

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



A RELAÇÃO ENTRE ARTE E MORAL: O MORALISMO MODERADO DE
NÖEL CARROLL

Paula Gabellieri

Mestrado em Filosofia

(Área de Especialização – Estética e Filosofia da Arte)

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



A RELAÇÃO ENTRE ARTE E MORAL: O MORALISMO MODERADO DE
NÖEL CARROLL

Paula Gabellieri

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Carlos João Correia

Mestrado em Filosofia

(Área de Especialização - Estética e Filosofia da Arte)

2010

RESUMO

A arte ocupa um lugar importante na vida e na cultura. Mas o que é exactamente a arte, e por que devemos valorizá-la, são questões muito antigas de que os filósofos se têm ocupado. Falar de arte é falar de obras de arte, daquilo que estas nos transmitem, dos valores que possuem. Em muitas obras de arte, os valores estéticos e os valores éticos estão presentes, e ambos contribuem para o valor artístico da obra. A questão principal deste trabalho é a seguinte: a presença do valor moral numa obra afecta o desempenho do valor estético? O autonomismo radical e moderado, o moralismo radical e o eticismo são algumas das principais teorias candidatas a explicar a interacção entre valor moral e estético na arte. Por diferentes razões, nenhuma destas teorias responde satisfatoriamente a esta questão.

Este trabalho defenderá que, por vezes, uma falha moral diminui o valor estético da obra e um mérito moral poderá contribuir para o aumento do valor estético. Esta é a tese que irei defender a partir da teoria do moralismo moderado de Noël Carroll.

Palavras-chave: *valor, arte, estética*, moral, narrativa, criticismo

ABSTRACT

Art takes up an important place in life and culture. But what exactly is art and why should we value it are ancient questions which have ever since concerned philosophers. Speaking of art is speaking of works of art, of what they convey, of the values they hold. Many works of art have both aesthetic and ethic values and both contribute to their artistic merit. The key issue of this essay is the following one: will the moral value in a work affect the performance of the aesthetic value? Radical and moderate autonomism, radical moralism and ethicism are some of the main theories that have tried to explain the interaction between moral and aesthetic value in art. For different reasons, none of them has satisfactorily answered this question.

This thesis sustains that, at times, a moral flaw lessens an artwork's aesthetic value whereas the moral value may contribute to increase its aesthetic value. This is the thesis I will support based on Noël Carroll's moderate moralism.

Keywords: value, art, aesthetics, moral, narrative, criticism

ÍNDICE

ÍNDICE.....	3
AGRADECIMENTOS.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
I-DEFINIÇÕES E NATUREZA DO DEBATE.....	9
II-ANTI-MORALISMO	14
1- O autonomismo estético.....	14
1.1.Formalismo.....	15
1.2.Algumas objecções ao formalismo.....	18
2- Teorias estético-psicológicas.....	22
2.1- Teoria da atitude estética.....	22
2.2-Observações críticas à teoria da atitude estética.....	24
3- O instrumentalismo de Beardsley.....	26
3.1- Teoria do valor.....	27
3.2- Objecções à teoria de Beardsley.....	29
4- O expressionismo de Collingwood.....	32
4.1- Objecções à teoria de Colligwood.....	33
III- RELAÇÕES ENTRE ARTE, EMOÇÃO E ÉTICA	38
1-Arte e emoção.....	38

2-Arte e ética	41
2.1-A interacção entre valores éticos e valores estéticos.....	45
2.2- Perspectivas de interacção.....	47
2.2.1- Imoralismo.....	47
2.2.2-David Hume e o padrão de gosto.....	50
2.2.3- Eticismo.....	52

IV- NOËL CARROLL

1- Arte e estética.....	57
1.2- Objecções à perspectiva de Morris Weitz.....	61
2- Teoria Institucional da arte.....	63
2.1- Objecções à teoria institucional.....	65
3- Teoria Histórica da arte.....	67
3.1- Objecções à teoria histórica.....	68
4- Teoria Narrativa.....	70
5- Moralismo moderado.....	74
6- Autonomismo moderado.....	76
7- A arte e o conhecimento moral.....	78
8- Em defesa do criticismo ético.....	83

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
--	-----------

ÍNDICE ONOMÁSTICO	
--------------------------------	--

BIBLIOGRAFIA.....	89
--------------------------	-----------

Agradecimentos

A realização deste trabalho foi para mim tão importante como difícil. Esta não seria possível se não tivesse tido a sorte de estar rodeada de pessoas tão especiais:

Agradeço ao Professor Carlos João Correia que aceitou com generosidade acompanhar-me neste trabalho. Agradeço-lhe muito a simpatia, a disponibilidade com que me ajudou nos seus comentários e sugestões.

Agradeço à Paula Mateus que tanto me encorajou a prosseguir neste trabalho e a não desistir do mestrado.

Agradeço aos meus filhos - Manuel e Sara. Eles são a fonte de alegria, de vitalidade e de amor que me protegem e motivam.

Por fim, agradeço ao Matteo o amor, a paciência e a sua infinita generosidade. Não tenho palavras para expressar o que lhe devo.

Introdução

«Algumas pessoas, quando levantam a questão da arte, não estão à procura de uma explicação da razão pela qual os objectos difíceis podem ser considerados arte. Nem querem descobrir um tipo de justificação retrospectiva para o comportamento do mundo da arte. Em vez disso, perguntar o que é a arte é uma forma indirecta de perguntar que objectos no mundo tornam compensadores certos tipos de atenção.»

Nigel Warburton

A arte ocupa um lugar importante na vida e na cultura. Mas o que é, exactamente a arte, e por que devemos valorizá-la, são questões muito antigas de que os filósofos se têm ocupado e para os quais têm vindo a desenvolver diferentes respostas.

É neste cenário filosófico que pretendemos integrar a discussão desta dissertação. O que propomos fazer é uma discussão acerca do problema do valor da arte, nomeadamente, analisar a relação entre as teorias da justificação do valor da arte em geral e o carácter moral das obras de arte.

Em muitas obras de arte estão presentes valores estéticos e valores éticos, e ambos contribuem para o valor artístico da obra. A questão que pretendemos explorar é a seguinte: a presença de valores éticos na obra pode afectar o desenvolvimento e a realização dos valores estéticos? Existem várias respostas a esta questão, várias teorias: umas que reafirmam a interacção entre os vários valores presentes nas obras, outras que negam que os valores estéticos possam ser afectados por outros tipos de valor. O resultado é a existência de várias teorias do valor, vários modos de compreender o valor artístico das obras de arte.

O que iremos defender é uma posição moderada, baseada na perspectiva de Noël Carroll, que defende que em certas obras de arte pode existir interacção entre valores éticos e valores estéticos e que tal é determinante na apreciação e no valor que concedemos a tais obras. Esta perspectiva é fundamentada pela teoria narrativa, pelo moralismo moderado e pela defesa de um criticismo humanista orientado para as próprias obras, e as suas especificidades, sem ser baseado em definições ou ideias generalistas de arte. Um regresso às obras, àquilo que cada uma possui e interrogarmo-nos por que razão são consideradas obras de arte e que importância é que tal facto tem para nós, deve ser o sentido da crítica da arte.

Na primeira parte desta dissertação iremos situar o problema e o percurso que iremos fazer no sentido de compreender as várias respostas e as conseqüentes formas de compreender o fenómeno artístico. O domínio que nos interessa discutir é o das teorias de valor da arte e não da sua definição. Defenderemos uma perspectiva inclusiva do valor da arte no sentido que não exclui à partida nenhuma dimensão presente na obra que possa contribuir para a sua apreciação e valor. A perspectiva de Carroll, ou seja, o moralismo moderado, insere-se na discussão de outras perspectivas rivais: os autonomistas radicais, os moralistas radicais e os autonomistas moderados. Não sendo uma teoria rival, o moralismo moderado distingue-se também da teoria eticista.

Na segunda parte deste trabalho, iremo-nos confrontar com o autonomismo estético. Consideramos tais argumentos como autonomistas radicais e, nessa medida, anti-moralistas. Discutirei os argumentos dos formalistas (Clive Bell), dos defensores das teorias estético-psicológicas (Stolnitz e Beardsley) e do expressionismo (Collingwood). Tais argumentos defendem de formas diversas basicamente o seguinte: as obras de arte tem um valor autónomo que as tornam objectos peculiares de todos os outros. Tal valor em certas perspectivas tem um valor intrínseco e tal se deve apenas às características formais intrínsecas às obras (formalismo); Noutras teorias a arte tem um valor instrumental na medida em que se defende que o valor da arte reside no valor das experiências que as obras nos proporcionam (teorias estético-psicológicas e expressionismo). Porém, caracterizam tais experiências como sendo experiências estéticas excluindo destas todas as referências que as obras possam fazer exterior a si mesmas. Tentaremos demonstrar que nenhuma destas teorias consegue responder de forma satisfatória à questão do valor da arte.

Na terceira parte da dissertação, discutiremos e defenderemos a relação entre arte e moral. Numa primeira abordagem, destacamos a relação entre arte e emoção e, num segundo momento, a ligação entre as emoções e a moral para chegarmos à correspondência desta com a arte. Neste capítulo serão abordadas diferentes teorias de interacção entre ética e estética: o moralismo radical (Tolstoi), o imoralismo, David Hume e o eticismo. Argumentaremos a favor das teorias que são precursoras de um criticismo ético mas rejeitaremos todas as tentativas de generalizar critérios de valor que limitem uma compreensão que se quer tão completa quanto possível dos fenómenos artísticos.

Na quarta e última parte, apresentaremos a perspectiva de Noël Carroll a partir de três pilares:

- a teoria narrativa (apresentada como teoria alternativa à teoria institucional defendida por Dickie e à teoria histórica de Levinson);
- o moralismo moderado (apresentado como alternativa ao autonomismo moderado e radical e ao moralismo radical);
- defesa de um criticismo humanista (apresentado como alternativa a correntes da crítica da arte, nomeadamente, certas teorias da crítica literária, que pretendem excluir da análise da arte qualquer valor que não seja uma qualidade estética).

Concluiremos que a perspectiva de Carroll (considerada por alguns filósofos como sendo uma teoria fraca, com pouco poder explicativo por se apresentar como moderada, não arriscando proposições generalistas acerca do valor da arte, não fornecendo nenhum critério para a avaliação das obras de arte) diz-nos o que é possível dizer acerca desta problemática ou, pelo menos, o que nos parece legítimo afirmar. Mais do que uma fraqueza de análise, parece-me uma contribuição filosófica inteligente e útil para que o debate prossiga.

I-DEFINIÇÕES E NATUREZA DO DEBATE

“ As pessoas em diferentes períodos têm ideias persistentes sobre as normas da arte, tal como têm ideias persistentes sobre o que é e o que não é uma inferência lógica. E, tal como a lógica pode investigar o ponto até onde estas ideias estão correctas, não pela revelação de verdades metafísicas mas pela elaboração de sistemas de regras, também um interesse no ideal de arte pode investigar a base avaliativa sobre a qual esse ideal pode ser encontrado.” Gordon Graham, *Filosofia das Artes*, p. 268-269

Este trabalho parte do pressuposto que a filosofia normativa da arte consiste numa abordagem importante e prometedora acerca das artes: importante na medida que nos ajuda a compreender o lugar de valor que a arte ocupa na vida e na cultura; prometedora porque se constitui como pano de fundo, como fundamento filosófico para a avaliação das obras de arte, possibilitando a crítica da arte.

Apesar da relação entre teorias do valor da arte e teorias da avaliação (geralmente as teorias de avaliação dependem de teorias do valor), é importante esclarecer que se trata de teorias que resolvem problemas distintos: uma teoria do valor é uma teoria da justificação do valor da arte em geral, enquanto a teoria da avaliação é uma teoria que explica por que razão uma dada obra de arte é boa ou é melhor do que outra. Este trabalho insere-se no domínio das teorias de valor, pretendendo debruçar-se num problema específico: saber se há relação entre o valor estético das obras de arte e o carácter moral destas, isto é, o carácter moral meritório existente numa obra contribuirá positivamente para a atribuição do valor estético dessa mesma obra? E os defeitos de carácter moral existentes numa obra produzirão efeitos negativos na atribuição do valor estético dessa mesma obra? A resposta a tais questões permite-nos compreender a relação entre a moral e a razão pela qual a arte é valiosa e a pertinência de uma crítica ética das obras de arte.

A relação entre arte e moral é uma discussão antiga. Muitos filósofos consideraram que a arte desempenha um papel privilegiado no acesso às nossas emoções e que, por isso mesmo, desempenha uma importante função moral. Sócrates valorizava a arte precisamente por esta nos ensinar a controlar as nossas emoções e isso ter um efeito positivo nos nossos comportamentos. A tragédia suscita emoções como a piedade e o medo educando o espectador, libertando-o de uma pressão emocional negativa. Neste sentido, todo o espectáculo, assim como a caracterização do herói trágico, são pensados a partir de referências morais que permitem envolver o espectador num processo psicológico de catarse, essencial a uma educação emocional. Aristóteles é bem claro no primado que atribui à acção como finalidade da tragédia. Mais do que qualidades de carácter, as personagens

imitam acções verosímeis e a boa ou má fortuna destes depende exclusivamente das acções praticadas. Acção que desperta em nós certos sentimentos, e tal é possível porque o espectáculo é elaborado segundo a verosimilhança e necessidade adequada aos sentimentos humanos. É por isso que o herói trágico tem de ser uma pessoa semelhante a nós, com respeito pela virtude, que passa de afortunado a desafortunado. Por outro lado, a sua má sorte tem de resultar de um erro, de um equívoco. Só esta combinação poderá produzir o efeito desejado pela tragédia e esta cumprir a sua finalidade.¹

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant procurou fazer uma ponte entre a *Crítica da Razão Pura* e *Crítica da Razão Prática*. Ao querer conciliar dois campos aparentemente inconciliáveis, Kant abriu-nos um “novo mundo” e um novo olhar sobre nós próprios. O mundo do conhecimento, da natureza do qual impera uma necessidade e rigidez que exclui a liberdade, e, por outro lado, o mundo da vontade moral, da liberdade são, afinal, conciliáveis. É através do momento estético e da actividade judicativa acerca da beleza e do sublime que se estabelece a conciliação. Esta tarefa levada a cabo por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* permite-nos compreender a sua filosofia como um sistema unificador, ajudando-nos a compreender todos os dualismos existentes nas outras críticas, alargando a nossa compreensão do homem e da natureza. A atitude estética permite-nos compreender um sujeito que, para além de conhecer e de agir, sente e é nessa capacidade de sentir que o homem consegue realizar melhor a sua Humanidade.²

Já Platão, no Livro X da *República*, reconhecendo o poder da arte em lidar com as emoções, censura-a, considerando-a uma perigosa manifestação de irracionalidade que através da manipulação das emoções pode constituir um obstáculo ao conhecimento da Verdade e do Bem. O domínio da arte é o da imitação e não o da Verdade. Neste sentido, Platão retira qualquer valor cognitivo e moral à arte, atribuindo-lhe um papel negativo na formação dos cidadãos.

Independentemente do valor atribuído à Arte, o que parece evidente é a pertinência de pensar numa relação mais ou menos íntima entre a arte e moralidade, quer na compreensão do processo artístico, quer na concepção das obras de arte,

¹ “ É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efectua) não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, INCM, p.110, [24]

² “ (...) a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral, já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável.” Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §60

quer nos efeitos e nas respostas que estas provocam no espectador, envolvendo-o e possibilitando-lhe experiências estéticas.³

Nas respostas desenvolvidas no sentido de solucionar o problema do valor da arte, os filósofos divergem essencialmente em dois aspectos. Uns consideram que o valor de uma obra de arte só pode ser compreendido nas características presentes nas obras, i.e., é possível identificar objectivamente as características estéticas responsáveis pelo valor das obras: uma obra de arte tem valor pelo que é, independentemente do que sentimos quando a observamos. Esta posição ficou conhecida por objectivismo estético. Outros atribuem valor à obra de arte em virtude do que sentimos quando a percebemos, em função da experiência que a obra proporciona ao sujeito: são teorias psicológicas que focam a experiência estética do sujeito na relação com as obras de arte. Tal posição defende um subjectivismo estético.⁴

As teorias do valor da arte também se distinguem por outro aspecto: uns filósofos tendem a atribuir um valor intrínseco à arte, i.e., o valor de um objecto de arte reside exclusivamente em si, independentemente de elementos externos (contexto social, político, etc.), ou de efeitos que esta possa produzir (prazer, conhecimento, educação moral, etc.); Outros consideram que o valor da arte é instrumental, isto é, que o valor da arte resulta dos efeitos que esta produz, nomeadamente em possibilitar-nos experiências valiosas. Tais experiências são importantes porque nos permitem um maior conhecimento acerca do mundo e de nós próprios (valor cognitivo) ou possibilitam-nos momentos de prazer (perspectiva hedonista) ou ainda tem uma função moral (moralismo).

As teorias que definem o valor intrínseco das obras de arte terão que demonstrar que existem características dos objectos ou das experiências provocadas por estes que são autónomas, absolutamente independentes de qualquer outro domínio exterior às características internas das obras ou das experiências provocadas por elas e que o valor estético atribuído a tais objectos depende exclusivamente da apreensão das características das obras de arte. Terão de demonstrar, por exemplo,

³ Uma outra distinção importante que importa salientar é a diferença entre o valor artístico e o valor estético de uma obra. Entendemos por valor artístico o valor O valor artístico diz respeito às características efectivamente realizadas no produto artístico, eventualmente exemplares pela sua originalidade para outras obras equiparadas a outras obras pela História da Arte. O valor estético remete-nos para a experiência estética provocada por determinado objecto. Diz respeito à capacidade de uma obra a partir das suas qualidades produzir uma experiência que valorizamos.

