que está envolvido na estrutura dessa experiência constitui-se enquanto uma refiguração da imagem.

Ao interpretarmos, estaremos assim a construir um mundo novo, singular e particular a cada um. Dependerá, por isso, das referências simbólicas do que nos rodeia, da nossa existência cultural e da herança histórica. O mundo singular de cada ser acaba por ser uma possível reorganização de sentidos da realidade perceptível e experienciada.

Ao colocar na nossa realidade perceptível um objeto de arte, o artista exterioriza um conjunto determinado de símbolos, ordenado de certa maneira, e a experiência estética vivida pelo espetador permitir-lhe-á reconfigurar essa imagem. Consequentemente, perante o objeto é criada uma certa distância. Uma vez que é neste “objeto” que efetivamos o ser, “ser-como” implica afastarmo-nos quase paradoxalmente do reconhecimento de nós próprios. A arte, enquanto linguagem poética, enfatiza esse afastamento entre a realidade e a sua forma expressiva, permitindo ao ser habitar o seu imaginativo mundo construído. Se a linguagem artística cria esse distanciamento, será, contudo, num “movimento de reconquista do real perdido pela conquista primeira da significância em si mesma e por si mesma”⁸². O humano pode então efetivar-se no ser, e

⁸⁰ *Ibidem*, p.219 “L’imagination est l’aperception, la vue soudaine, d’une nouvelle pertinence prédicative, à savoir une manière de construire la pertinence dans l’impertinence. (...) Imaginer, c’est d’abord restructurer des champs sémantiques. C’est, selon une expression de Wittgenstein dans les Investigations Philosophiques, voir-comme...” (tradução livre).

⁸¹ Wittgenstein, 2021, pp.538-573.

⁸² Ricoeur, 2009, p.140.

não reconhecer-se, uma vez que o conhecimento implica esta dinâmica viagem interpretativa de constante suscitação de significados.

Daí que a obra de arte se torne numa possibilidade de ser. Todas as formas que constituem a expressão artística viabilizam um aumento icónico, preenchendo e ampliando o sentido que damos ao nosso universo. A arte revela-nos um mundo ainda mais real, no sentido em que aumenta os seus significados em profundidade e complexidade. Todo o processo artístico é, por conseguinte, potencial criador de mundos, gerador do ser.

Apesar da possibilidade de criar o seu mundo, o artista não viverá nele. Ricoeur propõe uma ideia dinâmica e constantemente referencial, o que quer dizer que, de alguma forma, para além dessa construção não podemos perder a ancoragem à realidade. A existência realiza-se num ato de criação e reinterpretação contínuas, situado no mundo comum, nele partilhando conjuntos referenciais de cultura e história com outros seres (*lieutenance*)⁸³.

Neste movimento, a moral servirá de motor e orientação. Poderemos dizer que, por um lado, e perante essa base referencial cultural e histórica, o humano sente determinado impulso para agir; por outro lado, é segundo essa mesma base que a bússola moral estará calibrada para propor certas escolhas à sua ação. Se considerarmos a sociedade ocidental europeia no século XX, e perante o contexto apresentado inicialmente, compreenderemos que essa âncora cultural e histórica sofreu alterações significativas. Na entrada do século XX, todo o credo cuja fé e moral seriam orientados segundo uma base eclesiástica estava a ser posto em causa; mais tarde, após as duas guerras mundiais, as questões mais profundas que, supostamente, fundariam a moral humana eram questionadas. O humano, desolado, reconstruiria o seu próprio “idioma moral”. Após a guerra e sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, assistimos a um reflexo desse abanão: a arte ocidental abre caminho a uma exploração material, expressiva, e conceptual nunca antes vista, como se procurasse a sua própria reconfiguração. O artista resitua-se:

⁸³ Costa, M.S.D., 1995, p.61.

*(...) – a história é constitutiva, não só da compreensão de si, mas do próprio conteúdo das coisas ditas. O facto, por exemplo, de que uma grande parte das teologias do antigo Israel consistiu em integrar numa ordem escolhida certas narrativas e que, por isso, tal sociedade investiu narrativamente o seu sentido, implica que a história não seja aí somente qualquer coisa que tem uma influência externa sobre os discursos, mas que é constitutiva. É não somente o seu objecto, mas o seu modo operativo.*⁸⁴

Se para Ricoeur a arte é uma linguagem de símbolos, o seu idioma (‘modo operativo’) acaba por ser a base referencial da cultura e da história, ordenando e reordenando esses símbolos de certa maneira. Contudo, a forma como agimos passa igualmente por questões individuais, relacionadas com a psicologia de cada sujeito. Determinados contextos podem suscitar na pessoa certos sentimentos e causar uma experiência distinta da de outra pessoa. A semântica moral, embora partindo do mesmo eixo, acaba por ser individual.

Ricoeur baseia a sua ontologia no símbolo e na experiência de ser, a partir da ação. Da riqueza de possibilidades da sua fenomenologia hermenêutica é tecida uma malha moral cujos vestígios se encontram na arte expressa. O artista é ser em si mesmo e nas coisas, no mundo. Porém, será que quando falamos da ‘percepção’ da existência da obra de arte e da experiência estética derivada, não estaremos a apelar a algo ainda mais profundo no íntimo de cada ser? O próprio Ricoeur fala também da emoção e do sentimento⁸⁵ quando desenvolve o conceito de *mood* e o como pode uma obra suscité-lo no ser. Todavia, aborda a questão enquadrando a experiência estética no campo dos fenómenos, da acção, e, dessa maneira, não deixando espaço para o envolvimento de qualquer coisa outra que esteja fora desse espaço do ser. É sobretudo nessa perspectiva, do que é despoletado no ser pela experiência estética, que difere do pensamento de

⁸⁴ Ricoeur, 2009, p.128.

⁸⁵ *Ibidem*, p.273 “A música cria-nos sentimentos que não têm nome; estende o nosso espaço emocional, abre em nós uma região onde vão poder figurar sentimentos absolutamente inéditos. Quando escutamos tal música, entramos numa região da alma que só pode ser explorada pela audição dessa peça. Cada obra é autenticamente uma modalidade de alma, uma modulação de alma.”.

Nietzsche. Este último já afirmava que seria no êxtase do ‘ditirambo dionisíaco’ que o ser experienciaria uma “intensificação extrema de todas as suas capacidades simbólicas”⁸⁶. No entanto, Nietzsche aponta para uma espécie de fim ou, pelo menos, para o reconhecimento de uma origem dessa experiência como sendo a “essência da natureza”, enquanto que para Ricoeur esta excedência simbólica acontece e passa emocionalmente pelo ser mas não remete para nenhuma origem, continua enquanto movimento a reinterpretar e a “construir” o ser. Embora Nietzsche insistisse na existência da arte perante o ‘encantamento’, é deste que deriva a sua ideia de génio, ou seja, a capacidade exclusiva de, pela contemplação, se envolver totalmente com os símbolos e criar novas estruturas a partir daí⁸⁷. Ora, Ricoeur apresenta um pensamento um pouco mais democrático no sentido em que, para além de sublinhar o cariz individual da experiência estética, insere-a na multiplicidade de possibilidades que advêm do contexto cultural e histórico, e são vividas no coletivo.

*Mas penso que é preciso, se queremos reflectir sobre o carácter transponível da experiência estética para domínios laterais, ter em conta os dois aspectos principais da obra: a sua singularidade e a sua comunicabilidade, com a universalidade muito particular que esta última implica. Para continuar no domínio ético, pergunto-me se a obra de arte, com a sua conjugação de singularidade e comunicabilidade, não será um modelo para pensar a noção de testemunho.*⁸⁸

A capacidade da obra de arte é a de permitir o reconhecimento da singularidade, da obra em si e de cada ser. Quer o espectador, quer o próprio artista criador experimenta a sua singularidade. Para o espectador, a experiência estética pode ser o rastilho que inicia um movimento reinterpretaivo e, perante uma pluralidade simbólica, numa ação compreensiva, reconfigura-se. Porém, o artista criador, neste contínuo processo interpretativo é um ator confessor; embora reconheça a sua singularidade nessa

⁸⁶ Nietzsche, 1997, p. LXXXIII e p.32.

⁸⁷ *Ibidem*, p.52 “Aqui devemos distinguir, tão nitidamente quanto possível, o conceito de essência do de aparência: pois não é possível que a música, de acordo com a sua essência, seja vontade, uma vez que como tal ela teria de ser totalmente banida do domínio da arte – porque a vontade é em si o elemento inestético; mas ela surge enquanto vontade. Com efeito, para exprimir em imagens a sua aparência fenomenológica, o poeta lírico necessita de todas as agitações da paixão, desde o murmúrio da inclinação até ao estrondo da loucura (...)”.

⁸⁸ Ricoeur, 2009, p.284.

reconfiguração, é ao exprimi-la em obra que a confessa, a afasta de si, criando o distanciamento necessário para poder permanecer em movimento – voltar a ponderar sobre a mesma e a reinterpretar. Ou seja, há um conjunto simbólico particular de cada experiência – do espectador ou do artista – para além daquele que os distingue previamente como seres singulares. A experiência comum, perante a obra de arte, constitui o ser.

A passibilidade de reconfiguração do ser humano, mesmo vivendo de apropriações diferentes, é derivada desta ideia de uma hermenêutica fenomenológica, com a moralidade como motor e orientação. Para Ricoeur, apenas através desta última, poderíamos aceder a uma espécie de comum verdade humana.



Fig. 5. *Peinture*, Pierre Soulages, 324 x 181 cm, exposição no Museu Fabre, Montpellier. Imagem retirada da página web <https://www.enrevenantdelexpo.com/2019/11/29/soulages-a-montpellier-musee-fabre/>.

A obra de arte é, assim, para mim, a ocasião de descobrir aspectos da linguagem, que a sua prática usual e a sua função instrumentalizada de comunicação vulgarmente dissimulam. A obra de arte desnuda propriedades da linguagem que, de outro modo, permaneceriam invisíveis e inexploradas.

Ricoeur, Paul ⁸⁹

4. A-moralidade, Arte e a Sociedade Contemporânea

A arte é um acontecimento do ser para Ricoeur. Partindo desse pressuposto é também por meio dela que chegamos a algum tipo de compreensão do humano. A moralidade anda de mão dada com a arte em três sentidos: como prévia orientadora da expressão do ato criativo, enquanto deflagradora da necessidade do mesmo ato e, finalmente, subjacente ao próprio ato e reflexa no objeto criado.

Na prática artística, é a moral que se constitui na concepção, como antecedente da criação - a “apreensão pré-reflexiva da conveniência da resposta à pergunta da situação”⁹⁰. Antes de existir uma comunicação de uma qualquer questão colocada pelo artista, é a moral que orienta a escolha de soluções ou respostas para determinado caminho simbólico. No ato criativo a moral está, por isso, diretamente ligada à base simbólica existente no mundo exterior ao artista, às questões de herança cultural e histórica, assim como à própria psicologia do sujeito. A partir desse conjunto, que é como o idioma do artista, ela guia o artista perante determinado problema que se coloca a si próprio ou que o mundo lhe propõe. Permite, por conseguinte, deliberadas escolhas simbólicas no interior do ser, e contribui enquanto construtora de significados.

⁸⁹ Ricoeur, 2009, p.271.

⁹⁰ *Ibidem*, pp.285 e 286.