⁴ David Hume é, a título de exemplo, um dos defensores do subjectivismo estético na medida que defende que o valor da arte está necessariamente ligado ao prazer ou satisfação do sujeito que contempla a obra de arte e não a uma declaração sobre o objecto contemplado. No entanto, afastando-se de um subjectivismo radical defende a existência de um padrão de gosto (princípios gerais de gosto) oferecendo, deste modo, um critério geral de justificação dos juízos estéticos.

que o conteúdo, a mensagem presente nas obras não farão parte das propriedades estéticas das obras. Estas conduzem-nos para propriedades como a harmonia das formas, a beleza, a unidade e complexidade estrutural, entre outras.

Por outro lado, as teorias instrumentalistas para defenderem o valor estético enquanto valor peculiar das obras de arte terão que demonstrar que estas são, não só valiosas pelos efeitos que produzem (maior conhecimento do mundo, nomeadamente da experiência humana), como o seu valor reside na forma como o fazem. Nas obras de arte tão importante quanto o que está a ser representado é o como está representado. O processo que a obra de arte desencadeia no espectador, envolvendo-o numa experiência valiosa que produzirá efeitos. O valor da arte está nesses efeitos e nos meios utilizados para os atingir. É em tudo isto, que consiste o valor da arte que sendo instrumental a torna insubstituível e única. Um poder específico e peculiar a par de outros domínios, nomeadamente científicos⁵. Assim, o mais importante para percebemos o valor da arte é estarmos atentos não só aos seus efeitos, mas ao modo de atingi-los.

Esta discussão antiga ganha ainda outras dimensões quando tentamos compreender a arte contemporânea. Há, na arte contemporânea, um conjunto de artistas polémicos pelas questões éticas que as suas obras levantam, obras que são moralmente condenáveis apesar de terem sido esteticamente aceites.

Na tentativa de compreender a relação entre valor estético e valor moral o debate filosófico desenvolve-se na discussão de quatro perspectivas, a saber: as autonomistas radicais, autonomistas moderadas, as moralistas radicais e as moralistas moderadas.

De uma forma geral as perspectivas autonomistas são aquelas que defendem que a dimensão estética de uma obra de arte é autónoma em relação a outras dimensões tais como a dimensão moral. Consideram que o valor estético de uma obra é um valor intrínseco, independente de ulteriores ou externos fins para os quais as obras possam ser utilizadas.

Quanto às perspectivas moralistas, estas defendem que existe uma relação entre o valor estético de uma obra e o carácter moral que a obra apresenta. Consideram que a completa compreensão das qualidades estéticas de uma obra implicam uma aceitação do carácter moral da obra. A não-aceitação do carácter moral

⁵ Como nos diz Goodman, defensor do valor cognitivo da arte:“ (...) a principal tese deste livro é a de que as artes devem ser tomadas, não menos seriamente do que as ciências, como modos de descoberta, criação e ampliação do conhecimento, no sentido amplo de avanço da compreensão e, por conseguinte, a filosofia da arte deve ser concebida como uma parte integral da metafísica e da epistemologia.” Modos de Fazer Mundos, p.153

da obra por manifestar atitudes repreensíveis eticamente tem repercussões nas qualidades estéticas das obras. Segundo o Eticismo, por exemplo, uma obra apresenta um erro estético se manifesta falhas no seu carácter moral e será esteticamente melhor se promover atitudes eticamente recomendáveis.

Uma distinção interessante de incluir no debate é o facto de algumas obras serem casos de violação dos princípios éticos na sua natureza e outras serem casos de violação dos princípios éticos na sua origem. Uma obra pode violar um princípio ético porque contém conteúdos imorais e apresenta-os promovendo tal imoralidade. Neste sentido, podemos apresentar como exemplos algumas obras como os filmes *Cães Danados* e *Pulp Fiction* do realizador Quentin Tarantino ou o filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick onde a extrema violência e crueldade e a forma fria como esta é representada são inseparáveis para a apreciação estética de tais obras e a consequente atribuição de valor. Estas obras poderão ser consideradas imorais por natureza. Outras obras podem violar princípios éticos na sua origem quando a realização da obra implica a realização de uma acção imoral. Exemplos destes casos são as obras de *Body Art* que resultam de mutilações feitas a corpos. Mais recentemente uma coreógrafa portuguesa pretendia provocar um ataque epiléptico em pleno espectáculo para aumentar a intensidade dramática da sua obra.⁶ O interesse em fazer tal distinção tem que ver com o facto de a relação entre determinada obra e as questões éticas que coloca não se limitar à observação das características intrínsecas do objecto estético, mas apontar para características extrínsecas ao objecto, nomeadamente, a sua produção.

⁶ Rita Marcalo, coreógrafa e performer portuguesa radicada no Reino Unido dirige a companhia Instant Dissidence.

II- ANTI-MORALISMO

1- O autonomismo estético

Neste Capítulo, apresentamos algumas teorias que designamos de Autonomistas por considerarem que o valor estético existente nas obras deve ser considerado numa dimensão autónoma em relação a qualquer outra dimensão nomeadamente moral. As obras de arte têm um valor intrínseco e tal deve-se apenas às qualidades estéticas das obras. Neste sentido, considerámos tais argumentos anti-moralistas.

Um dos maiores e precursores do chamado autonomismo estético ou Esteticismo foi Oscar Wilde:

“Não há livros morais nem imorais. Os livros são bem ou mal escritos. Nada mais (...) A vida moral do homem diz respeito ao artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. (...) Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é um imperdoável maneirismo de estilo. (...) O vício e a virtude são, para o artista, materiais para a arte. (...) Toda a arte é absolutamente inútil.”⁷

A perspectiva de Oscar Wilde acerca da arte, a ideia da arte pela arte ganhou bastante relevo junto de filósofos e artistas e tal posição ficou conhecida como Esteticismo. Esta perspectiva defende que o valor das obras de arte depende exclusivamente das suas características estéticas internas, independentemente de quaisquer aspectos externos ou efeitos que possa produzir. A arte tem um valor intrínseco justificado apenas pela beleza das suas formas.

Os argumentos apresentados pelos esteticistas baseiam-se na indispensabilidade e no carácter insubstituível das obras de arte e podem ser apresentados da seguinte forma: por um lado, se o valor de uma obra de arte dependesse do seu conteúdo ou da mensagem a transmitir, estaríamos a valorizar não a própria obra mas a mensagem. Se valorizássemos não a própria obra mas a mensagem, a obra tornar-se-ia dispensável, uma vez compreendida a mensagem. Ora, isso não acontece pois a obra não passa a ser dispensável mesmo depois de compreendida a sua mensagem. Logo, o valor da obra de arte não depende do seu conteúdo ou da mensagem a transmitir. Por outro lado, se a obras de arte não tivessem valor intrínseco então estas não seriam insubstituíveis. Ora, as obras de arte são únicas e, por isso, insubstituíveis. Logo, as obras de arte têm valor intrínseco e o

⁷ O.Wilde, Prefácio a The Picture of Dorian Gray , pp.3-4

seu valor em nada pode depender de qualidades que não sejam qualidades estéticas. Todos os outros elementos ou contextos morais, políticos, entre outros, são absolutamente exteriores à obra e nada nos podem dizer relativamente ao valor da arte.

Entre os argumentos autonomistas que irei discutir estão diferentes perspectivas. Umas que consideram que o valor está nas qualidades estéticas presentes objectivamente na obra (Teoria Formalista) outras que o valor estético está na experiência ou atitude que a obra de arte suscita no sujeito que dela frui (Teoria Estético- Psicológica).

1.1. Formalismo

No âmbito da estética designa-se de formalismo as correntes de pensamento que realçam os valores formais das obras de arte. Foi neste contexto que Clive Bell no capítulo “ Hipótese Estética” do seu livro intitulado *Arte* defendeu a sua teoria formalista da arte. As ideias essenciais desta teoria são as seguintes:

- 1) Há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte.
- 2) Esta emoção chama-se emoção estética.
- 3) O problema central da estética é descobrir a qualidade comum aos objectos que nos provocam tal emoção.
- 4) A qualidade comum a todas as obras de arte é a forma significativa.
- 5) A forma significativa resulta da combinação de certas cores, linhas, formas.

A perspectiva formalista de Bell é também conhecida por marcar uma posição autonomista relativamente ao valor da arte. Para este filósofo e crítico da arte, a arte tem um domínio distinto de todos os outros campos de valor social. A arte tem um valor intrínseco, independente de ulteriores e externos propósitos, tais como promover uma educação moral. Se uma forma representacional tiver valor, é como forma, não é como representação. É pela sua forma significativa que a arte apresenta as suas características estéticas e nos provoca uma emoção peculiar que chamamos emoção estética. Esta, por sua vez, distingue-se das emoções da vida, transportando-nos do mundo da actividade do homem para um mundo da exaltação estética. É um mundo com emoções próprias.⁸

⁸ Bell distingue as verdadeiras obras de arte daquelas obras que designa por “Pintura Descritiva”. Tais pinturas utilizam as formas como meios de sugerir emoções ou transmitir

A perspectiva formalista desenvolve-se a partir de dois argumentos. Noël Carroll na sua obra *Philosophy of Art* designa-os por: argumento do denominador comum e o argumento da função.

O argumento do denominador comum surge no intuito de definir obra de arte através de uma característica que seja condição necessária e essencial para que uma obra seja considerada obra de arte. Neste sentido, a teoria formalista considera que perante as características existentes nas obras de arte como a representação, expressão e forma, só esta última está presente em todas as obras de arte. Nas obras de Josef Albers , por exemplo, os seus desenhos decorativos abstractos não exibem nenhuma qualidade representativa. Por outro lado, nem toda a arte é expressiva. George Balanchine, mestre do bailado abstracto, pretende retirar da dança todos os elementos representativos ou expressivos característicos de um ballet narrativo. . Porém, todas as obras de arte têm forma, sejam elas, pinturas, esculturas, literatura, musica, etc. A forma é, assim, o denominador comum de todas as obras de arte.

Contudo, apesar da forma parecer ser uma característica sempre presente nas obras de arte, ela não é ainda a condição suficiente que nos permite atribuir a um determinado objecto o estatuto de obra de arte. Se é verdade que a forma é uma característica presente em todas as obras de arte, também é verdade que esta está presente em muitos outros objectos que não são obras de arte. Um artigo de jornal, um teorema matemático possui uma forma. É por isso, diz-nos Carroll que os formalistas viram-se forçados a apresentar o argumento da função e a caracterizarem a forma presente nas obras de arte como sendo uma forma específica (forma significativa) com uma função específica (capaz de produzir uma experiência peculiar, ou seja, uma experiência estética).

Bell não consegue ser muito claro na definição de forma significativa. Fala-nos de uma certa combinação de elementos que, no caso da arte visual, seria uma certa relação entre linhas e cores que constituem uma forma esteticamente emocionante capaz de nos elevar das emoções comuns da vida como o medo, a raiva, a alegria, e coisas semelhantes.⁹

informação e, por este motivo, Bell não as considera obras de arte. “Deixam incólumes as nossas emoções estéticas, porque não somos afectados pelas suas formas, mas sim pelas ideias ou pela informação que as suas formas sugerem ou veiculam.” Bell, (1914), p. 27.

⁹ Ainda na perspectiva das teorias que defendem que o valor da arte consiste na capacidade de provocar uma experiência estética, Beardsley , ao contrário de Bell, oferece-nos uma teoria mais sofisticada, apresentando-nos a base de uma teoria da avaliação, fornecendo-nos as características específicas relativas às diferentes formas de arte e características gerais

Para além da íntima relação entre a forma significativa de uma obra de arte e a experiência estética provocada por esta, os formalistas apelam para o argumento da função. A função primária da arte é a exibição da forma, ao contrário das outras actividades humanas. Um teorema matemático pode ter uma forma, a sua forma ser significativa pela sua simplicidade e elegância, mas a sua principal função não é a exibição da sua forma. O que é representado não é indiferente no teorema matemático. Na obra de arte o que é representado é sempre irrelevante. Assim, podemos definir formalismo da seguinte maneira: o formalismo é uma doutrina que defende que alguma coisa é uma obra de arte só no caso de ter sido produzida com a intenção primária de possuir e exibir forma significativa.

Os formalistas pretendem destituir a arte de todos os elementos cognitivos, morais e outros tipos de representação na atribuição do estatuto de arte a uma obra, assim como no valor que atribuímos à Arte. Tais elementos são responsáveis pelo valor histórico, político, moral de determinada obra, mas nada nos dizem acerca do valor artístico. Aquilo que é representado numa obra só terá eventual interesse se tal motivar e despertar o espectador para as propriedades formais da obra. Mas na maior parte dos casos tais elementos são obstáculos ao estado de desinteresse e isolamento propício à experiência estética.

A doutrina formalista vai ao encontro de algumas das nossas intuições acerca da experiência com as obras de arte, nomeadamente, com o facto de algumas obras de arte do passado continuarem merecedoras da nossa atenção apesar daquilo que está representado já estar obsoleto. Esta característica da arte distingue-a do que se passa, por exemplo, no conhecimento científico.

como a Unidade, Complexidade e Intensidade que determinam a intensidade da experiência estética produzida pela obra.

1.2- Algumas Objecções ao Formalismo

Como vimos, o formalismo defende que: x é uma obra de arte se e só se x se destina essencialmente a exibir uma forma significativa. Tal teoria dá conta de algumas obras de arte, mas deixa de fora muitas outras. Nessa medida, é importante que coloquemos a questão: será o formalismo uma teoria adequada para compreendermos toda arte?

Facilmente encontramos obras de arte que foram criadas com objectivos de glorificar santos, celebrar vitórias militares ou representarem certos eventos ou pessoas. Nestes casos, a intenção primária na criação da obra de arte ultrapassa a forma significativa. Que resposta daria o formalista a tais casos? Muitos formalistas admitem que possam existir várias e distintas intenções que presidem a criação de uma obra de arte. E tal facto explica por que razão uma obra de arte possa ser considerada e avaliada numa perspectiva histórica ou religiosa, etc. No entanto todas essas perspectivas acerca da obra não se confundem e não devem ser confundidas quando estamos a avaliar a obra numa perspectiva artística, diz-nos o formalista. Só neste caso, estamos perante a obra como obra de arte. E, desta maneira, só a forma significativa exibida pela obra nos importa e não nos devemos deixar influenciar por mais nenhum aspecto.

Porém, o que nos parece difícil é distinguir na obra os elementos que entram para o conceito de forma significativa e aquilo que na obra está mas não é significativo dado que não é clara a definição de forma significativa. É uma relação entre as várias características estéticas, diz-nos o formalista, que nos prende e nos eleva das emoções comuns para uma experiência estética. Mas se não soubermos exactamente quais são essas características e como agem, como saberemos que o que nos prende a certa obra é uma virtude formal não contemplada pela tal forma significativa. (Caso das pinturas monocromáticas) .

Um outro aspecto duvidoso na teoria formalista tem que ver com a existência de um estado mental peculiar preposicionado por todas as obras de arte. Existem tantos tipos de obras de arte que exigem tantos tipos de respostas mentais que é estranho que em todas as obras de arte tenham o mesmo modo de funcionamento perante o sujeito que a contempla. O tipo de resposta mental exigido ao espectador será diferente se estivermos a falar de Pintura ou Cinema ou uma obra de Literatura.

Por outro lado, o formalista não nos resolve o problema de saber o que é a má obra de arte. Uma obra de arte é arte porque tem forma significativa e o que não tem forma significativa não é arte, ficando por explicar a existência de obras de arte más e obras de arte boas.

Embora Clive Bell não tenha construído uma teoria do valor da arte, parece inegável que, à questão de saber se devemos ter em conta ou não os valores morais presentes na obra para fundamentarmos os nossos juízos estéticos acerca das obras de arte, Bell responderia que não. Numa obra de arte, devemos ter em conta apenas os elementos estéticos, ou seja, as características formais dos objectos responsáveis pela emoção que tal objecto provocou no sujeito. Isto parece afastar toda a perspectiva moralista no sentido de libertar as obras do cumprimento de quaisquer cânones morais, de quaisquer referências exteriores às obras.

Se é verdade que, no capítulo da Hipótese Estética, Bell defende o valor estético como sendo o valor mais elevado de todos os valores encontrando-se, deste modo, fora do alcance de quaisquer julgamentos morais, também é verdade e muito curioso que, ao longo dos vários capítulos da sua obra, tal defesa da estética eleva-se numa justificação moral dos valores estéticos. Senão vejamos:

“ (...) as únicas propriedades relevantes numa obra de arte, julgada como tal, são as propriedades artísticas: julgada como um meio para o bem nem vale a pena considerar outras qualidades, pois, uma vez que não há melhor meio para o bem do que a arte, não há qualidades de maior valor moral do que as qualidades artísticas.” *Clive Bell, (1914), p. 80*

A relação estreita entre a arte e ética é evidente na defesa do próprio esteticismo de Bell. A experiência estética implica uma atitude que se caracteriza por uma apreensão dos objectos como fins em si mesmos. Só desta forma conseguimos captar a forma pura que os artistas tão misteriosamente são capazes de transmitir através da forma significativa presente nas obras de arte. Por outro lado, a contemplação estética eleva-nos da atitude prática e utilitária do quotidiano. Neste sentido, convida-nos à busca do valor intrínseco das coisas e, desta forma, ao seu sentido ético. Assim está justificada a arte enquanto actividade humana. Esta é o meio, por excelência, para o bem.

É evidente e assumida a influência que o filósofo Moore, nomeadamente na obra *Principia Ethica*, teve no critério pelo qual Bell traduz o valor da arte. Tal como nos diz Moore, alguns estados de espírito são por si só bons como fins, independentemente das suas consequências¹⁰. Assim, para justificar eticamente

¹⁰ “As coisas mais valiosas que conhecemos ou podemos imaginar são, sem dúvida, certos estados de consciência que se podem descrever genericamente como os prazeres das relações humanas e o gozo dos objectos belos. Provavelmente ninguém que se tenha alguma vez confrontado com esta questão terá tido alguma dúvida de que o afecto pessoal e a apreciação do que é belo na Arte ou na Natureza sejam bons em si mesmos; nem parece provável que, se considerarmos apenas as coisas que vale a pena termos unicamente por si mesmas, alguém pense que qualquer outra coisa diferente daquelas duas tenha tanto valor quanto elas. (...) O que não foi reconhecido ainda é que se trata da verdade última e

qualquer actividade humana, devemos averiguar: é isto um meio para bons estados de espírito? A esta questão Bell responde: a arte é uma fonte capaz de suscitar bons estados de espírito. A arte cria-nos emoções estéticas e estas suscitam-nos experiências estéticas que são estados de espírito de excelência.