A necessidade da criação de certa obra surge a partir de uma qualquer angústia no interior do ser: “É como se o artista sentisse a urgência de uma dívida por pagar a respeito de qualquer coisa de singular, que exige ser dita singularmente.”⁹¹. Esse sentimento de inquietude, e o seu consequente sentimento de obrigação em exteriorizar, são como uma confissão – derivada da “culpabilidade”. Ao aplicarmos o termo culpabilidade aqui, estamos a permitir-nos designá-lo enquanto reconhecimento de alguma falta inerente ao ser, daí um entendimento moralizante da constituição imperfeita da existência. O artista, limitado à sua condição humana, é contudo o sujeito com a capacidade de a reconstruir para a tornar em qualquer coisa no mundo perceptível. Habitando o seu construído mundo imaginativo, desenha determinadas respostas que expõe depois na obra de arte.

É então que a moral se compreende no ser e assim também na obra realizada, como bússola orientadora e como expressão simbólica. A sua expressão envolve conjuntos de signos que se sentem e se apreendem – um *mood*, apoiado precisamente na ‘função referencial’ da obra de arte: “O *mood* é como uma relação fora de si, uma maneira de habitar aqui e agora um mundo; é esse *mood* que pode ser pintado, musicado ou narrado numa obra que, quando é conseguida, estará com ele numa relação de conveniência.”⁹². Esse *mood* é passível de ser também sentido pelo espectador, incorporando parte essencial da sua comunicabilidade. Aliás, é exatamente esta uma das possíveis angústias artísticas: conseguir criar uma obra de arte que exprima esse *mood* que vive no artista, e que essa obra seja capaz de passar esse mesmo *mood* para o espectador.

O artista, enquanto ser humano, está capacitado de uma linguagem poética própria que, através da arte, reconfigura o mundo de forma contínua. A sua ipseidade, na qualidade de identidade dinâmica⁹³, consegue conter, e trabalhar, sobre uma amplitude simbólica significativamente grande. Isto porque toda esta dinâmica acontece sobre o

⁹¹ *Ibidem*, p.281.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ricoeur & Hahn, 2000, p. 123. Carta de Blaymey, Kathleen que afirma: “A identidade narrativa não constitui a identidade inflexível e estática das coisas, do mesmo (*idem*), mas deve ser tomada no sentido de si próprio, da si-mesmidade ou permanência de si (*ipse*). Ricoeur privilegia o termo *ipseidade* (termo que ele desenvolve em inglês através da noção de *selfhood*) para exprimir esta identidade dinâmica, a qual não é uma identidade formal ou substancial, mas o resultado de um processo diacrónico de construção.”

excesso de significação do símbolo. No século XX, esses conjuntos simbólicos, que dão a potência à arte, expandem-se. A arte desprende-se totalmente do seu serviço eclesiástico, a concepção do ser ganha uma independência dos valores do divino, e passa a pertencer ao próprio ser. O humano ocidental depois das duas guerras mundiais, confrontado com o trauma da atuação do mal em relação ao outro e, ao mesmo tempo, com a efemeridade da sua própria existência, sai dessa finitude da fragilidade humana para se encontrar depois em todas as possibilidades.

As abordagens artísticas são, portanto, variadíssimas, como nunca antes registradas na sociedade ocidental, e as diferentes propostas expressivas envolvem um universo de possibilidades. Na sua reconstrução contínua, os signos que pertenciam a outra época, são reconfigurados, e o próprio ser, refigurado através desse processo. Contudo, como mencionámos, devido à recorrência de algum modo cíclica que a proposta de Ricoeur sugere, permanecem resquícios dos signos. Ao mesmo tempo, exatamente devido à singularidade da forma como processamos o mundo simbólico, nem todos vamos recuperar as mesmas referências. Quer dizer que se conservam, em geral, algumas ideias simbólicas, mas outras alteram-se.

No que diz respeito à simbologia eclesiástica, Ricoeur comenta sobre o progressivo desaparecimento da alusão ao castigo do inferno:

*Estou contente por a prédica do inferno ter quase desaparecido, talvez porque entre nós instaurámos o inferno. Os relatos sobre o inferno que se podem ler parecem agora risíveis, comparados com os horrores de Auschwitz. Pode dizer-se sem paradoxo que o inferno foi historicamente superado.*⁹⁴

Até ao século XX, a sociedade ocidental está culturalmente vinculada à religião cristã, como demonstramos no primeiro capítulo a partir de algum contexto histórico, e daí que toda a estrutura simbólica do pensamento religioso seja, até aí, ‘institucionalizada’⁹⁵. Na sociedade moderna, e particularmente depois da segunda guerra

⁹⁴ *Ibidem*, p.244.

⁹⁵ *Ibidem*, p.217 “Todos os povos europeus são, como dissemos, bárbaros, latinizados e cristianizados. Quer isto dizer que o religioso teve não só uma função de educação dos indivíduos mas também uma função de institucionalização.”

mundial, desmantela-se a hegemonia dos códigos bíblicos por intermédio da sua reinterpretação. Desde então há uma ‘multiplicação indefinida dos signos em circulação na nossa sociedade’⁹⁶ e que contrasta significativamente com o escasso acesso informativo da época de maior poder da igreja no ocidente. Embora a instituição eclesiástica tenha diminuído algum do seu poder devido à perda da sua hegemonia política, sublinham-se outros valores que se mantém até hoje. Em conversa com Jean Pierre Changeux sobre uma série de questões, entre elas as da ética e da religião, Ricoeur evidencia a relação da ligação do religioso com o poder político e concentra a importância dos valores da herança religiosa para a necessidade de um “amor que se entrega à morte”:

*(...) esta imagem de divindade serviu para justificar o poder político. O religioso serve, então, para assustar as pessoas. O inferno está no extremo dessa ameaça. Precisamos de renunciar em conjunto a esta ideia de onipotência e à do inferno, dispendo-nos a encontrar outra ideia de poder, precisamente a da palavra, e a ligá-la à omni-fraqueza de um amor que se entrega à morte.*⁹⁷

De facto, não só cada sociedade vive, no seu tempo, uma reinterpretação constante de códigos que geram formas culturais diferentes, como também os modos variados de reinterpretação variam singularmente e em grupo. Caso evidente é precisamente aquilo que vai acontecer e sentir-se na história das religiões cristãs: “Assim, a Igreja cristã dos primeiros tempos leu as escrituras judaicas de modo diferente da escola rabínica, que modelou o judaísmo propriamente dito, à custa de outras escolas rivais de outros lados”⁹⁸. Se os valores eclesiásticos pregavam o temor, ou terror, do inferno ardente como forma de imposição do seu poder, a igreja do século XX, assim como muitas outras religiões cristãs que aparecem nessa altura, vai procurar adaptar-se às novas formas de estar e pensar humanas. Dessa forma, sublinham antes valores da herança histórica de Cristo, nomeadamente o amor e a compaixão.

No que diz respeito à moral, Ricoeur mantém o credo dicotómico de uma ética do Bem versus Mal. Essa permanência já não está inerentemente vinculada aos valores

⁹⁶ *Ibidem*, p.265.

⁹⁷ Changeux & Ricoeur, 2001, p.268.

⁹⁸ Ricoeur, 2009, p.226.

religiosos, mas aos princípios bíblicos de origem judaico-cristã, no que diz respeito à capacidade de orientar o ser. Ricoeur desvaloriza a institucionalização da religião, contudo, aceita a pertinência dos princípios cristãos na sua ligação direta com a moralidade. Há fundamentos bíblicos que desenham os contornos de uma orientação moral. Ricoeur refere-se a estes contornos na obra *A Simbólica do Mal* como sendo na forma dos mitos de origem bíblica, situações-limite que Ricoeur dismantela para extrair daí conjuntos simbólicos, que evidenciam certas ideias guia da ação⁹⁹. Antes dos mitos, porém, a orientação original e fundamental para o humano seria o que restou dos mandamentos base na narrativa de base religiosa, como não matar, não roubar, etc. Mais importante para Ricoeur seria extrair do evangelho a regra de ouro de Cristo: “Portanto, todas as coisas que querem que os homens vos façam, façam-nas também a eles.”¹⁰⁰. Esta última originaria as últimas reflexões de Ricoeur sobre a moralidade, que centraliza a sua atenção para nortear a ação humana no amor e, especialmente, no amor de Cristo¹⁰¹. Quer isto dizer que a moralidade, para Ricoeur, habita em cada um de nós. Ela propõe-se agir perante uma ética que entende o ‘desejo de uma realização pessoal com e para os outros sob a virtude da amizade e sob a virtude da justiça’¹⁰². Portanto, há uma vontade inerente de fazer o bem, de levar uma vida boa.

Todavia, este desejo de uma vida boa advém da necessidade de salvação a partir do amor, e, em última instância, do sacrifício de Cristo. A perspectiva ricoeuriana da moralidade não abandona uma origem da angústia como motivo desencadeador da incitação à ação. Da mesma forma, temos de considerar que o desejo de fazer o bem também vem de um conflito interno humano que se prende, fundamentalmente, com a

⁹⁹ Fernandes, 1996, p.343. Justificando a “ética extravagante” baseada numa ‘orientação-desorientação’ diz “Ela chama a nossa atenção para as situações-limite da vida e para a necessidade de nos abirmos para um campo de possibilidades inéditas que à imaginação ética pertence explorar. Depois de nos ter desorientado totalmente, faz-nos retomar o caminho de uma ética mais móvel e mais atenta às situações de rotura”.

¹⁰⁰ Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2024.

¹⁰¹ Fernandes, 1996, p.338 “Todo o dinamismo da moral do próximo encontra o seu fundamento e a sua motivação profunda no amar o próximo como a si mesmo, ou, melhor ainda, como Ele amou, no fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para que a liberdade valha tanto como a minha.”

¹⁰² Ricoeur, 2009, p.150 “(...) a vida ética é o desejo de uma realização pessoal com e para os outros sob a virtude da amizade e, em relação com um terceiro, sob a virtude da justiça, o que me faz dizer que a justiça é já componente estruturante desde o nível mais baixo. Parece-me importante insistir nesta primeira característica do justo como uma figura do bom, é o bom com e para outro, para outro que não é portador de um rosto, mas que é o *socius* que encontro através das instituições, é o outro das instituições, e não o outro das relações interpessoais.”

escolha da ação perante o reconhecimento da sua imperfeição. Quer isso dizer que, para Ricoeur, embora canalizemos a atenção para uma predicação de amor e compaixão libertadores, enquanto seres humanos imperfeitos estamos resignados a uma condição limitativa, condicionada a viver dentro de uma “falta”, ou pelo menos de uma ‘condição finita’¹⁰³. Ricoeur não apresenta a angústia necessária, derivada do reconhecimento da finitude humana, enquanto um fator prejudicial ao humano, antes pelo contrário, elege-a enquanto motor para a criação. Na perspectiva ricoeuriana, onde estaria um problema está a própria solução – se a moral incita à ação, mesmo que a necessidade que surja para agir seja originada por um desejo de compensação conflituoso, a vontade de fazer bem supera a finitude do ser e ele cria, e reinterpreta, e cria e reinterpreta...e existe neste movimento. Justamente porque a existência humana pertence a um movimento de ir e voltar aos conjuntos simbólicos, é na expressão artística que encontrará maior riqueza simbólica, portanto, um potencial maior para a constituição dinâmica e reinterpretativa do ser.