“A arte é não só um meio para bons estados de espírito, mas, talvez o meio mais directo e poderoso que possuímos. Nada é mais directo, porque nada afecta a mente de um modo tão imediato; nada é mais poderoso, porque não há nenhum estado de consciência mais excelente ou mais intenso do que o estado de contemplação estética.” *Bell (1914), p. 78*

No capítulo designado Hipótese Metafísica, Bell abre com esta questão: porque nos emocionam tão estranhamente certas disposições e combinações de formas? Tal questão é uma questão metafísica e não estética, alerta-nos o autor. Para a estética, é suficiente que existam obras que nos emocionam de forma peculiar. No entanto, Bell avança com uma hipótese de resposta metafísica: a forma criada emociona-nos tão profundamente porque expressa a emoção do seu criador. As obras de arte de arte resultam da materialização de um sentimento, da “apreensão apaixonada da forma”. A emoção que o artista sentiu deriva do facto de este ver os objectos como formas puras - ou seja, como fins em si mesmos. A capacidade e o poder do artista de captar a forma pura das coisas e a revelar numa obra através de uma forma significativa, ultrapassa a própria beleza. Formas significantes não são necessariamente formas belas. São formas que nos transmitem a verdade das coisas, os objectos como fins em si.

Neste sentido, Bell designa de forma significativa a propriedade comum a todas as obras de arte resultante da emoção sentida pelos artistas ao captarem a realidade última das coisas e a capacidade de materialização dessas formas numa obra de arte. Esta hipótese metafísica sugere a relação entre arte e verdade: a obra de arte expressa uma realidade despojada, uma realidade pura, númerica. Esta capacidade da arte em nos revelar a significância individual de cada coisa, permite elevarmo-nos do fluxo da vida, oferece-nos um novo estado espírito, convida-nos a uma atitude peculiar. E é nesse sentido que Bell estabelece alguns pontos de contacto entre Arte e Religião.¹¹

fundamental da Filosofia Moral. Que é apenas por essas coisas- para que o maior número possível delas possa vir a existir- que se justifica que qualquer pessoa cumpra um dever público ou particular; que elas são a *raison d'être* da virtude; que são elas (...) que constituem o fim último e racional da acção humana e o único critério do progresso social, parecem ser verdades normalmente esquecidas.” Moore, *Principia Ethica*, & 113, p.295

¹¹ Para Clive Bell a Arte e a Religião são manifestações do espírito irmanadas. Vejamos alguns pontos de contacto: I) O universo físico é um meio para o êxtase; II- Sentem as coisas

Há também uma conexão fundamental entre a história da arte e a história da religião, reconhece Bell, declarando o seu intuito de seguir o movimento da arte e descobrir até que ponto esse movimento acompanha as mudanças no estado espiritual da sociedade. Detecta a relação entre a deterioração da arte e a redução do sentido religioso. Porém, esta relação só poderá resultar de uma leitura da História à luz dos juízos estéticos e nunca se deverão fazer juízos estéticos à luz da História. A ligação de uma obra de arte a outra pode ser historicamente interessante, mas nada disso interessa à apreciação estética da obra. Cada obra de arte deve ser julgada pelos seus próprios méritos. É nesta questão do fundamento dos juízos estéticos que Clive Bell afirma o seu autonomismo estético. A relação aqui existente entre arte e ética é bem distinta de uma concepção moralista da arte como a defendida por Tolstoi. Tolstoi justifica a existência da arte pela capacidade desta promover boas acções, no entanto, diria Bell, as boas acções não são fins em si mesmos. O seu valor de boas acções é apenas conferido tendo em conta o fim em vista. É sempre o fim em vista que confere valor à acção e o fim de todas as boas acções deve ser o de promover bons estados de espírito. É neste sentido que é justificado o valor da arte. São as obras de arte pelas suas características estéticas, quer dizer formais, que constituem um meio privilegiado de acesso aos bons estados de espírito que permitem ao homem elevar-se das emoções comuns da vida e sentir uma emoção peculiar que só a contemplação estética lhe permite. Este estado “quase religioso” aproxima o homem do bem e da verdade.

“A arte está acima da moral, ou melhor, toda a arte é moral, porque, como espero mostrar já a seguir, as obras de arte são meios de acesso imediato ao bem. Quando, julgamos uma coisa como obra de arte, atribuímos-lhe a maior importância ética e colocamo-la fora do alcance do moralista”. *Bell (1914), p.28*

Neste sentido, a posição autonomista de Bell (que propõe uma avaliação da obra de arte com base em critérios puramente estéticos que se encontram exclusivamente na obra de arte), acaba por encontrar a sua justificação em valores puramente éticos, a saber: o bem, o desinteresse, a elevação do eu e em valores até cognitivos como a verdade.

como « fins » em vez de as ver como « meios »; III- Têm a capacidade de transportar os homens para estados de espírito não terrenos; os arrebatamentos estéticos e religiosos são estados de espírito semelhantes.

2- Teorias Estético-Psicológicas

2.1- Teoria da Atitude Estética

No âmbito das teoria estético-psicológicas, Stolnitz defende como conceito central a “atitude estética”. Esta distingue-se da atitude prática e consiste na característica peculiar das obras de arte.

Designamos por atitudes as predisposições adquiridas que dirigem e orientam a nossa atenção e, portanto, a forma como percebemos o mundo. Neste sentido, o sujeito não pode ser compreendido como um receptor passivo de estímulos externos. A percepção implica sempre uma permanente construção no sentido em que o mundo é sempre o mundo para nós, i.é., o mundo de acordo com os nossos interesses e objectivos.

Neste sentido, a atitude prática é a atitude que temos habitualmente perante o mundo e caracteriza-se pela atenção que damos às coisas em termos da sua utilidade para servirem ou não os nossos objectivos e interesses. Neste tipo de atitude a nossa atenção não se concentra no objecto em si mesmo. Este é apenas percebido como meio para um fim, sendo, portanto, o fim que dirige a nossa experiência do objecto. Inversamente, a atitude estética é assim definida:

“ a atenção e a contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objecto da consciência, por si mesmo, apenas”.

Stolnitz no sentido de clarificar a definição de atitude estética irá debruçar-se na compreensão dos termos que constituem a definição: a atenção remete-nos para a actividade do sujeito face ao objecto. A atenção implica selecção, discriminação e conhecimento. A atitude estética pressupõe da parte do sujeito uma certa perspicácia no sentido de perceber os detalhes do objecto, de compreender o que nele é essencial e tudo isto requer conhecimento de alusões ou símbolos que ocorrem na obra; contemplação remete-nos para o olhar do sujeito que percebe esteticamente o objecto. Trata-se de um olhar que não procura nada fora do objecto que percebe, a atenção é apenas dirigida ao objecto por direito próprio. A contemplação remete-nos necessariamente para o desinteresse. A atitude estética é essencialmente uma atitude desinteressada no sentido de que não há nenhum intuito ulterior à contemplação do objecto em si mesmo. Segundo Stolnitz, a atitude estética exclui a finalidade de classificar e de emitir juízos.¹²

¹² Stolnitz exclui da atitude estética alguns interesses, a saber: o interesse cognitivo (quando a experiência com o objecto implica um estudo com a finalidade de emitir juízos) e o orgulho e

Um outro conceito importante para compreendermos a definição de atitude estética é a complacência. Esta remete-nos para a imparcialidade do sujeito que percebe o objecto. Diz-nos Stolnitz: “ Ser ‘complacente’, na experiência estética, significa dar ao objecto a ‘oportunidade’ de mostrar como pode ser interessante de perceber.” A experiência estética não deve ser mediatizada por qualquer preconceito ou valor que envolvam o sujeito de alguma parcialidade contra o objecto contemplado.

Um outro aspecto da definição de atitude estética tem a ver com aquilo que irá caracterizar o objecto estético. Stolnitz diz-nos que a atitude estética é um tipo de atitude que se poderá ter face a qualquer objecto da consciência, isto é, qualquer objecto que possa ser percebido ou sentido, fruto do pensamento conceptual ou da imaginação. Neste sentido, qualquer objecto pode ser objecto estético.

Após ter definido o conceito de atitude estética por referência a este, Stolnitz define todos os outros conceitos que podem interessar à investigação estética, a saber:

Def. de experiência estética: experiência global que se tem quando se toma uma atitude estética.

Def. de objecto estético: objecto em relação ao qual adoptamos a atitude estética.

Def. de valor estético: valor desta experiência estética ou do seu objecto.

prestígio (o exemplo daquelas pessoas que colecionam objectos em função da raridade e do valor comercial) . Segundo Stolnitz, estes interesses implicam a percepção do objecto em função da sua origem e utilidade, i.é., do seu contexto.

2.2- Observações críticas à Teoria da Atitude Estética

A teoria de Stolnitz é uma teoria da atitude estética e, neste sentido, procura uma definição de arte não no objecto, mas sim no sujeito, i.é., na disposição, no estado mental que permita a este ter experiências estéticas. Por sua vez, este género de atitude é caracterizada pelo seu aspecto não prático que faz dela uma contemplação e uma atenção desinteressada. Ora, é exactamente neste ponto que tal teoria me sugere algumas dúvidas. Stolnitz faz uma descrição do modo como percebemos o mundo, remetendo-nos para os valores, interesses e disposições inerentes a cada sujeito através dos quais este dirige a sua atenção e, conseqüentemente, a sua percepção do mundo. Resumindo: o modo como percebemos o mundo é determinado pela atitude. Após esta introdução, Stolnitz distingue vários tipos de atitudes: atitude prática e atitude estética e define esta última como atitude desinteressada. A questão que se coloca agora é esta: como é possível uma atitude desinteressada se a forma como nos relacionamos com o mundo é sempre mediatizada, construída por valores, conhecimentos e interesses? No entanto, parece-me que quando Stolnitz nos fala de uma atenção desinteressada refere-se à inexistência de qualquer aspecto ou intenção que possa afastar a atenção do sujeito do objecto em si mesmo ou que envolva o sujeito numa parcialidade que constitui um obstáculo à experiência estética. De qualquer forma, o termo atenção desinteressada não me parece adequado dado que o que se exige é atenção como condição indispensável a apreciação da o.a. (que se opõe à distração). A distinção entre atenção interessada e atenção desinteressada não faz sentido uma vez que Stolnitz entende a atenção interessada como distração e esta, como nos diz Dickie, "(...) não é um género especial de atenção, é um género de desatenção."¹³

Um outro aspecto desta teoria que levanta problemas, e que é comum a todas as teorias estéticas-psicológicas, tem a ver com a dificuldade em avaliar atitudes, ou seja, se a condição para que um objecto seja considerado estético é a atitude estética e se esta se caracteriza por uma atenção desinteressada, como é que eu garanto que a atitude que estou a ter é uma atitude estética? Para além disso, como nos diz Stolnitz, a atitude estética pressupõe conhecimento, i.é., requer instrumentos que permitam ao sujeito descodificar os símbolos inerentes à obra. Ora, isto significa que as propriedades da obra e a correcta percepção destas são importantes para a atitude estética e, portanto, mais uma vez não se compreende como é que esta pode ser

¹³ George Dickie, "Todas as teorias da atitude estética falham: o mito da atitude estética"

A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll .

definida como atenção desinteressada e como é que uma definição de Arte pode ser construída tendo em conta apenas os estados mentais dos sujeitos (espectadores).

3- O Instrumentalismo de Beardsley

Juntamente com Clive Bell, Beardsley foi um dos defensores da teoria estético-psicológica. Chamamos teorias psicológicas às teorias estéticas que defendem que existem um conjunto de experiências – experiências estéticas- que estão relacionadas com os objectos que designamos como obras de arte.

Monroe Beardsley, na sua obra *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* para além de enumerar um conjunto de princípios gerais acerca do valor da arte, explica-nos a relação entre estes e a experiência estética. Desta forma, este filósofo apresenta as bases de uma teoria da avaliação que pretende dar conta da linguagem dos críticos da arte para falar de objectos estéticos e, ao mesmo tempo fundamenta estas questões da avaliação das obras numa teoria do valor.

Tendo em conta o âmbito de interesse deste trabalho, não iremos explorar ao pormenor a teoria da avaliação defendida por Beardsley. No entanto importa salientar as suas linhas gerais: relativamente à possibilidade de fundamentar os juízos de valor acerca das obras de arte, o filósofo diz-nos que estes podem ser justificados através de razões objectivas, entendendo por razões objectivas as características presentes nas obras¹⁴. Quanto à possibilidade de existirem critérios de avaliação, este admite a existência de critérios específicos que devem ser subsumidos sob três critérios gerais, a saber, a unidade, a intensidade e a complexidade. Avaliar uma obra de arte implica avaliar as características presentes na obra responsáveis pela unidade, intensidade e complexidade da obra em causa. Tais razões objectivas presentes na obras são as condições para a obra poder suscitar uma experiência peculiar - experiência estética- e de fazer parte de uma determinada classe-função, a classe dos objectos estéticos. Se x pertence à classe de objectos estéticos então X tem a função de desencadear uma experiência estética. Os critérios gerais: unidade, intensidade e complexidade são formas de compreendermos as experiências estéticas provocadas pelas obras de arte, permitindo avaliá-las e atribuir-lhes uma certa magnitude. Quanto maior for a magnitude da experiência estética vivida maior é o valor da obra de arte. Resumindo, os pontos essenciais da teoria são os seguintes:

¹⁴ Beardsley posiciona-se contra a tese do singularismo crítico que defende que não é possível subsumir a avaliação de uma obra de arte a partir de princípios gerais na medida em que um aspecto pode ser considerado um mérito numa dada obra e o mesmo ser considerado uma imperfeição noutra. A este argumento do singularistas críticos, Beardsley responde que as características não podem ser analisadas como elementos separados e distintos. As características funcionam em conjuntos, em variadas combinações.

1. Os objecto estéticos são objectos de uma classe-função (os objectos estéticos têm uma função).
2. A sua função é a da provocar uma experiência estética.
3. Uma experiência estética é uma experiência cujas características são a unidade, a intensidade e a complexidade (e o isolamento)
4. Uma boa experiência estética é aquela que tem unidade, intensidade e complexidade em graus significativos, i.é, de magnitude elevada.
5. Um bom objecto estético é aquele que tem a capacidade de provocar uma experiência estética de magnitude elevada, sendo a magnitude da experiência provocada uma função das suas características.

3.1-Teoria do valor

Dado que o que nos interessa essencialmente neste trabalho é a justificação do valor da arte em geral e não as razões pelas quais uma dada obra de arte é boa ou melhor do que outra, vamo-nos debruçar com mais atenção na teoria do valor defendida por Beardsley , no cap. XI de *Aesthetics*...

Para Beardsley a arte tem um valor instrumental porque é um meio para um fim valioso. A sua tese é a seguinte: a arte tem valor instrumental porque é capaz de produzir experiências estéticas, as quais têm valor. Desta forma, se a arte é um meio para produzir um fim, Beardsley teria que nos demonstrar que o fim para a qual a arte é um meio é um fim valioso, isto é, que ter experiências estéticas é ter uma experiência compensadora, com valor. Só desta maneira poderíamos aceitar e compreender o valor da arte. Para já, vamos admitir que a experiência estética tem valor debruçando-nos apenas na sua natureza.

Como vimos atrás, Beardsley defende que a unidade, intensidade e complexidade de uma obra remete-nos para características objectivas nas obras. Por exemplo: posso dizer de uma pintura que ela tem unidade porque as suas cores são harmoniosas e a sua composição espacial de planos e volumes está solidamente organizada. Ou, por outro lado: que uma pintura é complexa pela diversidade de materiais e técnica que exhibe. Mas estas características objectivas das obras provocam uma experiência subjectiva de unidade, intensidade e complexidade. Assim, não anulando a subjectividade na experiência estética, Beardsley consegue evitar o relativismo, dado que a experiência estética implica uma apreensão cognitiva de características que estão presentes nas obras. Os sentimentos subjectivos da unidade, intensidade e complexidades são suscitados por características objectivas de unidade, intensidade e complexidade.

Vejamos agora quais são as características da experiência estética. Apesar de estas estarem todas relacionadas, poderemos enumerá-las assim:

1. A atenção do sujeito é fixada num objecto e é este que controla a experiência. A obra de arte pelas suas características impõe-se ao sujeito, concentrando toda a sua concentração.
2. A experiência estética é uma experiência intensa e tal intensidade é responsável pela alienação do sujeito em relação a qualquer elemento exterior à obra.
3. É uma experiência coerente e tal permite um desenvolvimento coerente na experiência subjectiva. A obra é uma espécie de “mundo” organizado.
4. É completa. Não alude a nada fora da obra. É uma experiência destacada, auto-suficiente.
5. É complexa. A complexidade da experiência decorre da diversidade de factores que entram na experiência subjectiva da própria experiência.

Destas características enunciadas, pretende-se concluir que a experiência estética é uma experiência peculiar que resulta de uma apreensão cognitiva das características estéticas das obras. Neste sentido, Beardsley caracteriza-a como uma experiência desinteressada, não subordinada a qualquer finalidade prática seja ela moral ou cognitiva ou de qualquer outro género. Os aspectos morais e cognitivos devem ser afastados na apreensão estética de uma obra. Estes em nada contribuem para o valor estético das obras de arte e são, muitas vezes, obstáculos para espectadores menos treinados que confundem o valor estético com o valor moral ou cognitivo de uma obra. Nisto reside o papel do crítico de arte. O crítico de arte avalia a capacidade que uma determinada obra tem de proporcionar experiências estéticas, apontando para as características da própria obra.