A arte depende inteiramente da forma como cultivamos este processo dinâmico, como nos relacionamos com o mundo palpável, e com o nosso próprio mundo criado. A criatividade na reestruturação do mundo é uma característica do processo artístico que, progressivamente, liberta o ser. Porém, liberta-o na medida em que amplia o afastamento da ordem estrutural dos símbolos do mundo exterior e possibilita a criação de novos conjuntos simbólicos, novas estruturas e narrativas, no fundo, aproxima-nos cada vez mais do nosso próprio mundo interior construído. No século XX, a arte desprende-se das amarras da representação mimética da realidade visual, sendo o seu epítome a arte abstrata:

Durante muito tempo, na arte pictórica, a função representativa terá impedido o pleno desenvolvimento da função expressiva, e a obra de se constituir em mundo que faz concorrência ao real num algures de todo o real. E foi apenas no século XX, quando se consumou a ruptura com a

¹⁰³ Sumares, 1993, p.32 “(...) o logos de Cristo é o que orienta o modo como Ricoeur maneja tecnicamente as categorias da tradição filosófica, o *enjeu* subjacente à obra consiste em colocá-las numa perspectiva que possibilita introduzir no pensar racional a categoria cristã da esperança. A estratégia apresenta-se sob a forma de uma dialética tensional que evita, por um lado, “sínteses prematuras” e reificantes, que Ricoeur identifica com o mal, e, por outro, explora a ideia de que o limite congénito à liberdade finita não constitui um factor opressor mas antes uma condição orientadora desta liberdade, fazendo apelo à capacidade, ou competência criadora que se assegura na afirmação originária.”

representação, que se pôde constituir, segundo o desejo de Malraux, «um museu imaginário», onde coexistem obras de estilos muito diferentes, pois cada uma sobressai no seu.¹⁰⁴

Como já observámos, para Ricoeur a arte existe enquanto linguagem expressiva, na estrutura poética que ela própria configura e também na sua capacidade de “desfigurar” o mundo do espectador e do próprio artista criador¹⁰⁵. Daí que, no pensamento ricoeuriano, a noção de *mimésis* se altere para qualquer outra coisa que não reproduz diretamente a realidade palpável, mas potencia a sua expressão simbólica, ampliando-a. Ricoeur vive esse câmbio do mundo da arte – os anos 60 do século XX e uma explosão da criatividade em arte que se estende até hoje. No entanto, falamos em criatividade no sentido de reconfiguração do processo estrutural que compõe o processo artístico – o artista não tem interesse em imitar a realidade, tem antes vontade de dialogar com o mundo exterior e reinterpretá-lo constantemente a partir do seu mundo interior : “(...) foi quando a pintura, no século XX, deixou de ser figurativa que pudemos, por fim, avaliar plenamente a mimese, que não tem por função ajudar-nos a reconhecer objectos, mas a descobrir dimensões da experiência que não existiam na obra.”¹⁰⁶. O artista do século XX, enquanto ser, apenas existiria proporcionalmente à sua capacidade de comunicar esse mundo, gerado pelos conflitos internos da sua condição humana:

E foi quando a preocupação exclusiva pela composição interna da obra se desprende da função representativa que se tornou explícita a função de manifestação do mundo; uma vez abolida a representação, torna-se patente que a obra diz o mundo de um modo diferente da representação; di-lo iconizando a relação emocional singular do artista com o mundo, aquilo a que chamei o seu mood. Ou, em termos mais kantianos, com o projecto de representação desaparece o que restava de juízo determinante na obra, e aparece o juízo reflexionante no qual se exprime uma singularidade que procura a sua normatividade e que só a

¹⁰⁴ Ricoeur, 2009, p.276.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.272.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

*encontra na sua capacidade de se poder comunicar indefinidamente a outros.*¹⁰⁷

Na sociedade ocidental do século XX, a arte desprende-se progressivamente das regras estéticas que a marcaram durante séculos. Desde o início do século, a arte afastava-se da representação mimética e, progressivamente, refigurou-se. As linhas que antes desenhavam limites para a existência do ser, agora desvaneciam-se, por exemplo, em monocromias. Entretanto, desprendendo-se da realidade palpável, como nos apareceria o humano através da expressão artística?



Fig. 6. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, Bruce Nauman, 1967/8, 16 mm filme a PB transferido para video, 10 min. Frame do video disponível em <https://macm.org/en/collections/oeuvre/dance-or-exercise-on-the-perimeter-of-a-square-square/> .

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.283.

Antes de mais, recorrendo à lógica dinâmica da proposta de Ricoeur, a ipseidade humana seria consumada na própria expressão artística. A partir do momento em que o movimento de reinterpretação contínua do mundo ganhasse ímpeto, o artista estaria imediatamente compreendido na sua própria expressão pois “só através da obra se amplia o indizível e se amplia iconicamente o real”¹⁰⁸. Quer isto dizer que a obra, na sua exterioridade, conteria uma forma do seu interior; salvaguardando que esse desvelamento só aconteceria para as obras que fossem bem sucedidas na comunicação de uma composição de estados emocionais¹⁰⁹ (*mood*), com um outro externo ao processo criativo. Ora, dentro deste dinâmico processo de criação artística, o artista construiria uma compreensão de si próprio. Na expressão artística, a partir de meados do século XX, mais do que se abstrair completamente do mundo exterior, a arte ocidental reflete esse processo de refiguração – a representação do corpo humano já não pretende qualquer imitação, a não ser na “reprodução” daquilo que é composto o seu interior. O corpo, na sua representação artística, perde as fronteiras e ganha todas as possibilidades. Como expõe Delfim Sardo: “Um corpo em arte é, portanto, sempre a representação das condições de possibilidade do que um corpo pode ser em determinado momento (...).”¹¹⁰. Com exteriorizações como a performance artística, o corpo representado alcança outras dimensões, existe num espaço que, ele próprio, reconfigura. A arte aborda o corpo não apenas como sujeito, mas como um médium próprio.