Beardsley fala-nos ainda de uma outra característica dos objectos estéticos, para além da capacidade de nos provocar experiências estéticas: o facto de não serem reais. Chama-lhes “objects manques”. São objectos faz-de-conta e essa sua natureza explica a ausência de finalidade prática da experiência estética e faz desta uma experiência desinteressada e isolado de tudo o resto.

Segundo esta teoria, as razões que podemos aduzir a favor do valor estético são razões exclusivamente estéticas. Mas nem mesmo todas as razões estéticas contribuem para avaliar o valor estético de uma obra. Beardsley distingue razões genéticas, afectivas e objectivas. As razões genéticas são aquelas que se relacionam com a origem e realização da obra. Incluímos neste tipo de razões a intenção e a originalidade. Estas razões dizem respeito mais ao artista e ao enquadramento da obra no contexto artístico com outras obras e por isso mesmo não devem ser tidas em

conta na avaliação da obra. As razões afectivas são razões que prendem muitas vezes os espectadores às obras e que têm que ver com reacções emotivas provocadas em nós pelas obras. Estas reacções são, muitas vezes, não provocadas directamente pelas características das obras, relacionando-se com elementos morais, históricos, sociais, etc, presentes nas obras ou despertados por estas. São reacções específicas, subjectivas, que se relacionam com o tipo de espectador, sendo contingentes à obra de arte, e não devem, por isso, ser tidas em conta na avaliação das obras. Finalmente são as razões objectivas as únicas que se prendem directamente com as características das obras e estas devem ser suficientes para justificarem os juízos de valor acerca de uma obra.

3.2- Objecções à teoria de Beardsley

A perspectiva instrumentalista de Beardsley representa uma forma articulada e fundamentada de evitar o relativismo acerca da experiência estética e, conseqüentemente, a aceitação do relativismo acerca do valor da arte. A exigência da apreensão cognitiva, ou seja, da apreensão de certas características que se encontram efectivamente na obra como condições de possibilidade da experiência estética fundamentam a teoria do valor deste filósofo ao mesmo tempo que lançam os primeiros passos para a elaboração de uma teoria da avaliação que nos permite avaliar cada obra a partir de critérios gerais como a unidade, intensidade e complexidade.

Contudo, podemos refutar Beardsley de duas formas: na caracterização da experiência estética como uma experiência desinteressada, e, por outro lado, no facto da teoria instrumentalista cair numa regressão infinita da justificação do valor.

Um dos aspectos centrais na caracterização da experiência estética feita pelo instrumentalismo estético é o facto de ser uma experiência desinteressada e, dessa forma, ser uma experiência isolada de tudo o que seja exterior à própria obra. O valor dos objectos estéticos depende apenas da sua capacidade de provocar experiências estéticas de magnitude elevada. Ora, se conseguirmos mostrar que existe pelo menos uma obra de arte que retira o seu valor de componentes morais e cognitivos, estaremos em condições de colocar a tese central da teoria do valor em causa. Esta estratégia argumentativa foi utilizada por George Dickie que apresentou vários contra-exemplos ao exigido carácter desinteressado da experiência estética.

«Se reflectirmos na experiência de leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn*, veremos que nada há na experiência que anule as referências. Acresce que as referências do romance a lugares históricos e práticas nos Estados Unidos

desempenham um papel importante e necessário na nossa experiência da obra. Na verdade, as referências do romance tendem a intensificar a percepção que o leitor tem dos aspectos do mundo real.» diz Dickie (1997) p. 227

Ao contrário do que defende Beardsley, não há razão nenhuma para excluir da experiência estética elementos morais ou cognitivos na medida em que estes não anulam necessariamente a apreensão das qualidades estéticas. Ao invés estes podem ser uma útil ajuda para nos despertar a atenção para as qualidades estéticas das obras. São muitos os exemplos em que os aspectos referenciais das obras são também responsáveis pelas propriedades estéticas e que o consequente conhecimento destes nos permitem usufruir os aspectos estéticos enriquecendo e completando a nossa experiência estética. O meu conhecimento da guerra do Vietname e o que tal acontecimento gerou na memória histórica do povo americana em nada prejudica a experiência suscitada pela obra-prima *Apocalypse Now*. Assim como, a minha experiência estética da *Guernica* não é abalada pelo facto de eu ter conhecimento que Picasso pretendeu com tal obra testemunhar o acontecimento histórico da guerra civil espanhola, a luta entre os republicanos e os fascistas. Tal conhecimento ajudará talvez a interpretar algumas das qualidades estéticas da obra e explicará, pelo menos em parte, o valor artístico atribuído a tais obras. É claro que quer o *Apocalypse Now* como a *Guernica* transcendem os acontecimentos históricos e que mais do que os acontecimentos em causa, estas obras reflectem a eternidade intemporal do sofrimento humano, os efeitos psicológicos da guerra e o que acontece na mente humana frente à destruição. E esta é talvez a característica mais peculiar da arte. A capacidade e o poder que esta actividade humana tem de nos transmitir conceitos, referências universais ajuda-nos a compreender a razão pela qual considerarmos que as tais experiências estéticas provocadas pelas obras de arte são experiências compensadoras e gratificantes. A arte, nomeadamente, a literatura proporciona conhecimento conceptual, refinando e esclarecendo conceitos morais que usamos frequentemente. É prova disso o facto de insistirmos em utilizar expressões como «processo Kafkiano» e designarmos alguém como um autêntico D. Quixote para nos referirmos a uma atitude heróica e idealista. A arte oferece-nos formas eficazes e específicas capazes de nos dar a conhecer certos aspectos do mundo. É neste sentido que refutamos o instrumentalismo estético assim como todas as teorias que querendo compreender o valor da arte, afastam desta todos os elementos morais e cognitivos. Pelo contrário parece-nos que, por vezes, elementos exteriores à obra podem-nos despertar para a apreensão das qualidades estéticas destas e, por outro lado, não compreendemos a razão pela qual estas teorias do autonomismo estético

A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll .

não têm em conta o efeito e o poder que a arte tem na vida das pessoas, na sua formação moral e conhecimento, na compreensão do valor da arte.

Há ainda uma outra objecção que apresentamos à teoria de Beardsley que tem que ver com o facto de esta cair numa regressão infinita da justificação do valor. A arte é valiosa porque é um meio para alcançarmos experiências estéticas e daí o seu valor ser um valor instrumental. Dessa forma, Beardsley terá que demonstrar que o fim para o qual a arte é um meio é um fim valioso, ou seja, terá que nos mostrar por que razão considera as experiências estéticas experiências valiosas, como o próprio nos diz: «experiências gratificantes e compensadoras». Acontece que Beardsley não nos oferece uma defesa racional do valor das experiências estéticas como valores finais e tal enfraquece a sua teoria do valor.

4- O Expressionismo de Collingwood

«A experiência estética, ou a actividade artística, é a experiência de expressar as emoções próprias; e isso que as expressa é uma actividade imaginativa total chamada indiferentemente linguagem ou arte. Esta é a arte genuína.» (Collingwood, 1938, p.275)¹⁵

Em *Principles of Art* Collingwood apresenta a sua teoria de definição de Arte. É uma teoria acerca da natureza da Arte e não acerca do valor desta. No entanto, como normalmente acontece, tal reflexão tem implicações acerca do valor da arte em geral.

Collingwood começa por fazer algumas distinções importantes no sentido de nos alertar para alguns usos indevidos do conceito de Arte. Neste sentido, distingue a arte propriamente dita da arte como divertimento e da arte como magia. A verdadeira arte não pode ser nunca um meio ao serviço de um fim. Ela não pode servir intuítos exteriores a ela. Quando as obras são meios de distração, de prazer, então são objectos de divertimento e não obras de arte. Quando as obras são realizadas ou utilizadas para despertar emoções ao serviço de fins práticos estamos no campo da tecnologia ou dos ofícios e não no domínio da arte.

Um dos principais elementos que o expressionismo de Collingwood acrescentou à versão defendida por Tolstoi é o papel atribuído à imaginação quer na criação da obra quer na sua fruição pelo público em geral. Antes da criação da obra não existe uma experiência emocional propriamente dita. Existe apenas o que chama uma “ perturbação psíquica indeterminada”. É a própria criação da obra que permite através do pensamento e imaginação transformar uma perturbação ininteligível numa expressão articulada e consciente. Neste sentido a criação artística representa para o artista um processo de auto – conhecimento. Mas não só. Para Collingwood a arte contribui para despertar uma maior consciência do que está à nossa volta. Não porque o seu conteúdo nos transmita alguma reflexão sobre a experiência mas porque ela é um pretexto para desencadear no público uma colaboração activa e inteiramente imaginativa. Quer o artista quer o público não precisam de sentir qualquer emoção com a arte. O seu dom peculiar não é o de permitir uma capacidade especial para sentir, mas sim o de permitir uma capacidade especial para imaginar.¹⁶

¹⁵ «The aesthetic experience, or artistic activity, is the experience of expressing one's emotions; and that which expresses them is the total imaginative activity called indifferently language or art. This is art proper. » (Collingwood, 1938, p.275)

¹⁶ Gordon Graham alerta-nos para a distinção, não tida em conta pelo expressionismo vulgar, entre “ser uma expressão de” e “ ser expressivo de”. « Ser uma expressão de emoção implica que há alguém de quem se tem a expressão. Ser expressivo de não implica nenhum possuidor, artista ou publico. (...) Em resumo, a arte pode ser expressiva de uma emoção sem ser expressão dessa emoção.»(p.60)

Uma outra característica deste expressionismo é o facto da obra de arte não poder ser identificada com a sua manifestação física. O objecto físico é apenas sinal de que houve arte, isto é, que houve uma clarificação, uma tomada de consciência de uma perturbação que se tornou uma emoção estética. As obras de arte são essencialmente coisas mentais que estão nas mentes dos artistas que pretendem clarificar perturbações psíquicas e que quando o conseguem ajudam também o público a clarificarem as suas emoções.

“A música, a obra de arte, não é o conjunto de sons, é a harmonia que está na mente do compositor. Os sons produzidos pelos executantes, e ouvidos pelo público não são de todo a música; são só o meio através do qual o público, se houve com inteligência (não numa outra maneira), pode reconstruir para si a harmonia imaginária que existia na mente do compositor”. Collingwood, (1938)p.139¹⁷

A ideia de obra de arte como algo mental leva-nos a outra ideia curiosa na teoria de Collingwood que é o facto da criação artística não exigir a aplicação de técnicas específicas. Lembrando Cézanne : o que o espectador experiêcia com uma pintura não se reduz ao que vê. A arte propriamente dita não se vê, nem se ouve, mas imagina-se. A experiência estética não é contemplação, nem recepção, mas total actividade.

4.1- Objecções à teoria de Collingwood

A maior parte das objecções que podemos apontar à teoria de Collingwood deve-se ao facto deste nos apresentar uma definição de arte muito complexa, susceptível de nos levantar sérias dificuldades na identificação e interpretação das obras de arte. Por outro lado, coloca-nos dificuldades em fazer acomodar tal definição de arte àquilo que são as nossas intuições mais básicas acerca da mesma. Vejamos: se a obra de arte não se identifica com a sua manifestação física, sendo antes o que existe na mente do artista e do público, então não compreendemos como podemos falar de interpretação da obra dado que cada um fará a sua de acordo com o que criou na sua mente. E neste caso fará sentido falar em más ou boas interpretações? E se o que existe na mente do artista que permitiu a este criar uma obra (sinal de arte) não for o mesmo que aquilo que suscitou na mente do auditório? Estaremos a falar apenas de uma obra de arte ou de várias? Todas estas questões ficam por resolver, tornando o domínio da arte um domínio de consciências dificilmente perceptível.

¹⁷ «The music, the work of art, is not the collection of noises, it is the tune in the composer's head. The noises made by the performers, and heard by the audience, are not the music at all; they are only means by which the audience, if they listen intelligently (not otherwise), can reconstruct for themselves the imaginary tune that existed in the composer's head.»

Porém, tendo em conta os nossos interesses específicos neste trabalho, iremos debruçar especificamente nas consequências que tal teoria tem na compreensão do valor da arte. O expressionismo tem por base compreender o fenómeno da arte articulando-a com a emoção. Porém, a teoria de Collingwood ao apurar a noção de representação expressiva, nomeadamente através da distinção entre “ser uma expressão de” e “ ser expressivo de” , tornando possível uma experiência emocional ao nível da consciência e não necessariamente ao nível do sentimento, afasta-se da simples conexão entre arte e emoção introduzindo no processo de criação e de fruição o papel da imaginação e do pensamento como mediadores entre a arte e a tomada de consciência do mundo à nossa volta. A arte permite através da imaginação e do pensamento elevar a nossa consciência, permitindo uma clarificação emocional que se estende numa clarificação do mundo à nossa volta e é por isso que a arte é autoconhecimento. É por isso que a arte é: “ a medicina da comunidade para a pior doença da mente, a corrupção da consciência”.¹⁸

Neste sentido, a nossa objecção recai precisamente no facto de Collingwood definir arte propriamente dita como a algo que se afasta de qualquer função cognitiva e moral e depois atribuir à criação e fruição da arte uma função individual de autoconhecimento, e uma função social de despertar consciências. Mais ainda, o elemento moral é altamente evidenciado pelo papel atribuído à arte.

«A arte não é um luxo e a má arte não é algo que possamos tolerar. Conhecermo-nos é o fundamento de toda a vida que se desenvolve para além do nível meramente físico da experiência (...) Cada som e cada gesto que cada um de nós faz é uma obra de arte. É importante para cada um de nós que, ao fazê-lo, por mais que engane os outros, ele não nos engane a nós. Caso isso suceda, semeia-se em nós uma semente que, a menos que seja arrancada, pode desenvolver-se e tornar-se em qualquer forma de maldade, em qualquer forma de doença mental, em qualquer forma de estupidez, insensatez e insanidade. A má arte, a consciência corrupta, é a verdadeira *radix malorum* (raiz dos males).» Collingwood(1938) p. 284-5¹⁹

¹⁸ “Art is the community’s medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness”(336)

¹⁹ « Art is not a luxury,, and bad art not a thing we can afford to tolerate. To know ourselves is the foundation of all life that develops beyond the merely psychical level experience.(...). Every utterance and every gesture that each one of us makes is a work of art. It is important to each one of us that in making them, however much he deceives others, he should not deceive himself. If he deceives himself in this matter, he has sown in himself a seed which, unless he roots it up again, may grow into any kind of wickedness, any kind of mental disease, any kind of stupidity and folly and insanity. Bad art, the corrupt consciousness, is the true *radix malorum*» .

Como vimos, esta versão mais sofisticada do expressionismo defendida por Collingwood exige ao artista que explore de forma imaginativa as suas emoções através de um sistema de expressões ou linguagem que lhe permita a ele próprio e ao auditório tomar consciência da emoção específica. A emoção deve ser expressa genuinamente e tal só acontece quando ela é, por assim dizer, intelectualizada numa consciência capaz de clarificar emoções. Collingwood distingue expressar fisicamente de expressar genuinamente. A expressão genuína implica lucidez e inteligência. Não é a capacidade de chorar que interessa na avaliação de uma obra de arte, mas sim a capacidade de perceber para si e para os outros a que propósito vem as lágrimas. A arte tem o poder e a responsabilidade de permitir à humanidade elevar o mundo da experiência emocional e, neste sentido, não compreendemos como lhe podemos negar uma função senão cognitiva, pelo menos moral.²⁰

Apesar das objecções apresentadas ao expressionismo estético, é inegável que tais teorias da Arte sugerem um papel importante à arte, mais ambicioso do que a simples representação do mundo real. Uma missão comparável à Ciência: esta explora o mundo exterior da natureza assim como a arte explora o mundo subjectivo das emoções. A arte é compreendida como uma actividade controlada que clarifica a emoção do artista e ao mesmo tempo a emoção inspira e informa as suas escolhas.

Salvaguardando as respectivas diferenças entre as teorias, o expressionismo estético apresenta para a compreensão da arte na sua natureza e valor, as seguintes condições:

- 1- A existência de emoções ou perturbações psíquicas sentidas pelo artista.
- 2- A intenção do artista de comunicar, através de meios físicos ou numa qualquer linguagem, a um auditório.
- 3- Despertar no auditório as mesmas emoções que foram sentidas pelo artista. (Exigência presente na teoria de Tolstoi).
- 4- Clarificação no artista e no auditório estados emocionais despertando consciências. (Marca essencial no expressionismo de Collingwood).

É claro que no mundo vasto das artes é possível encontrarmos exemplos que confirmam a presença deste conjunto de condições que apresentamos. Porém, com bastantes facilidades encontramos também contra-exemplos para cada uma das

²⁰ « A person who tries to become conscious of a given emotion, and fails, is no longer in a state of sheer unconsciousness or innocence about that emotion; he has done something about it, but that something is not to express it» Collingwood (1938), p.282

condições exigidas o que nos leva a concluir que tais condições nem sempre são necessárias. Senão, vejamos:

Nem sempre o que está na base da criação de uma obra de arte é uma emoção. Alguma da pintura moderna do séc.XX não tem como base nenhuma emoção, não pretendem expressar nenhum sentimento. São obras que pretendem enfatizar a imagem como objecto, a representação pictural. São exemplos disso algumas obras de Frank Stella, Andy Warhol e Escher.

A intenção do artista para comunicar também nos levanta sérias dificuldades: o que dizer acerca das obras de arte de autores desconhecidos ou de obras póstumas? Como sabemos as suas intenções em tornar as obras públicas e como saber o que pretendiam ao certo comunicar com elas?

Quanto à condição de conseguir despertar no auditório as mesmas emoções do artista, um contra-exemplo evidente são os filmes de terror ou de suspense. O artista que cria um filme para despertar terror ou medo no auditório não tem de estar aterrorizado.