Na conquista de construções expressivas inovadoras, o artista do século XX dita a “reconfiguração” da arte. Esta espelha este virar para o interior, redirecionando a atenção artística. O artista passa a abordar quaisquer temáticas/questões/conflitos a partir de si mesmo. A partir da arte, o ser humano recompreende-se nessa elaborada reconstrução progressiva do pensamento no que diz respeito à malha que se fia no âmago do ser.

Contudo, embora a arte ocidental do século XX se libere de alguns dos valores orientadores e restritivos para existir plenamente em si e por si mesma, mantendo a

¹⁰⁸ Pereira, J.C., p.115.

¹⁰⁹ Ricoeur, 2009, p.279 “Eu diria que a obra, no que ela tem de singular, liberta em quem a aprecia uma emoção análoga à daquele que a engendrou, emoção de que era capaz, mas sem o saber, e que alarga o seu campo afectivo, quando a sente.”.

¹¹⁰ Sardo, 2017, p.312.

perspetiva ricoeuriana, será que poderemos falar de liberdade em arte depois do século XX? Na nossa perspetiva, considerando a maneira como o ato de criação artística está dependente de uma moralidade que lhe é inerente, somos levados a nos questionar sobre a subjetividade dessa liberdade. Embora expressões como as possibilitadas pela arte abstrata elevem a expressão artística a representações iconicamente potentes, elas surgem sempre a partir de uma dependência. Para que a vontade de criar se supere em ação, o artista sente permanentemente a necessidade de ‘pagar uma dívida’. Aceitar que a criação artística surge apenas pela compensação da falta inata do ser na sua finitude é, no mínimo, desconfortável. Provavelmente porque a idealização que fazemos de arte se prenda à ideia de que a arte é o lugar da liberdade, sem amarras. Ainda que o próprio Ricoeur redirecione a nossa atenção da ideia do conflito interior para uma vontade de fazer o bem, temos a sensação de que o que muda é apenas a narrativa, que difere sobre a realidade de um processo que tem origem numa finitude. A imagem que nos surge é a de um rato de estimação a usar a roda na sua gaiola; o rato sente a necessidade de se mexer porque o seu próprio corpo exige esse movimento, e ele executa-o numa roda em que volta constantemente ao mesmo lugar, contudo, ele continua preso e só por se definir nessa condição é que usa a roda – não há a escolha de ir correr para outros lugares, ele continua preso. E se, em vez da necessidade de criar a partir de um impulso de resposta a um conflito, falássemos apenas da possibilidade – crio porque posso? Dessa forma, a estrutura da linguagem artística seria só afirmativa. Ao mesmo tempo, este tipo de expressão é aquele que observamos nas crianças, uma expressão cujo processo estrutural praticamente não existe senão na exteriorização direta de um *id*. Para responder a esta questão, aplicaremos o que Ricoeur responde a uma carta de Eugene F. Kaelin, quando afirma que a “libertação «positiva» das nossas pulsões libidinais poderia desta maneira ser sacrificada à resposta intelectual dada à composição literária”. Apesar de tudo, mantemos a seguinte questão: qual é mais válida ou interessante – uma expressão direta do ser interno primário, removido da sua estrutura interrogativa interior, ou uma expressão artística que integra um processo contínuo mas inteiramente dependente de uma angústia do ser? Afinal, serve a arte para apaziguar a dor da existência limitada ou para a elevar à sua forma de ser completamente livre? Queremos explorar a “grandeza da

beleza”¹¹¹, ou todas as possibilidades da arte? Será que o humano é capaz de comportar o universo e todas as possibilidades, ou será essa uma qualidade exclusivamente divina?

Sem irmos tão longe, há uma certa frieza na fenomenologia hermenêutica que faz com que Ricoeur praticamente exclua das suas considerações algo mais do que o bem e o mal, o preto e o branco, as nuances do ser mais inacessíveis. Se para Nietzsche esta ideia existia num campo mais ou menos mágico, ou completamente intuitivo do metafísico, em Ricoeur renunciamos a essa eventual fantasia... A ficção existe apenas enquanto narrativa poética, composta nesse processo construtivo contínuo da reinterpretação do ser, não existe enquanto algo fabuloso. A sua perspectiva pragmática, ao se deslocar para um campo fenomenológico, inevitavelmente permeabilizado por uma certa moral religiosa, afasta-se do universo de potencialidades, esse sim, que inclui tudo, incluindo o aparentemente inalcançável.

*Será um preconceito pensar que o bem une, que as expressões do bem se unem, ao passo que as do mal se dispersam? Não creio que, mesmo à sua maneira, o mal seja cumulativo e que exista nessa ordem um equilíbrio daquilo a que eu chamava, a propósito do bem e do belo, uma Nachfolge.*¹¹²

Quando falamos de moralidade em arte é inevitável um pensamento de contrastes e o questionamento da sua veracidade... Bem e Mal aparentam constituir limites da ação humana e invariavelmente ligados à herança cultural de uma moralidade judaico-cristã, disseminada e implementada pela religião. É claro que esta será uma discussão ética de maior profundidade. Porém, será importante se pensarmos em como uma bússola moral livre de Norte afetaria a arte, quer ao nível da sua realização, da sua expressão, da sua necessidade de existência, nas suas possibilidades. Seria a Amoralidade considerável ao andar de mão dada com a arte?