Por último, o facto de as obras nos ajudarem a clarificar emoções, não colhe junto do que é designado Symbolist Art onde são valorizados os aspectos que contribuem para uma certa ambiguidade e intimidação. Também certas técnicas utilizadas pelos Surrealistas como *Exquisite Corpse* onde as obras são construídas de forma aleatória são contra-exemplos à condição da arte como clarificação de estados emocionais.

Concluindo, há demasiadas obras de arte que a teoria da expressão da arte não consegue dar conta e é por essa razão que consideramos tais teorias demasiado exclusivas. Ao mesmo tempo o expressionismo é também demasiado inclusivo: as condições que apresenta não são conjuntamente suficientes o que faz com que abarque situações e obras que não são claramente obras de arte. Noël Carroll dá um exemplo muito claro desta situação: imaginemos que termino uma relação amorosa e resolvo fazê-lo através de uma carta. Sento-me e escrevo uma carta ao meu namorado a expressar o meu desdém. Escrevo uma longa carta escrita numa linguagem acessível clarificando as minhas emoções. Descrevo de forma elaborada a minha experiência individual, revelando-lhe os meus erros cometidos na relação e faço-o de uma forma muito emocional. Pretendo que o destinatário sinta a mesma relutância em relação a mim que eu sinto em relação a ele. Pelo menos é essa a minha intenção. Este exemplo apresentado reúne conjuntamente as condições apresentadas pelas teorias expressionistas que apresentamos e, como podemos concluir, este exemplo não nos garante estar na presença de uma obra de arte.

Apesar do Expressionismo Estético ser uma perspectiva importante na compreensão do fenómeno da Arte, parece ter falhado em querer abarcar toda a arte na sua especificidade e no seu valor. Talvez ao querer evidenciar um aspecto importante na arte, uma qualidade apreciável e essencial em algumas obras - o poder da arte lidar de forma peculiar com as nossas emoções - confundiu com o que faz de alguma coisa uma obra de arte e, conseqüentemente, um objecto valioso.

Resumindo, pretendemos com este capítulo discutir algumas teorias autonomistas do valor da arte que, pelo modo como compreendem a natureza e o valor da actividade artística, afastam a arte da moralidade. Em tal discussão pretendemos demonstrar que os argumentos autonomistas falham na realização dos seus propósitos. Tal falha deve-se essencialmente ao facto de tais perspectivas estarem demasiado preocupadas em excluir das obras de arte e da experiência proporcionada por estas propriedades não estéticas como a verdade, referências morais e outras por considerarem que a introdução desses elementos enfraquecem a actividade artística no que esta tem de peculiar e, conseqüentemente, enfraquecem o seu valor. Ora, o que iremos demonstrar é que o facto de introduzirmos na avaliação da arte critérios morais ou outros não se traduz por um enfraquecimento dos critérios estéticos, nem exclui a atribuição de um valor intrínseco às obras de arte e às experiências estéticas.

III- RELAÇÕES ENTRE ARTE, EMOÇÃO E ÉTICA

“ A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objectivos que se estilhaça no vazio. É uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana. É a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que a pode compreender. E aí encontra o Pão de cada Dia, na única forma assimilável.”Kandinsky

1- Arte e Emoção

Muitas são as teorias que definem a arte e o seu valor recorrendo à relação entre esta e as emoções. Tal relação surge tanto na criação das obras (a obra como reflexo, clarificação de um sentimento ou emoção do artista) como no impacto emocional das obras no público. O reconhecimento de que as obras de arte têm um poder peculiar em lidar com as nossas emoções está na base de uma ideia bastante comum porque vai ao encontro daquilo que por vezes imaginamos como actividade artística e daquilo que sentimos quando estamos perante uma obra de arte. Tal acesso privilegiado ao domínio emocional foi, de resto, uma das razões que levaram Platão na *República* a censurar a arte considerando-a um obstáculo ao conhecimento da Verdade e do Bem.

As perspectivas que privilegiam a relação da arte com emoção enquadram-se no que chamamos expressionismo estético. No capítulo II analisámos uma dessas perspectivas- o Expressionismo de Collingwood- considerando-o um tipo de expressionismo sofisticado que deve tal sofisticação ao afastamento daquilo que começou por ser a sua base, isto é, a relação entre arte e emoção.

Voltemos mais uma vez a atenção para esta relação entre a arte e as nossas emoções, nomeadamente, para a possibilidade de criarmos teorias do valor da arte baseadas no valor da emoção. Como vimos, estas perspectivas atribuem como valor da obra de arte a causa da sua criação. Consideram que é o sentimento, a emoção vivida pelo artista que está na base da criação da obra e, nesse sentido, atribuem valor a uma obra a partir da sua obra. Por sua vez, acreditam também que é essa mesma emoção que é despertada e vivida pelo público e que é nesta relação que reside o valor da arte. Ora, estas perspectivas levantam-nos sérias dificuldades: o que fazemos então quando desconhecemos a causa que levou à criação da obra? Quando desconhecemos o autor? Parece-nos mais razoável julgar o mérito de uma obra pelas características que encontramos nela, independente da sua causa, das experiências emocionais vividas pelo autor.

Uma objecção comum a estas teorias tem que ver com o facto de o expressionismo dar pouca importância à imaginação e reduzir os processos de criação às emoções vividas. A criatividade artística, pensamos nós, permite criar emoções imaginadas sem serem sentidas e é também nessa capacidade que identificamos o talento artístico do autor. Por outro lado, para além de certas obras não terem aparentemente qualquer conteúdo emocional que possamos apreender²¹, os defensores da arte como expressão nada nos dizem acerca do tipo de conteúdo emocional presente na obra e, ao mesmo tempo, relevante para a sua avaliação estética. O conteúdo emocional de uma obra pode ser sugerido por qualidades da obra que não sejam propriamente estéticas. Uma fotografia dos meus filhos apenas pelo facto de os retratar provoca em mim emoção não se devendo propriamente a nenhuma qualidade estética da obra que possa atribuir-lhe valor artístico. Seria importante definir em que consiste especificamente o valor das obras de arte. Sem isto, podemos cair no erro de estarmos a referir-nos ao valor das obras de arte não como valor artístico, mas sim quanto ao valor afectivo, histórico, religioso que estas possam ter. Neste sentido o expressionismo falha como teoria do valor da arte, fazendo eventualmente sentido como teoria do valor em geral que atribui na vida importância e especial significado às coisas que revelam conteúdo emocional.

Por fim, as teorias que pretendem atribuir valor à arte pelo facto desta expressar emoções teriam ainda que justificar por que razão consideram valioso, só por si, o expressar ou despertar emoções. É neste sentido que algumas das teorias que relacionam arte e emoção procuram justificações éticas.

A relação entre arte e emoções e a desvalorização desta no desenvolvimento racional e cognitivo da Humanidade criou fossos entre a actividade artística e a actividade científica. O binómio emoção/razão aplicado à arte e à ciência respectivamente, aliado a uma perspectiva profundamente racionalista da relação homem/mundo reforçou a ideia de que a ciência consiste numa actividade completamente distinta e afastada (quase oposta) da arte.

Este dualismo tem sido alvo de diversas críticas pois parte de uma concepção redutora daquilo que é o homem e da forma como este se relaciona com o mundo através da criação da arte e da ciência. Nelson Goodman, filósofo da arte, na elaboração da sua teoria cognitivista da Arte considerou importante desmistificar tal

²¹ Em obras de arte da chamada Arte óptica na qual os efeitos ópticos gerados pelas formas e cores se limitam a estimular a nossa capacidade de percepção visual não há qualquer intenção e transmitir ou provocar qualquer emoção ou sentimento. A mesma dificuldade encontramos em obras como a Caixa de Brillo de Andy Warhol ou nas obras de John Cage. Os exemplos multiplicam-se na arte contemporânea, nomeadamente na arte conceptual.

dualismo: «A tarefa comum a ambas é a construção de mundos através de sistemas de símbolos e o valor de qualquer delas depende da correcção das construções realizadas.»²² Goodman defende a tese de que as artes devem ser tomadas, não menos seriamente do que as ciências. Estas duas actividades são modos de descoberta que ampliam o nosso conhecimento, sendo que a única diferença relevante está nos processos simbólicos utilizados.

Mais recentemente numa curiosa obra intitulada *Proust era um Neurocientista*, Jonah Leher faz a ponte entre o que considera as duas contribuições mais válidas para a civilização- a arte e a ciência: “ Os métodos reducionistas da ciência devem aliar-se às pesquisas artísticas da nossa experiência. (...) A experiência e o poema completam-se mutuamente. A mente é unificada.”²³ Neste sentido, arte e ciência aliam-se no poder de modificar a consciência humana através do exercício da liberdade de pensamento e da difusão da experiência revelando a diversidade e complexidade na unidade do ser humano.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant procurou fazer uma ponte entre a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática*. Ao querer conciliar dois campos aparentemente inconciliáveis, Kant abriu-nos um “novo mundo” e um novo olhar sobre nós próprios. O mundo do conhecimento (da natureza) do qual impera uma necessidade e rigidez que exclui a liberdade, e, por outro lado, o mundo da vontade moral (da liberdade) são, afinal, conciliáveis. É através do momento estético e da actividade judicativa acerca da beleza e do sublime que se estabelece a conciliação.

A tarefa levada a cabo por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* permite-nos compreender a sua filosofia como um sistema unificador, ajudando-nos a compreender todos os dualismos existentes nas outras críticas, alargando a nossa compreensão do homem e da natureza. A atitude estética permite-nos compreender um sujeito que, para além de conhecer e de agir, sente, e é nessa capacidade de sentir que o homem consegue realizar melhor a sua Humanidade.

²² Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, p.17

²³ Jonah Leher, *Proust era um Neurocientista*, trad. Ana Carneiro, Lua de Papel, 2009

2-Arte e Ética

É um dado aceite por nós que a avaliação da arte assenta na capacidade desta produzir experiências de valor. Assim se justifica a existência da actividade artística em todas as épocas. Importa para o objectivo deste trabalho tentar compreender as seguintes questões: qual a natureza das experiências de valor proporcionadas pelas obras de arte? Serão tais experiências de valor de um só tipo ou existem vários tipos de experiência de valor?²⁴

Kandinsky na sua obra *Do Espiritual na Arte* alerta-nos para o risco das teorias que defendem a arte pela arte. O artista é um servidor da arte. Ele tem obrigações especiais e sagradas. Deve cultivar a sua alma para que o seu talento possa acrescentar algo à alma do seu público. O artista deve ter algo para dizer e adaptar esse conteúdo a uma forma. “ Deve debruçar-se sobre si próprio, aprofundar-se, cultivar a sua alma, enriquecer-se para que o seu talento tenha algo a acrescentar e não seja apenas a luva perdida de uma mão desconhecida, a vã aparência de uma mão, o seu simulacro.”²⁵

Kandinsky chama Princípio da Necessidade Interior o princípio pelo qual assenta o desenvolvimento da obra de arte. Segundo este, existe uma interacção entre três elementos:

1º O elemento da personalidade. Cada obra exprime características pessoais do seu criador.

2º O elemento cultural relativo à época em que foi criada a obra.

3º O elemento artístico propriamente dito. Os elementos universais presentes em todas as obras, em todas as épocas. Este é o elemento essencial à arte, aquele que manterá o seu valor.

Os dois primeiros elementos são subjectivos e tocam essencialmente com relativa facilidade a alma do público contemporâneo dessas obras. Contudo, muitas vezes, essas formas de expressão perdem valor quando se altera a atmosfera que as gerou.

O terceiro elemento, pelo contrário, é o elemento objectivo que aponta para o futuro direccionando a arte no caminho do desenvolvimento espiritual da Humanidade. Kandinsky define o índice de grandeza de uma obra e do artista a partir da preponderância do terceiro elemento sobre os outros.

²⁴ No segundo capítulo falamos de algumas teorias que concebiam tais experiências como um único tipo de experiência. Chamavam-lhe ‘experiência destacada’ centrada exclusivamente nos aspectos estéticos. Caracterizámos tais teorias como sendo redutoras pois excluía da avaliação da arte todos os aspectos referenciais que não fossem estéticos.

²⁵ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual da Arte*, p. 115

«O efeito da necessidade interior, e portanto o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objectivo no temporal-subjectivo. Digamos que é a conquista do subjectivo através do objectivo».²⁶ Há desta forma um plano moral no desenvolvimento da arte e no papel essencial que o artista deve assumir. Uma obrigação moral de tocar a alma humana através das obras criadas.

São muitas as teorias que recorrem à elevação da arte pela via ética. Um outro autor, Hermann Broch, no estudo que dedica à origem do Kitsch o logro do Kitsch, diz-nos o seguinte:

“ É a emoção da emoção ou a emoção elevada à universalidade, na qual e pela qual todos comungam de um mesmo ideal, que representa o logro do Kitsch, o seu carácter não- ético, na medida em que o fim passa a ser a própria emoção e não aquilo que a suscita, a experiência estética e não o objecto ético, ignorando-se a efectiva realidade deste. Ora, o esquecimento do ético, sob o efeito esteticizante e moralizante, constitui, a nosso ver, o cerne do conceito filosófico de Kitsch.”²⁷

Tal como nos diz Kandisky, também Broch considera que a dimensão criativa da obra de arte aponta para uma exigência infinita de representar cada vez melhor o objecto na sua transcendência, naquilo que ele é em si mesmo, ultrapassando as meras sensações ou emoções estéticas. A verdadeira arte implica sempre uma reflexão sobre o objecto, permitindo-lhe uma nova existência, mais autêntica e verdadeira.

O kitsch distingue-se da arte por colocar o valor estético acima do ético, visa a resposta emotiva mais imediata, sem apelo à reflexão ou ao espírito crítico. Prefere o belo ao bem mas não procura a beleza como valor, mas sim o efeito desta, a sua capacidade de seduzir sem qualquer fundamento. Pior: o efeito estético produzido pelo Kitsch tem um efeito moralizante e racionalizante e estes dois factores constituem aspectos contraditórios com aquilo que constitui a função da arte. Racionaliza as emoções através de imagens e esquemas redutores seduzindo o público a partir de princípios sedutores que marcam muitas vezes um estilo de vida desejado, excluindo tudo o que na existência humana tem de inaceitável e de incompreensível. São exemplos disso o excesso de ornamentação, a quantidade de quinquilharia presente no Kitsch dando-nos uma ideia de uma sociedade cheia de alegria e conforto acessível a todos em todos os seus domínios, inclusive o domínio artístico. Neste sentido, o Kitsch é essencialmente democrático: é a “arte” do aceitável, aquilo que não

²⁶ Kandinsky, *Espiritual na Arte*, p. 75

²⁷ Beckert, Cristina, “ O Kitsch e o Obra de Arte. Reflexões ético-estéticas”- *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*. Colóquio Internacional. In *Philosophica Actas*, Isabel Matos Dias (dir.), Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003,p.198

perturba o nosso espírito por uma transcendência fora da vida quotidiana. O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceite por todos.

A arte nada tem que ver com esta dimensão meramente estética que soa a falsa. A verdadeira arte é criada na busca do bem e este consiste na verdade das coisas, naquilo que os objectos são em si mesmos e não nas meras aparências. É a dimensão ética que faz florescer o estético e que lhe dá um sentido de verdade que está presente nas grandes obras de arte.

“ A anulação do impulso ético para a transcendência e o mero comprazimento no efeito estético, próprios do Kitsch, não poderiam estar melhor representados do que na figura de Nero que toca harpa enquanto milhares de cristãos ardem, quais tochas vivas, e as chamas se propagam a Roma inteira, num espectáculo estético de luz e som que se alimenta do sofrimento ético em vez de o denunciar.”²⁸

A relação entre arte e moral é uma discussão antiga. Referimos tal facto no início do nosso trabalho. Recordámos a importância da arte para Aristóteles, a sua função social, o poder (embora negativo) que Platão lhe atribui no acesso às emoções.

É interessante que se a relação entre arte e emoção é recorrente, esta relação procura muitas vezes ‘refugiar-se’ na ética afastando-se de uma perspectiva mais hedonista ligada ao prazer ou à satisfação de emoções ou sentimentos mais básicos e imediatos. A arte surge como uma elevação das nossas emoções, como modo privilegiado de orientação das disposições humanas.

Wittgenstein e Schopenhauer chamaram a atenção para a estreita relação entre a ética e a estética. Wittgenstein diz-nos que ética e estética são uma e a mesma coisa, uma atitude *sub specie aeternitatis*.²⁹

A relação entre arte e ética teve também repercussões nas perspectivas da arte defendidas por alguns artistas como Oscar Wilde e Tolstoi. Tivemos oportunidade (no segundo capítulo) de falarmos da perspectiva esteticista defendida por Wilde que afasta da crítica da obra de arte qualquer elemento que não seja estritamente estético. A obra de arte encontra a sua perfeição dentro, e não fora, de si. Não deverá ser julgada por qualquer critério exterior de semelhança. «Mais do que um espelho, é um

²⁸ Ibidem, p.198

²⁹ Collinson: « Aesthetically speaking this stance enables us to see and know another person or object as a whole world, as a sovereign. Ethically speaking it enables us to see and know that each one of us belongs with the world as a whole, where everybody is on the same level. I do not think that has to mean that everything has the same value, but that everything is of account, that ascriptions of value are possible. It is the conditions of value, aesthetic and ethical, that are established in the *sub specie aeternitatis* attitude.» p.271

véu».³⁰ A Arte para Oscar Wilde dirige-se não ao intelecto nem às emoções mas ao temperamento artístico e tal “ gosto “ é inconscientemente guiado, e tornado perfeito, pelo contacto frequente com as melhores obras, tornando-se, dessa forma, juízos correctos. Só as qualidades estéticas de uma obra lhe determinam valor e a haver um critério seria aquele capaz de se deduzir da própria obra a partir das qualidades que esta exhibe, por exemplo a questão de saber se a obra é consistente ou não consigo mesma.

Posição bem diferente foi a defendida por Tolstoi: “ A arte é uma actividade humana que consiste em um homem passar a outros intencionalmente e por meio de certos sinais externos, sentimentos que ele viveu e de os outros serem infectados por estes sentimentos e também os experimentarem.”³¹

Esta perspectiva moralista defende que as obras de arte devem incluir nos seus parâmetros de avaliação uma análise ética da qual devem depender para adquirirem o estatuto e o valor de obras de arte. Tolstoi vê a arte como um meio pelo qual os artistas comunicam as experiências emocionais que viveram e afirma que essa comunicação de emoções desempenha uma importante função moral. A arte é um elo de ligação entre as pessoas. As obras de arte que não tenham intenção de transmitir boas emoções e não contribuam para o progresso moral da sociedade não podem ser consideradas arte. Não há boa ou má arte. Toda a arte é boa.

Esta teoria enquanto teoria da arte levanta-nos para já uma enorme dificuldade pois, a ser verdadeira, a maior parte das obras geralmente classificadas como arte não são arte, por exemplo: a caixa de Brillo (1964) de Andy Warhol não parece expressar qualquer sentimento nem qualquer das obras pertencentes à Op Art. No entanto, não é esse o nosso ponto. Interessa-nos somente os limites de tal perspectiva enquanto teoria do valor. É uma teoria redutora que parte de um universo pequeno de obras de arte (apenas as que expressão emoções), demasiado centrada nos conteúdos expressos e na comunicação destes ao público sem nos relacionar a dimensão moral com as outras dimensões existentes na obra, nomeadamente as qualidades estéticas. Apesar destes limites a teoria de Tolstoi tem a vantagem de reconhecer e explicar o conteúdo cognitivo da arte. Ao contrário da Ciência que se vira para fora e dá-nos uma explicação do mundo físico e objectivo, a arte representa o domínio privilegiado de acesso ao mundo interior ligado às emoções. Isso explica também a nossa relação emocional com a arte.

³⁰ Wilde, *Intenções* p.35

³¹ Tolstoi, *O que é a Arte?* Cap.5

Por outro lado, a arte é um meio poderoso de acesso às nossas emoções e estas não são independentes da estrutura moral do sujeito. O que valorizamos, o que gostamos e nos dá prazer ou, por contrário, o que desvalorizamos e nos repudia não é indiferente às referências éticas que acreditamos e adotamos. Estas referências marcam o modo como interpretamos e nos relacionamos com a realidade e, nesse sentido terão também implicações no modo como valorizamos a arte.

2.1- A Interação entre os valores éticos e os valores estéticos.

O problema do valor da arte é sempre um problema que envolve a interação de vários valores correspondentes às várias dimensões presente nestes objectos peculiares que chamamos obras de arte. A dificuldade está em percebermos não só as dimensões que deveremos privilegiar numa obra, isto é, que consideramos importante ter em conta para lhe atribuímos valor artístico, mas também compreendermos se a presença de determinado valor na obra influencia o desenvolvimento de outro. Ora é exactamente aqui que recai o nosso ponto. Por vezes as obras de arte têm valores estéticos e éticos e ambos contribuem para o valor artístico da obra. Neste sentido, a questão que nos importa resolver é a seguinte: a presença de um tipo de valor afecta o desenvolvimento do outro? Se uma obra expressar uma atitude moralmente repreensível (defeito ético), isso poderá diminuir o valor estético da obra? Por outro lado, o valor estético de uma obra poderá influenciar o seu valor ético? ³² Iremos tentar compreender estas duas formas de interação de valores na análise das teorias que iremos discutir.

Antes de apresentarmos as teorias da “interacção”, penso que seria importante salientar a distinção entre valor artístico e valor estético. Como referimos no primeiro capítulo o valor artístico de uma obra remete-nos para uma pluralidade de dimensões presentes numa obra: dimensão histórica, social, religiosa, ética, estética. Claro que nem todas estas dimensões assumem o mesmo peso no valor artístico da obra. Tratando-se de uma obra de arte, o valor estético assume inevitavelmente a base que possibilitará a experiência estética, a capacidade do objecto desenvolver uma experiência peculiar. Contudo, o que importa analisarmos é a relação que a dimensão estética tem ou pode ter nos outros valores presentes na obra, mais especificamente os valores éticos. As teorias que iremos apresentar acreditam na interacção e algumas consideram que tal relação fundamenta-se no que consideram ser a criação artística e as obras de arte propriamente ditas.

³² Robert Stecker no artigo “ The Interaction of Ethical and Aesthetic Value” designa os dois modos de compreender a relação entre os valores éticos e estéticos nas obras de arte : Ethical-aesthetic (or e-a) e Aesthetic-ethical (or a-e).

No artigo «Artistic and Aesthetic Values» , Roman Ingarden caracteriza o valor estético como uma das determinações presentes nas obras marcadas pela relação das qualidades estéticas (cor, forma, beleza...) que constitui a base neutra, o esqueleto da obra de arte a partir do qual o observador competente é convidado a reconstruir.³³A existência de lacunas nas obras de arte, de áreas indeterminadas, de aspectos que existem apenas potencialmente e que necessitam do observador para as concretizar é a chave para a distinção entre o valor estético e o valor artístico. A obra de arte é algo que se realiza no domínio da experiência estética e, nesse sentido, deve ser considerada como uma obra aberta, como um potencial pronto a ser completado e actualizado pelo público competente.

De uma forma geral, podemos caracterizar o debate filosófico actual como uma discussão entre várias perspectivas de interacção, a saber: o Autonomismo Moderado, o Eticismo e o Moralismo Moderado. Porém, não queremos deixar de fazer uma breve abordagem a uma outra perspectiva existente neste panorama filosófico- o Imoralismo.

³³ “ aesthetic value, made concrete on the basis of a given work of art, is nothing else but a particular quality determination marked by a selection of interacting aesthetically valuable qualities which manifest themselves on the basis of the neutral skeleton of a work of art reconstructed by a competent observer” Ingarden, “ Artistic and Aesthetic Values»p.132

2.2- Perspectivas de Interação

2.2.1- Imoralismo

«Mentir, o enunciar de coisas belas e falsas, é o verdadeiro fim da Arte» Oscar Wilde

A perspectiva imoralista é a teoria que defende um modo de interação entre a ética e a estética, defendendo que os defeitos morais existentes nas obras podem, por vezes, ser virtudes artísticas. Antes de nos debruçarmos em relação aos argumentos do imoralismo, será importante respondermos à seguinte questão: De que forma podemos avaliar eticamente uma obra? A nosso ver existem quatro formas:

- 1- O modo de produção que deu origem à obra. Imagine-se que a criação da obra implica um crime ou um outro qualquer acto ilegal. Por vezes, um modo imoral de produção condena mais o artista do que a obra, mas outras vezes a obra fica indubitavelmente envolvida. Um exemplo deste aspecto é a polémica exposição apresentada por Guilherme Vargas Habacuc.
- 2- As consequências (micro ou macro). Entende-se como micro- consequências os efeitos que a obra possa produzir no público que se relaciona directamente com a obra. As macro-consequências são aquelas que se estendem ao contexto social, histórico, artístico marcado pela existência dessa obra.
- 3- As atitudes e perspectivas defendidas - tem que ver com o conteúdo ou mensagem expressa.
- 4- As formas como são exploradas as questões éticas. Isto remete-nos mais para a forma, o como são trabalhadas as questões nas obras: que tipo de estrutura é que a obra apresenta, como nos integra, de que forma somos questionados? Há ou não originalidade, dignidade, beleza na forma como as questões são tratadas ou, pelo contrário, trata-se de uma forma obtusa, vulgar e aborrecida e pouco dignificante do tema?

Quando a avaliação é negativa isto poderá dizer que a obra tem um defeito moral. Ora o que defende o imoralismo é que defeitos morais podem, por vezes, realçar ou desenvolver o valor artístico. Um dos argumentos pode ser designado pelo argumento da perspicácia cognitiva:³⁴

- 1- Existem muitas formas de compreender as concepções que dizem respeito aos valores. Não existe propriamente uma unanimidade em relação a conceitos como condição humana, virtudes, natureza da moralidade.

³⁴ Robert Stecker designa o argumento como CIA (cognitive insight argument).

- 2- As obras de artes são particularmente habéis em nos envolver com modos de ver e compreender diferentes.
- 3- As obras podem - nos transmitir erros e perspectivas imorais.
- 4- Essas tais obras imorais podem proporcionar formas de compreensão e conhecimento valiosas.
- 5- Assim, obras imorais podem ser valiosas artisticamente em virtude de serem imorais.

Como facilmente percebemos analisando as premissas e a conclusão este argumento não é válido. A conclusão não se segue das premissas. O que o argumento nos oferece é apenas uma justificação instrumentalista da arte imoral, atribuindo-lhe um valor cognitivo, uma forma de inteligibilidade. Nada nos prova em relação à existência de uma obra que seja valiosa do ponto de vista artístico em virtude de ser imoral.

No sentido de fortalecer o argumento da perspicácia cognitiva, os defensores do imoralismo remetem-nos para a função epistemológica da experiência imaginativa.³⁵ Este argumento defende o seguinte: parte do princípio que para o conhecimento moral é útil o sujeito passar por uma experiência de alguma forma imoral. Neste sentido, as obras de arte imorais ao permitirem ao sujeito a possibilidade de ter tais experiências, contribuem para aumentar o valor cognitivo. Dado que o valor cognitivo é uma parte do valor artístico da obra, conclui-se, portanto, que as falhas morais de certas obras de arte são essenciais para a compreensão do seu valor artístico.

O principal problema deste argumento é que parte de princípios muito fortes sem os justificar. Por que razão necessitamos da experiência do mal para compreendermos o bem?

Voltando um pouco atrás, aos quatro aspectos pelos quais uma obra pode ser avaliada eticamente, o imoralismo nada nos diz em defesa das falhas morais existentes nos meios de produção ou nas possíveis consequências (micro ou macro) no público. Neste sentido, os argumentos apresentados dirigem-se apenas aos valores ou atitudes relatadas nas obras (conteúdo ético) ou à forma como se explora tais atitudes que segundo o imoralismo as falhas morais podem representar um acréscimo ao valor artístico das obras. E é esta a ideia que queremos rebater.

³⁵ Robert Stecker designa o argumento como ECIA (The experience-based cognitive insight argument)

O imoralismo tem razão quando afirma que muitas obras manifestam falhas morais não vendo, por tal facto, um decréscimo do seu valor artístico. *Lolita* de Vladimir Nabokov é um bom exemplo de uma obra que manifesta assumidamente uma falha moral. *Apocalypse Now* é exímio na abordagem da insanidade da guerra e do ser humano. Contudo, o que queremos salientar é que mais do que aquilo que é dito ou manifestado numa obra, tem que ter em conta a forma como os conteúdos e atitudes são explorados no interior da obra.

Estas inquestionáveis obras de arte devem o seu valor não tanto aos conteúdos ou temas tratados, mas, sim, à forma como os autores os exploraram, envolvendo-nos numa experiência imaginada e, até certo ponto, vivida que contribuirá para o aumento do conhecimento moral

Existem muitas obras, especialmente obras narrativas, que apresentam situações morais complicadas, exibindo atitudes inaceitáveis moralmente, através das quais podemos imaginar experiências influenciadas por tais atitudes. Também pode acontecer que tais exibições sejam apenas partes da exploração de um conteúdo ético mais geral que através da 'vivência do mal' nos leve a compreender a falha moral e aumente o nosso conhecimento moral. Assim, mesmo esses defeitos morais sendo bem explorados é que levam ao acréscimo do valor cognitivo da obra e este poderá enquanto tal contribuir para o valor artístico da obra. Acreditamos que mesmo quando existem falhas morais nas obras estas implicam uma resposta prescrita (pelo autor) da audiência, uma resposta adequada. Quando as falhas éticas numa obra bloqueiam a audiência impossibilitando qualquer resposta, estas convertem-se também em falhas estéticas e tal diminui o valor artístico da obra, colocando inclusive em causa a sua existência enquanto obra de arte. Assim, o que nos parece razoável defender é que o facto de uma obra ser eticamente condenável esta pode sê-lo apenas num aspecto (na exploração dos temas) e em certos aspectos ter méritos éticos. Por outro lado, mesmo uma obra totalmente condenável em todos os seus aspectos morais isso não conduz imediatamente à sua exclusão. Estas podem ser meritórias do estatuto de obras de arte e até no sentido valorativo de serem boas obras mas são meritórias apesar dessas falhas e não por elas. Não conseguimos aceitar assim a ideia central do imoralismo: que por vezes as falhas morais das obras são responsáveis pelo mérito artístico das obras de arte.

2.2.2- David Hume e o padrão de gosto

Como temos vindo a demonstrar ao longo deste trabalho, a pertinência de uma crítica ética às obras de arte é uma questão sempre presente na reflexão estética. Na verdade, até às perspectivas formalistas, da arte pela arte, a crítica ética era assumidamente por muitos filósofos e críticos de arte uma prática adoptada e meritória. Filósofos como David Hume podem ser entendidos como precursores das teorias eticistas que iremos desenvolver ao longo desta secção. Seguindo o método empirista, Hume procura na experiência, na forma como o sujeito frui as obras de arte, justificação para o juízo estético. Que tipo de razões podem justificar afirmações do género : x é belo ou x é uma grande obra de arte? O sentimento é a base do juízo estético, diz-nos o filósofo. Pensar a estética a partir do sujeito, daquele que julga, é a perspectiva subjectivista defendida. Contudo, não se trata de um puro relativismo que nos levaria necessariamente ao silêncio ou pelo menos à impossibilidade de uma verdadeira discussão. O sentimento a que Hume se refere é compatível com um padrão de gosto, isto é, com princípios gerais do gosto. Se o senso comum nos mostra que em muitos aspectos existe uma grande diversidade de sentimentos e perspectivas entre as pessoas que julgam os mesmos objectos, o mesmo senso comum demonstra-nos também que nem todos os gostos se equivalem. A fruição estética implica certas condições adequadas para ser válida. O conhecimento, uma sensibilidade treinada, a imparcialidade são condições de possibilidade para todo o julgamento estético de uma obra. Nem todas as pessoas possuem sempre tais condições.³⁶ Contudo, é possível um acordo generalizado entre as pessoas de bom gosto. Existem emoções comuns entre as pessoas e tal deve-se à existência de um funcionamento semelhante no modo como as pessoas reagem a certas propriedades dos objectos. Ao mesmo tempo, existem nas obras certas qualidades que estão destinadas a produzir certos sentimentos.

É interessante como Hume reclama para a avaliação da obra a finalidade desta: «Todas as obras de arte têm também um certo objectivo e finalidade para que são calculadas, e devem ser consideradas mais ou menos perfeitas conforme sejam mais ou menos capazes de atingir essa finalidade. O objectivo da eloquência é

³⁶ David Hume:« Um homem cheio de febre não pretende que o seu paladar seja capaz de distinguir os sabores, nem outro com um ataque de icterícia teria a pretensão de pronunciar um veredicto a respeito de cores. Para todas as criaturas há um estado de saúde e um estado de enfermidade, e só do primeiro podemos esperar receber um verdadeiro padrão do gosto e do sentimento»p. 213

persuadir, o da história é instruir, o da poesia é agradar, por meio das paixões e da imaginação.»³⁷

As obras de arte são objectos criados para provocar emoções nos sujeitos e estes manifestam-se a partir dos sentimentos de aprovação ou desaprovação que tais obras lhes provocam. Tratando-se de sujeitos competentes, estes respondem de acordo com a sensibilidade comum, de acordo com o padrão de gosto o que implica que uma falha moral existente na obra o sujeito responderá com desagrado e, pelo contrário, sentirá agrado pelos méritos morais existentes nas obras. As obras de arte exigem respostas emocionais e estas têm sempre uma valência moral. Isto explica por que razão as grandes obras de arte perduram no tempo e o seu valor mantém-se inquestionável. Mas então será que todas as grandes obras de arte devem o seu valor aos aspectos éticos meritórios que possuem? Não existem boas obras de arte com falhas morais? Hume não nega tal possibilidade e responde da seguinte forma: « Se alguns autores negligentes ou irregulares conseguiram agradar, não foi graças às suas transgressões das regras e da ordem; foi porque, apesar dessas transgressões, as suas obras possuíam outras belezas, que estavam de acordo com a justa crítica. E a força dessas belezas foi capaz de sobrepujar a censura, dando ao espírito uma satisfação superior ao desagrado proveniente dos seus defeitos»³⁸ Na avaliação de uma obra de arte há uma série de aspectos que temos de ter em conta. Sendo que a dimensão ética é determinante para que o sujeito possa sentir a aprovação que lhe permitirá fruir da obra de arte a crítica ética é essencial na avaliação estética. Também porque, ao contrário de outros valores mais mutáveis, a decência e a moralidade são valores permanentes e determinantes na aceitação que fazemos da obra. Contudo, sendo a dimensão ética uma parte importante da obra, não representa o todo e, nessa medida, a avaliação final da obra será o resultado, o equilíbrio demonstrado pela obra nos seus diversos aspectos. O balanço do modo como a sensibilidade e emoções comuns entre os homens recebe as características que a obra apresenta e o modo como tal perdurará no tempo são os critérios defendidos por este filósofo empirista para a justificação dos juízos estéticos, lançando assim os primeiros passos para as teorias eticistas tão discutidas actualmente.

³⁷ Idem, p.219

³⁸ Idem, p.211

2.2.3- Eticismo

« O eticismo é a tese que defende que a avaliação ética das atitudes manifestadas pelas obras de arte são aspectos legítimos na avaliação estética de tais obras, tal que, se uma obra manifestar atitudes reprováveis tal resultará num defeito estético, assim como uma obra que manifeste atitudes meritórias tal resultará num mérito estético.»³⁹

Berys Gaut

Berys Gaut no ensaio « The ethical criticism of art» apresenta o eticismo como a teoria que defende que, na avaliação de uma obra, são, muitos os aspectos a ter em conta, dado que o valor estético de uma obra remete-nos necessariamente para uma pluralidade de dimensões. O objectivo principal deste ensaio é esclarecer a relação entre as qualidades morais e as qualidades estéticas das obras.