¹¹¹ Ricoeur, 2009, p.285 “De que maneira podemos dizer que existe, na ordem das escolhas morais extremas, exemplaridade e comunicabilidade? Será preciso, por exemplo, explorar aqui a beleza da grandeza de alma; existe, parece-me uma beleza específica dos actos que eticamente admiramos. (...) poderia dizer-se que os exemplos de bondade, de compaixão ou de coragem, com o que eles comportam de raridade, estão na mesma relação com a situação em que se inscrevem que o pintor ao resolver o problema particular com o qual ele e só ele está confrontado.”

¹¹² *Ibidem*, p.287. Note-se que o termo *Nachfolge* é utilizado como referência à “capacidade de arrebatamento”.

Na nossa contemporaneidade todas as ideias são postas em causa. Esse questionamento permanente tem libertado o mundo de julgamentos prévios para a compreensão cada vez maior, agora não do si próprio unicamente, mas do “outro”. Nesse sentido, Ricoeur dirigia-se no sentido de algo maior, segundo entendemos, a um amor. Contudo, o amor a que Ricoeur apelava nem era dirigido ao outro, na qualidade de outro ser, nem estava livre de amarras, porque dele advinha uma dívida.

Permitamo-nos especular. Apelemos a um amor empático em arte. Qualquer coisa que surge da moralidade no sentido em que implica uma ação exterior ao ser e, iminentemente, envolve um outro. Utilizamos a bússola moral enquanto motor para uma ação, sem norte mas numa dupla direção, na compreensão do outro e de volta a si. Esta empatia seria a chave para veicular um *mood* e para quebrar a separação do artista e do espectador. Empoderaria o espectador por lhe dar uma possibilidade de entendimento do processo criativo e colocaria o artista no mesmo plano de ação do espectador, isto é, humanizaria a experiência de arte.

5. Considerações Finais

Escrever esta dissertação foi um longo caminho. Repetidas vezes tivemos de reorientar a navegação da pesquisa e redireccionar a nossa atenção. Daí que somos testemunhas, nesta conclusão, de uma evidência que nos parece bastante certa, dentro do raciocínio de Ricoeur – a reinterpretação. Foi, durante este percurso, face a novas informações que constantemente reconstruímos este castelo de ideias.

Depois das ponderações realizadas ao longo do trabalho, sublinhamos a importância que a influência da Igreja e do pensamento eclesial, como da sua origem judaico-cristã, tiveram para o desenvolvimento de uma moral de base partilhada na sociedade ocidental. Essa moral, assim como outras ideias eclesiais, moldaram durante bastante tempo a expressão artística ocidental e, até hoje, resquícios dessa estrutura de pensamento permanecem latentemente. Mencionamos constantemente Bem versus Mal enquanto conceito moral de grande contraste, e lente através da qual muitas sociedades continuam a narrar o mundo.

Nietzsche veio romper esse véu entre a moralidade eclesial e a arte de forma mais definitiva. Graças a essa quebra, outros pensadores acharam a sua voz e utilizaram-na para elaborar sobre o que consideravam a realidade da vida humana, e, da mesma forma, a arte encaminhava-se para uma radical transformação que se afastava desses antigos parâmetros. Porém, o contexto histórico do século XX e o confronto com a crueldade humana, vivida sobretudo na segunda guerra mundial, abalaram profundamente o ser humano. A arte ganhou uma dimensão maior, uma expressão importante perante esse abalo moral.

Paul Ricoeur começa as suas considerações no meio dessa tempestade moral e, provavelmente graças a algumas dessas vivências, concebe uma estrutura de entendimento da moral muito própria. Esta permitiu-nos ver à luz da mesma o processo artístico e reconhecer a sua dinâmica. Na conceção da obra de arte, entendemos o que constitui a elaboração de um pensamento ou de uma ideia e como este processo é contínuo, dinâmico, e único a cada artista; compreendemos a força de um símbolo e as

possibilidades que oferece. Nesse processo, ao refletirmos sobre a origem interna do pensamento do ser humano, percebemos como pode um raciocínio moral marcar esse pensamento e a sua consequente expressão. No que diz respeito à produção do objeto artístico, evidenciámos o poder da expressão na matéria, ao nível simbólico e conceptual; assim como a expressão da falibilidade humana, reflexo da moral que leva à ação contínua e pode ser a ignição constante da realização de uma obra de arte. Finalmente, examinando a percepção tanto do artista face à sua obra como do espectador exterior, pudémos testificar a dinâmica do modelo de criação e reinterpretação. Assim, podemos comprovar a mutabilidade constante do processo criativo, detonado pela necessidade de agir, por uma moral.

Um dos nossos objetivos era interrogarmo-nos sobre a identidade humana, pretendendo entender a função da moral e a sua relação com a arte. Nas nossas ponderações, concluímos que Ricoeur considera a identidade humana como estando em constante transformação e construção; que, inerente a qualquer ser criador, pode existir um *mood*, e é essa estrutura, constituinte do ser, que pode habitar o mundo material e ser transmitida pela obra de arte. Ao mesmo tempo, aquilo que transmitimos por meio do objeto artístico é também consequência da constante reconstrução do ser, com todas as influências simbólicas que se aplicam. Desse modo, voltámos ao século XX para relembrar como é que esse constante questionar se amplificou e redefiniu o ser humano para si próprio.

No século XX, o ser humano ocidental refigura-se numa entidade mais livre, no mundo de possibilidades oferecido pela arte e induzido pelo pensamento, despegado das anteriores estruturas que o cingiam. Contudo, parece-nos, conforme foi explanado nas nossas anteriores reflexões, que essa é uma liberdade moral aparente e que nos restam ainda por responder muitas questões relativas ao ser humano, à moral e às possibilidades da arte.