Neste sentido, o eticismo defende que as obras de arte são sempre esteticamente más em virtude das suas falhas éticas. As falhas éticas são propriedades das obras que manifestam atitudes éticas repreensíveis. Há, contudo, dois aspectos que importa clarificar antes de analisarmos mais aprofundadamente o argumento eticista. Primeiro aspecto a considerar: o facto de uma obra manifestar atitudes éticas positivas não é condição necessária para a obra ser esteticamente boa. Existem boas obras de arte, até mesmo excelentes, que manifestam falhas éticas. Um exemplo muito retratado como exemplo desta questão é o *Triunfo da Vontade* de Riefenstahl's. Para além de não ser uma condição necessária também não é uma condição suficiente para uma obra ser considerada boa esteticamente ter de manifestar atitudes louváveis. Depende muitas vezes da forma como o artista explorou o que quis transmitir, os meios que utilizou e a eficácia que obteve na concretização dos fins a que se propôs.

A teoria eticista apoia-se na ideia de que existe uma pluralidade de valores estéticos e que os valores éticos constituem apenas um tipo entre outros importantes a ter em conta na avaliação da obra. Assim uma obra pode ser esteticamente boas nuns aspectos e esteticamente má noutros. Na avaliação final da obra o que devemos fazer

³⁹ « Ethicism is the thesis that the ethical assessment of attitudes manifested by works of art is a legitimate aspect of the aesthetic evaluation of those works, such that, if a work manifest ethically reprehensible attitudes, it is to that extent aesthetically defective, and if a work manifests ethically commendable attitudes, it is to that extent aesthetically meritorious» « The ethical criticism of arte» p. 182

é pesar os diversos aspectos, fazer o balanço dos seus defeitos e dos seus méritos e determinar desse modo o seu valor.⁴⁰

Um outro aspecto a ter em conta na compreensão da teoria de Gaut é que não se trata da defesa de uma relação de causalidade entre as atitudes manifestadas nas obras e o possível efeito pernicioso no público. O eticismo afasta-se de qualquer possibilidade de censura artística.

Três objecções:

- 1) O eticismo falha na distinção entre a avaliação ética e estética. A atitude estética é distinta da atitude ética e, por isso, a crítica ética das obras é irrelevante para o valor estético.⁴¹

Resposta do eticismo : Admitindo que existe uma atitude estética esta pode ser compatível com o eticismo. Não há razão para afastarmos as obras do contexto nem nos fixarmos apenas nas propriedades nos aspectos formais dos objectos. Se várias obras apresentam como propriedades fundamentais perspectivas morais ou expressam ideias ou convicções por que razão devemos ignorar tudo isso quando estamos a avaliá-la? Não estaremos a excluir características fundamentais da obra prejudicando uma interpretação mais completa e aprofundada da obra?

- 2) As obras de arte são objectos ficcionais. Neste sentido, manifestam atitudes e retratam situações que não existem e por isso mesmo não são eticamente avaliáveis.

Resposta do eticismo: Não é verdade que todas as obras de arte sejam ficções. Os documentários são exemplos disso mesmo. Também não é verdade que o que imaginamos e a forma como o fazemos não possa ser alvo de uma avaliação ética.

- 3) O eticismo não explica o facto de algumas obras serem boas esteticamente precisamente porque apresentam uma transgressão moral.

⁴⁰ Mary Devereaux refere a obra *O Triunfo da Vontade* como um caso paradigmático como o horror e a beleza são qualidades da obra inseparáveis. « Triumph of the Will is that it so clearly demonstrates that beauty and goodness can come apart, not just in the relatively simple sense that moral and aesthetic evaluation may diverge, but in the more frightening sense that it is possible for art to render evil beautiful» p.250

⁴¹ Esta critica vem, muitas vezes, dos defensores da atitude estética que caracterizam a experiência estética como experiência destacada.

Resposta: É importante distinguirmos o mal ou as características pouco louváveis representadas na obra e a atitude que esta apresenta perante tal falha moral. Uma obra pode representar erros morais no sentido de os chamar a atenção ou reprová-los e, desse modo, ter um mérito moral.

Argumento da resposta meritória

Todas as obras de arte prescrevem certas respostas às ficções que apresentam: Um filme de terror prescreve que a audiência sinta medo, a comédia prescreve o riso ou o divertimento, etc. As atitudes das obras são manifestadas pelas respostas que prescrevem ao seu público.

As respostas prescritas pelas obras de arte não são apenas para serem imaginadas. Estas devem ser sentidas e vividas na realidade como condição de envolvimento nos eventos meramente imaginados.⁴²

A perspectiva eticista afasta-se de qualquer pretensão meramente moralista no sentido em que não afirma que uma obra que possua mérito ético seja necessariamente uma boa obra ou que uma boa obra de arte possa influenciar de forma positiva o comportamento ou as atitudes do seu público. Mais uma vez lembramos que para Gaut o valor ético é apenas um dos muitos critérios de avaliação. Contudo a avaliação ética das respostas prescritas nas obras têm consequências no valor cognitivo das obras. Muitas vezes as obras afirmam perspectivas acerca do mundo, defendem certas ideias e convidam-nos a entrar nestes modos de ver. Outras vezes elas próprias criam mundos e visões puramente ficcionais. De qualquer forma o que dizem e a forma como dizem exigem do público uma resposta esperada e adequada a uma correcta percepção da obra como condição de possibilidade da experiência estética.

Resumindo, podemos resumir o argumento principal do eticismo do seguinte modo:

- 1- As atitudes manifestadas nas obras dizem respeito às respostas prescritas por estas aos acontecimentos descritos.
- 2- Se essas respostas prescritas tiverem falhas morais temos fortes razões para não respondermos ao apelo da obra.
- 3- A ausência da resposta esperada impossibilita a realização da obra de arte e, desta forma, converte-se numa falha.

⁴² « So the novel does not just present imagined events, it also presents a point of view on them, a perspective constituted in part by actual feelings, emotions, and desires that the reader is prescribed to have toward the merely imagined events.» p. 193

- 4- As respostas que as obras prescrevem são esteticamente relevantes.
- 5- O facto de não respondermos do modo como a obra prescreve é uma falha estética, isto é, um defeito estético.
- 6- Logo, a manifestação de más atitudes do ponto de vista ético são também defeitos estéticos. Analogamente, uma obra que manifeste atitudes esteticamente recomendáveis estas são também méritos estéticos na medida em que apresentam boas razões para adoptarmos as respostas prescritas.

Antes de apresentarmos algumas objecções ao eticismo, será importante fazermos alguns esclarecimentos importantes para a compreensão desta perspectiva.

De acordo com o eticismo, alguns dos defeitos estéticos estão relacionados com defeitos morais que se convertem em falhas nas respostas prescritas pelas obras. Tal não significa e, convém salientarmos, que todos os defeitos estéticos das obras sejam deste tipo.

Por outro lado, Gaut distingue a audiência real da audiência idealizada. Tal distinção permite compreender a razão pela qual algumas pessoas possam aplaudir obras eticamente incorrectas. No entanto a audiência idealizada é aquela que reage segundo aquilo que é eticamente correcto, justificando a análise ética das obras de arte como uma das perspectivas a ter em conta no julgamento global da arte.

Uma das objecções ao eticismo consiste em afirmar que o argumento sustentado por esta teoria é inadequado. O argumento apela apenas para falhas nas obras (falhas estéticas) que não conseguem comprometer o público suscitando respostas meritórias. Ora tal pode acontecer apenas por incapacidade da obra envolver emocionalmente o público. Nada nos diz que tal se deve a falhas éticas. Pontualmente e por algum tempo uma obra pode envolver-nos com uma perspectiva não ética. Neste caso, tais falhas éticas não se traduzem em falhas estéticas.

Para os eticistas esta objecção resulta de uma má interpretação do argumento. O que Berys Gaut pretende sublinhar é a importância das respostas que as obras de arte incitam no público e a relação destas com os valores éticos que tais prescrições pressupõem. Neste sentido, prescrever respostas eticamente meritórias tem mais valor do que prescrever respostas eticamente repreensíveis. Contudo, tal como já referimos nem todas as qualidades éticas manifestadas pelas obras têm relevância para a atribuição de valor à obra de arte. Apenas aquelas atitudes morais que

assumem relevância capaz de interferirem com as qualidades estéticas, capazes de interferirem com as condições que tornam possível a experiência estética.⁴³

Quanto à relação entre os valores morais e os outros valores existentes nas obras, o eticismo não nos oferece um critério preciso. Berys Gaut diz-nos apenas que o valor ético é um dos valores legítimos a ter em conta no julgamento do valor das obras de arte embora não haja um método mecânico que nos permita calcular o peso que um mérito moral existente numa obra possa ter em relação aos outros elementos e, conseqüentemente, no resultado final do seu valor. Assim, uma obra pode ser esteticamente boa em função das suas qualidades formais e, ao mesmo tempo, ser moralmente subvertida. No mesmo sentido, uma obra pode ser esteticamente má e ser moralmente virtuosa. Como nos diz Oliver Conolly: “ Um poema que diz, repetindo quinze vezes a frase ‘ Assassinar é errado’ não terá, por afirmar tal, qualquer valor estético.⁴⁴ De qualquer forma, o ponto forte do eticismo está na defesa de que os aspectos morais são elementos intrínsecos ao valor estético das obras de arte.

⁴³ Gaut distingue entre as qualidades morais manifestadas nas obras através, por exemplo, de personagens de carácter moral duvidoso e a atitude que a obra assume perante tais falhas morais. O que interessa compreender numa obra para a podermos julgar do ponto de vista moral é compreender as atitudes apresentadas, a perspectiva da obra e, mais importante de tudo, as respostas que esta prescreve como condição da sua inteligibilidade.

⁴⁴ Oliver Conolly, « Ethicism and Moderate Moralism», p.304. Citando Gaut, a propósito da perspectiva moral manifestada nas obras: « The notion of manifesting na attitude should be construed in terms of a work’s displaying a pro or con attitude towards some state of affairs or things, which the work may do in many ways besides explicitly stating an opinion about them»

IV- Noël Carroll

1- Arte e estética

Em *Beyond Aesthetics* Carroll apresenta aquilo que assume como sendo um dos seus principais combates filosóficos: demonstrar os limites das teorias estéticas, nomeadamente, do formalismo e as implicações nefastas que tais concepções tiveram na filosofia da arte. Ao mesmo tempo que nos apresenta uma genealogia das teorias da arte, Noël Carroll apresenta-nos a sua posição relativamente ao seu modo de compreender a actividade artística.

Dado que no segundo capítulo já analisamos as principais teses e objecções do esteticismo, vamos agora concentrarmo-nos nas propostas de Carroll aos problemas levantados pela filosofia da arte.

«A minha tese é que existem mais respostas, apropriadas às obras de arte, que as respostas estéticas. Eu não darei um catálogo exaustivo dessas respostas, apenas saliento vários tipos de respostas interpretativas.»⁴⁵Carroll (2001)

Esta tese resulta de duas ideias importantes que caracterizam a posição filosófica de Carroll, afastando-a assumidamente de algumas teorias estéticas conhecidas como a teoria de Clive Bell e a mais sofisticada teoria de Beardsley:

- (1) - As respostas estéticas não são as únicas respostas definitivas que temos perante uma obra de arte;
- (2) - A arte não pode ser exclusivamente caracterizada como a actividade que promove respostas estéticas;

A primeira premissa contraria a tendência de muitas teorias da arte que fazem coincidir a experiência da arte com a experiência estética. Veja-se, a título de exemplo, a teoria de Beardsley que define obra de arte como um objecto produzido com a intenção de satisfazer um interesse estético. Tal interesse é a condição para que haja a experiência estética. Estas teorias estéticas privilegiam a experiência estética excluindo da relação com as obras de arte todas as formas não estéticas. Parte das objecções que Carroll apresenta perante tal concepção de experiência estética resulta

⁴⁵ «My dominant thesis has been that there are more responses, appropriate to artworks, than aesthetic responses. I have not given an exhaustive catalogue of these but have focused upon various types of interpretive responses» Carroll (2001), p.19

da influência dos argumentos de Dickie na defesa de admitirmos uma experiência estética ligada ao conceito de desinteresse.⁴⁶

Segundo Carroll, uma obra de arte é um objecto que é realizado para promover, com uma certa magnitude, não só percepções estéticas mas outros tipos de respostas consideradas pertinentes pela audiência, pelos espectadores. Neste sentido, a interpretação não pode ser desconsiderada na relação que temos com as obras de arte e é errado separarmos a experiência que temos com a arte de outros tipos de experiência. O modo como recebemos e nos envolvemos com as obras de arte remete-nos para outros elementos emocionais e valores não estéticos. Por outro lado, existem objectos que são produzidos para promoverem respostas estéticas que não são obras de arte. Certos carros são produzidos para causarem percepções estéticas e não são, pelo menos geralmente, considerados objectos artísticos.

A segunda premissa remete-nos para a necessidade de se compreender a arte como uma actividade humana integrada numa história de tradições activas que dão sentido a uma prática. Ser espectador de arte é uma prática que se relaciona com outras práticas. A prática artística está envolvida numa instituição, designada habitualmente como “o mundo da arte”.

«Como qualquer prática, a arte envolve, não apenas a relação entre os praticantes presentes mas a relação com o passado. A produção artística e a sua evolução está ligada a tradições.»⁴⁷

A produção artística não se concentra apenas na criação de um objecto e na possível capacidade deste proporcionar uma experiência estética. O artista procura integrar o objecto criado numa tradição, numa prática com sentido. A obra de arte não existe como um objecto isolado, mas sim como algo que surge num diálogo com uma história de produção artística. Assim, confrontados com uma nova obra de arte, podemos compreendê-la como uma repetição, amplificação ou rejeição daquilo que conhecemos como sendo a tradição artística.⁴⁸

⁴⁶ George Dickie, «*The Myth of the Aesthetic Attitude*»

⁴⁷ « Like any practice, art involves not only a relationship between present practitioners but a relationship with past. Artmaking and artgoing are connected with traditions» Carroll(2001),p.16

⁴⁸ A forma como os movimentos ou certas tendências artísticas surgem remete-nos sempre para uma certa compreensão e avaliação daquilo que até então consistiu a prática artística. Neste sentido, há por vezes a necessidade de negar certos elementos que foram sobrevalorizados, salientando outros aspectos desprezados pelas últimas criações. Exemplo: a tensão entre Classicismo e o Romantismo.

A necessidade de compreender a arte como uma prática cultural, integrada numa tradição revela-se essencial não só porque nos permite uma compreensão mais global das obras, que tem em conta várias propriedades e não apenas as estéticas, como nos permite compreender que certas obras de arte que não promovem nenhuma interacção estética, promovem contudo uma interacção interpretativa. Um exemplo é a *Fonte* de Duchamp. A autenticidade da *A Fonte*, o seu significado e importância resulta não tanto das suas propriedades estéticas, mas sim do que significou propor um objecto como um urinol como obra de arte, o seu contributo na história da arte, questionando a própria arte.

O facto de Carroll chamar a atenção para a importância dos aspectos não estéticos na criação e apreciação das obras de arte e, conseqüentemente, da importância da interpretação, não significa que o mesmo critério deva ser usado em todas as obras. Com algumas obras podemos apenas responder no sentido da capacidade de desencadear percepções estéticas. Porém, com outras obras só as respostas interpretativas são adequadas. Referimo-nos àquelas que nos remetem para além do objecto, para uma interacção com a obra e com o contexto histórico, emocional, e outras em que se encontra a obra e o público a que esta se dirige.

Como já referimos, um dos principais erros da reflexão filosófica da arte, segundo Noël Carroll, consiste no facto de confundir a experiência da arte com experiência estética. Tal identificação errada teve como consequência a convergência de duas disciplinas distintas, e conseqüentemente a constante confusão entre problemas estéticos e problemas da filosofia da arte.

O perigo da convergência dos problemas da arte às questões estéticas é bem evidenciado no projecto filosófico de George Dickie. Segundo Carroll é possível compreender a filosofia de Dickie nestas duas vertentes: por um lado, consiste numa desmistificação de alguns conceitos presentes em teorias estéticas que pretendem definir a arte de um modo funcional, isto é, concentradas na capacidades das obras produzirem emoções e experiências estéticas; por outro lado, tal projecto pretende superar o cepticismo de Weitz relativamente à possibilidades de definirmos e identificarmos as obras como obras de arte.

O interesse da filosofia pela arte conduziu muitos filósofos do século XX à questão acerca da sua natureza: O que é a arte? Quais características deve ter um objecto para ser classificado como obra de arte passou a ser a questão preeminente nas teorias estéticas. Com ela, iniciaram-se esforços para encontrar uma definição real que pudesse captar a essência da arte em termos de condições necessárias e suficientes.

Contudo, num contexto de um pluralismo artístico que se afigurava, todos os esforços filosóficos acabaram no insucesso. Tais definições pecam por serem demasiado abrangentes não distinguindo os fenómenos artísticos de outros ou por serem demasiado fechadas, não dando conta da criatividade artística, de novas formas de compreender e fazer arte.