Comprendemos a pertinência do tema abordado para o contexto contemporâneo. Temos a sensação de que o atual contexto social e político tresandam a perigosos moralismos que podem pôr em causa o espaço de liberdade que a Arte oferece. Daí que, terminamos com a vontade de escrever muito mais, reentender melhor o mundo e redesenhar constantemente os contornos humanos...enfim, refigurar-nos.

Bibliografia

- Abbagnano, Nicola (2003). *Storia della Filosofia, La filosofia moderna e contemporânea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo* (vol.3). Torino: UTET Libreria.
- Beauvoir, Simone de (2023). *Para Uma Moral da Ambiguidade*. Coimbra: Edições 70.
- Cardia, Sottomayor, *Ética I - Estrutura da Moralidade*, editorial Presença, 1992.
- Changeux, Jean-Pierre; Ricoeur, Paul (2001). *O que nos faz pensar? – um neurocientista e um filósofo debatem ética, natureza humana e cérebro*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, Diogo Freitas da (2015). *Atelier*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Costa, Miguel Stadler Dias (1995). *Sobre a teoria da interpretação de Paul Ricoeur*. Porto: Contraponto.
- Dicionário da Língua Portuguesa (2014). Porto: Porto Editora.
- Eco, Umberto (2008). *História da Feiúra* (2ª edição). Rio de Janeiro: Editora Record.
- Elger, Dietmar, et al. (2014). *L'art moderne*. Köln: Taschen.
- Fernandes, António de Oliveira (1996). *Paul Ricoeur – Sujeito e Ética*. Braga: APPACDM.
- Gamboni, Dario (1997). *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books.
- Gentile, Giovanni (2012). *Opere complete (8) - La filosofia dell'arte*. Florença: Casa Editrice La Lettere.
- Gentile, Giovanni (1938). *Opere (3) – Teoria Generale dello Spirito come Atto Puro* (5ª edição). Florença: Sansoni.
- Gombrich, E.H. (1985). *A História da Arte* (4ª edição). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

- Janson, H.W. Matos; Jacinta Maria (1998). *História da Arte* (6ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jimenez, Marc (2021). *A querela da arte contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Kandinsky, Wassily (2003). *Do Espiritual na Arte* (6ª edição). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *Para a Genealogia da Moral*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nietzsche, Friedrich (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio d'Água.
- O'Reilly, Sally (2009). *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.
- Pereira, José Carlos (2023). *M. HEIDEGGER, H.-G. GADAMER, P. RICOEUR. Temas de Estética – Coleção Lições de Arte & Design (vol.4)*. Lisboa: edições CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1993). *Estudos de História da Cultura Clássica (volume I) – Cultura Grega* (7ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Reilly, Brian J. et al. (2006). *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*. New York: Lawrence D.Kritzman, Columbia University Press.
- Ricoeur, Paul (2019). *O homem falível*. Lisboa: Edições 70.
- Ricoeur, Paul (2009). *A Crítica e a Convicção – Conversas com François Azouvi e Marc De Launay*. Lisboa: Edições 70.
- Ricoeur, Paul; Hahn, Lewis Edwin (2000). *A filosofia de Paul Ricoeur*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ricoeur, Paul (2020). *A Simbólica do Mal*. Lisboa: Edições 70.
- Ricoeur, Paul (1986). *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique (II)*. Paris: Éditions du Seuil.

- Ricoeur, Paul, *Lectures II – La contrée des philosophes*, Éditions du Seuil, 1992, versão digital Nord Compo.
- Ricoeur, Paul (2024). *Lectures on Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1976). *Interpretation Theory – Discourse of the Surplus of Meaning* (2ª edição). Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, Paul (2015). *O Justo ou a Essência de Justiça*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et Récit (vol. III) – Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (1991). *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papirus.
- Ricoeur, Paul (1975). *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sardo, Delfim (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sartre, Jean Paul (2017). *Le diable et le bon Dieu* (ed. numérique). Éditions Gallimard.
- Serra, Rui A.R.G. (2013). *VOX DEI - Metáfora(s) da Espiritualidade* [dissertação de doutoramento em Belas Artes - Pintura]. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Sumares, Manuel (1993). *Quando ser sujeito não é sujeitar-se e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus.
- Sumares, Manuel (1987). *Para além da necessidade: o sujeito e a cultura na filosofia de Paul Ricoeur*. Braga: Eros, Braga.
- Wittgenstein, Ludwig (2021). *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas* (7ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Documentação de acesso eletrónico:

- deChile.net (2024). *DECEL – Diccionario Etimológico Castellano En Línea* - “moral”. Acesso em 15 de Agosto de 2024 em <https://etimologias.dechile.net/>
- Priberam Informática SA (2024), *Dicionário Online Priberam* – “moral”. Acesso em 15 de Agosto de 2024 em <https://dicionario.priberam.org/moral>
- Harper, Douglas (2024). *ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY* - “moral”. Acesso em 15 de Agosto de 2024 em <https://www.etymonline.com/>
- The Metaphysics Research Lab, Department of Philosophy - Stanford University (2023), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Acesso em 16 de Agosto de 2024 em <https://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/>
- Ubuweb : sound (2023), *Gilles Deleuze* (gravação n.25 *La Morale*, Cours Vincennes, 1981). Acedido em 16 Agosto de 2024 em <https://www.ubu.com/sound/deleuze.html>
- Umbigo Edições (2024); Sousa, Marília, “*Quadrado Negro*” de Kazimir Malevich e um mundo infinito de representações. Acesso a 17 Agosto de 2024 em <https://umbigomagazine.com/um/2017-01-11/quadrado-negro-de-kazimir-malevich.html>
- Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania (2024), *O que é a Regra de Ouro?*. Acesso a 27 de Agosto de 2024 em <https://www.jw.org/pt-pt/ensinos-biblicos/perguntas/regra-de-ouro/>.