Este aparente fracasso levou Morris Weitz a defender a impossibilidade de definir arte dado que se trata de um conceito aberto. O problema com que devemos iniciar a reflexão estética não é ‘ O que é a arte?’, mas sim ‘ Que tipo de conceito é arte?’. Este modo wittgensteiniano de colocar o problema remete-nos para a correcta aplicação do conceito ‘arte’, isto é, para as condições em que identificamos um objecto como obra de arte. Tais condições não são propriedades definidoras no sentido em que não nos indicam propriedades necessárias e suficientes pois isso seria supor que o conceito de arte fosse fechado. Ora, segundo Weitz, o conceito de arte é um conceito aberto. E as condições pelas quais identificamos e reconhecemos os objectos como obras de arte são condições de similaridade. Uma obra de arte é assim reconhecida por apresentar similaridades com outras obras de arte. Quais são então essas similaridades? Esses nexos de similaridade não podem ser descritos de forma exhaustiva. Dependem de caso para caso. Uma obra pode estabelecer nexos em certos aspectos com certas obras mas ser muito diferente destas noutros aspectos. Porém, o que distingue o conceito aberto é a possibilidade de decidir perante casos duvidosos se devemos ou não de alargar o conceito. Desta forma, fica assegurado o carácter expansivo do conceito arte, dando conta das suas mutações e criações inovadoras.

Para que nos servem então todas as definições da arte desenvolvidas pelas várias teorias estéticas como a teoria formalista, o expressivismo, o intuicionismo, e outras? Weitz diz-nos que todas estas definições e teorias tiveram um papel importante a desempenhar na reflexão acerca da arte. Devem ser lidas como recomendações, chamadas de atenção para aspectos específicos das obras de arte.

São, mais que definições reais, definições honoríficas que pretendem destacar certos critérios que foram negligenciados pelas teorias anteriores.⁴⁹

1.2. Objecções à perspectiva de Morris Weitz

Noël Carroll apresenta em *Philosophy of Art* várias objecções à posição que designa de neowittgensteinianismo protagonizada por Weitz. Podemos agrupar as objecções levantadas em dois grupos: as que dizem respeito à definição de arte como conceito aberto e as que remetem para a eficácia do método das parencas familiares no uso competente do conceito de arte.

Ao afirmar que a arte não pode ser definida por se tratar de um conceito aberto, isto é, de uma actividade inovadora e expansiva, resultado da criatividade humana, Weitz acaba por descrever a natureza da arte, afirmando desse modo que tais características são afinal as suas condições necessárias.

Por outro lado, Morris Weitz argumenta que a tentativa de definir o conceito de arte representa um obstáculo à inovação artística. Ao definirmos um conceito estamos a impor-lhe limites, condições de acesso limitadas que são barreiras à criatividade humana. Ora, como irá demonstrar Carroll, este argumento não faz sentido. A teoria Institucional da Arte é um exemplo de como uma definição de arte pode conviver com a inesgotável criatividade e inovação artística.⁵⁰

Quanto à noção de parencas familiar, esta é insuficiente e pouco rigorosa como método de identificação de objectos como obras de arte. Tudo acaba por se parecer com tudo em algum aspecto. Se nos lembrarmos das caixas de *Brillo* e do urinol é evidente as parencas destes objectos com as obras de Warhol e de Duchamp e, no entanto, uns são objectos vulgares e outras obras de arte reconhecidas. Assim, este método das semelhanças conduz-nos a um dilema: ou não nos informa acerca das semelhanças relevantes (o tipo e grau de tais similaridades) e, desta forma, conduz-nos à conclusão de que tudo é arte; ou informa-nos das semelhanças relevantes a considerar na avaliação dos candidatos a obras de arte, caindo no que queria evitar, isto é, numa definição de arte, introduzindo condições necessárias ou suficientes ou ambas.

⁴⁹ A teoria formalista de Clive Bell, por exemplo, marcou uma importante chamada de atenção aos elementos plásticos e formais numa altura em que os elementos figurativos adquiriam maior relevância na pintura.

⁵⁰ Carroll dá o exemplo da actividade científica. Uma definição adequada da ciência não impede a inovação e as descobertas. « Na adequate definition of science would not preclude innovative, unexpected, and unforeseeable research» Carroll (1999): p.220

A perspectiva neowittgensteiniana - quando surgiu nos anos 50, lançando a dúvida na possibilidade de definição da arte-, tornou-se bem popular nos meios académicos. Porém, as dificuldades levantadas na concepção da arte como conceito aberto e o método das semelhanças conduziram mais uma vez a atenção para a necessidade de definirmos a arte. Deste modo, voltamos a assistir nos anos 70 e 80 ao regresso das discussões filosóficas acerca da natureza da arte. Surgem, então, duas teorias: a teoria institucional defendida por Dickie e a teoria histórica de Levinson. Na medida em que tais perspectivas são teorias alternativas à teoria narrativa apresentada por Noël Carroll, apresentaremos aqui uma breve discussão dos argumentos apresentados.

2-Teoria Institucional da Arte

«Uma obra de arte é um artefacto de um certo tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.» Dickie⁵¹

Uma das principais características desta teoria defendida por Dickie é que esta não se dirige a nenhuma característica intrínseca dos objectos classificados como obras de arte. Não procura nenhuma propriedade perceptiva peculiar aos objectos artísticos, nem considera haver razões para distinguir a apreciação estética na arte como uma apreciação especial. As obras de arte são o resultado das relações institucionais e sociais resultantes da interacção entre vários elementos: os artistas que criam os artefactos; os elementos pertencentes ao mundo da arte com poder específico de atribuir a tal objecto o estatuto de candidato à apreciação e, por fim, o auditório, isto é, um público sensível e informado para poder compreender a especificidade da obra que lhe é apresentada.

Esta teoria Institucional distingue-se das teorias tradicionais da arte por se tratar de uma definição processualista, isto é, a arte é definida pela estrutura institucional em que está integrada, pelo conjunto de regras e procedimentos segundo as quais é criada e apreciada. Ora tal estrutura, não é uma propriedade perceptiva, exibida na obra e é, por isso, que muitas vezes a obra precisa de vir acompanhada com sinais que informem o potencial público de que se trata de uma obra de arte, e, por sua vez, o auditório deve estar educado no sentido de se relacionar com o objecto de forma adequada.

O que nos parece interessante nesta teoria de Dickie é que ela representa uma nova tentativa de definir a arte compatível com a inovação artística, contrariando o que defendera Weitz. Segundo a teoria institucional, não há nada de intrínseco aos objectos que inviabilize a apreciação. Todos os objectos são apreciáveis e, portanto, a definição permanece aberta a novas e inovadoras formas de arte desde que reconhecidas pela instituição que regula o mundo da arte. Por outro lado, Dickie consegue explicar o que Weitz não conseguiu, a saber: como perceber que o mesmo objecto possa ser compreendido como objecto comum e, outras vezes, como obra de arte, isto é, como é que a *Fonte* de Duchamp, sendo semelhante a todos os outros urinóis, é considerada uma obra de arte. O urinol de Duchamp foi proposto pelo artista que, sendo um elemento reconhecido do mundo da arte, pode conferir a tal objecto o

⁵¹ « A work of art is an artifact of kind created to be presented to an art world public» (Dickie 1997,p.92).

estatuto de candidato para apreciação, ao contrário dos urinóis que são objectos comuns.

Resumidamente, olhando para o que nos oferece a proposta de Dickie, relativamente à forma de compreendermos a arte e a estética, salientamos os seguintes aspectos:

- (1) Oferece-nos uma definição processual da arte, isto é, tudo o que as obras de arte têm em comum é um certo tipo de relação com o mundo da arte que caracteriza marcadamente o processo da sua criação. Não há nenhuma característica visível, fixa e comum a todas as obras de arte que as identifique como tal.
- (2) Dá uma nova dimensão ao conceito de artefactualidade: esta última não significa transformação do objecto através do uso de ferramentas, mas pode ser conferida ao objecto, incluindo deste modo a possibilidade de objectos naturais poderem vir a ser obras de arte.
- (3) Não existe nenhuma propriedade intrínseca às obras que só por si transforme um objecto num objecto artístico;
- (4) Não existem atitudes ou experiência estéticas puras, independentes de elementos exteriores à obra;
- (5) A teoria Institucional é uma teoria classificativa e não uma teoria axiológica. Reconhecer que algo é uma obra de arte não implica atribuir-lhe valor.⁵²
- (6) Uma obra tem apenas que ser apresentada como um objecto que poderá ser apreciado, podendo nem sequer vir a sê-lo.

⁵² A classificação de um objecto como obra de arte, contudo, não determina que esse objecto é uma boa obra de arte. « Podemos fazer uma obra de arte de uma orelha de um porco, mas isso não a transforma necessariamente numa bolsa de seda» Dickie, (1997), p.137

2.1.Objecções à Teoria Institucional

Uma das principais objecções a Dickie é a da circularidade entre os seus termos. A arte é definida em função do mundo da arte e este em função da criação artística.

Dickie assume a circularidade e considera-a normal dado se tratar de conceitos institucionais que se definem sempre de forma circular. Porém, tal circularidade não é um problema real visto que, segundo o filósofo, se trata de uma circularidade informativa e não viciosa. A definição de que: uma obra de arte consiste num artefacto produzido para ser apresentado a um público preparado para receber de uma certa forma tais artefactos como obras de arte, é uma definição que também nos dá alguma explicação acerca do modo como os elementos intervenientes se relacionam com as obras, nomeadamente na exigência de uma plataforma comum que torne possível a relação entre artistas, obras e público. A teoria institucional, defende Dickie, dá-nos definições explícitas dos termos «mundo da arte», «público» e também envolve os conceitos de «artista» e «sistemas do mundo da arte». Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de uma obra de arte propondo-a a um conjunto de pessoas (público) capaz de compreender o objecto que lhes é apresentado. Tal objecto é enquadrado no sistema do mundo da arte a que pertence e é tal contexto que lhe confere inteligibilidade.

Carroll (2001) não concorda com a resposta de Dickie à objecção da circularidade na medida em que as informações que podemos retirar da definição de arte para Dickie remetem-nos para a existência de relações sociais na arte e não que tais relações sejam institucionais. Carroll concorda com a existência e a importância das relações sociais no mundo da arte, porém, refuta que tais relações possam ser formais como as que normalmente caracterizam as institucionais.⁵³

Um outro aspecto que podemos apontar à proposta de Dickie tem que ver com o facto deste nada nos dizer acerca da natureza da arte, mas apenas se limitar a responder à questão da sua origem. Nada é apontado como específico da arte e, também por esse motivo, nenhuma asserção podemos retirar acerca do valor das experiências artísticas.

⁵³ « Within any given legal system or established religion, the roles, powers and objects of concern-the players and the pieces, if you will-are strictly regulated. In fact, the regulations here are what make institutions out of these practices. But where are the regulations in Dickie's artworld? What specified conditions does one have to meet in order to act on behalf of the artworld and are there really any minimal conditions for being a candidate for appreciation?» Carroll (2001),p.65

Um outra objecção é apresentada por Nigel Warburton:

«Contudo, se pensarmos que chamar “arte” a algo implica que o objecto tem valor e que talvez seja de um tipo que o separa dos objectos mais mundanos, então tomar as práticas do mundo da arte como ponto de partida é arriscado. Seria como investigar o significado de “justiça” analisando como diferentes culturas (incluindo a Alemanha nazi) têm usado o termo de modo a encontrar uma essência comum que explique o seu uso»⁵⁴

Esta objecção de Warburton remete-nos para o facto da definição Institucional ter como base uma prática. Trata-se de um processo de identificação isento de qualquer critério que não seja o de alguém que- sendo reconhecido pelo mundo da arte- possa candidatar um objecto para apreciação. Neste sentido, depende apenas da vontade de alguns que tal objecto possa ser transformado em obra de arte, não estando tal atribuição sujeita a nenhuma orientação normativa.

Warburton rejeita também o uso meramente classificativo do conceito de arte. Perguntar o que é a arte, significa para o filósofo, perguntar por que razão certos objectos merecem da nossa parte uma atenção especial daquela que atribuímos aos objectos ‘normais’? E por que razão são compensadores certos tipos de objectos e de atenção? Neste sentido, identificar um objecto como obra de arte significa dizer que tal objecto tem algo de peculiar, de especial, talvez até compensador. Arte é essencialmente um termo valorativo.

⁵⁴ Nigel Warburton (2003), p.141

3-Teoria Histórica da Arte

Às dificuldades apresentadas pela teoria institucional surgem outras alternativas, nomeadamente, a perspectiva histórica da arte defendida por Levinson. Segundo esta perspectiva, a essência da arte reside no carácter retrospectivo ou histórico. Isto significa não só que a arte tem uma história, à semelhança com o que acontece com outras actividades humanas, mas essencialmente pretende-se afirmar que a historicidade é intrínseca à arte. Levinson define assim obra de arte:

« X é uma obra de arte em t= df X é um objecto acerca do qual é verdade em t que uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre X, têm (ou tiveram) a intenção não-passageira de que X seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.é., perspectivado de qualquer modo (ou modos) como correctamente (ou padronizadamente) os objectos na extensão de «obra de arte» anterior a t»⁵⁵

A perspectiva histórica define como condições para que um objecto possa ser considerado uma obra de arte: (1) o artista ter direito de propriedade do objecto que deseja transformar em arte; (2) tem de haver intenção do artista em relacionar a obra de arte presente com os objectos de arte ou correntes ou tendências artísticas do passado. Só reunindo tais condições um objecto pode ser perspectivado correctamente numa obra de arte.

A existência destas duas condições, afasta a perspectiva de Levinson da teoria institucional em dois aspectos que nos parecem cruciais: por um lado, limita o acesso ao estatuto de obra de arte a objectos que não pertencem ao artista ou para os quais este não possui direito de propriedade.⁵⁶ Por outro, parece-nos que há uma preocupação em não deixar cair na simples arbitrariedade da vontade a integração de obras na história de arte. O artista deve assumir de forma racional as suas intenções de integrar esse novo objecto numa tradição. Ao contrário de Dickie, tal integração não depende de nenhuma instituição. É um processo de intenções de sujeitos que procuram tornar inteligível um modo correcto de analisar e interpretar uma nova obra à

⁵⁵ X is na art work at t= df X is an object which it is true at t that a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, non-passingly intends (or intended) X for regard-as-a-work-of-art, i.é., regard in any way (or ways) in which objects in the extension of 'art work' prior to t are or were correctly (or standardly) regarded.» Levinson citado por Carroll (2001,p.95)

⁵⁶ Segundo Levinson não seria possível Duchamp propor como arte o Edifício Woolworth. Também será com dificuldade que tal perspectiva aceitasse que Alberto Carneiro propusesse a pedra apanhada em Trás-os -Montes e a colocasse no museu como obra de arte.

luz de um passado artístico, com o qual a obra afirma ou nega ou responde, ou questiona certos aspectos.

Este modo de compreender as obras particulares à luz da história da arte permite-nos compreender por que razão certos objectos que não eram considerados obras de arte em determinado momento passam a ser outros. Dificilmente um quadro de Pollock ou um ready-made poderiam ser considerados arte no séc. xv pela simples razão de que as reflexões artísticas, o modo de compreender a funcionalidade da arte nesse momento não permitiria tornar inteligível a artisticidade de tais obras.

3.1. Objecções à Teoria de Levinson

A perspectiva de Levinson remete-nos para duas condições necessárias - o direito da propriedade e a intenção. Segundo Carroll nem uma nem outra condição parecem relevantes para a resposta à questão do estatuto da arte.

As questões relativas à legalidade são independentes do estatuto artístico de uma obra. Existem diversas formas de arte (como graffiti) em que os artistas pintam em objectos dos quais não possuem qualquer direito de propriedade.

Também a questão da intenção não convence Carroll. Não é clara a razão pela qual, em caso de haver um conflito de intenções acerca do estatuto artístico de um objecto entre o proprietário deste e uma outra pessoa, seja a intenção do proprietário aquela que tenha maior peso na decisão de atribuir o estatuto de arte a um objecto. Mais do que a existência de uma intenção seria importante compreender os limites desta. De quem deve partir a intenção? Do artista, de qualquer pessoa? De que forma tal intenção é inteligível?

Uma outra objecção levantada por Carroll (2001) tem que ver com o carácter histórico da arte que é posto em causa pela teoria de Levinson. Segundo esta teoria, um objecto pode ser arte se este sustenta um modo de apreciação considerado pela arte do passado. Porém, certas formas de apreciação e avaliação são historicamente obsoletas. Carroll (2001) confronta a teoria histórica com este exemplo: imaginemos que Jones (não sendo um artista) é um conhecedor de história de arte e que sabe que muitas das obras de arte foram usadas no passado com a função de louvar certos deuses. Imaginemos agora que Jones acredita nesses deuses e sente necessidade de lhes prestar homenagem. Jones é proprietário de uma quinta de galinhas e uma arma de agressão automática. Decide matar o maior número de galinhas num tempo record, prestando, dessa forma, homenagem aos deuses. Jones propõe que tal massacre seja uma obra de arte e que tal seja apreciado como um modo de louvar entidades divinas. Essa é uma forma correcta de julgar certas obras

A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll .

no passado e Jones propõe que assim avaliem tal produção de arte contemporânea. Será que Levinson, consideraria o massacre de Jones uma obra de arte? Parece-nos pouco razoável concluir que sim. No entanto, neste exemplo estão presentes as duas condições propostas por Levinson. Assim, temos de admitir que a teoria falha nos seus propósitos, na definição do que é a arte na sua essência.

4-Teoria Narrativa

A partir do séc.XX, com o surgimento de obras que lançavam sérias dúvidas em relação à sua artisticidade, tornou-se premente a necessidade de encontrar um critério de identificação que esclarecesse acerca do modo como devíamos lidar com tais objectos controversos.

Com o objectivo de resolver tal exigência prática, Carroll constrói uma proposta designada como a teoria narrativa. Tal teoria distingue-se de outras teorias na medida em que não se propõe como uma definição essencialista. A teoria proposta consiste apenas no método de identificação, a saber, método das narrativas históricas. É uma proposta mais modesta do que aquelas que geralmente propõem as teorias da arte que temos vindo a apresentar. Tal modéstia é justificada por duas razões: por um lado, o fracasso das teorias propostas, nomeadamente, da teoria Institucional e da teoria Histórica; por outro lado, do ponto de vista prático a única coisa que precisamos é de um método que nos casos mais polémicos nos permita decidir se estamos perante uma obra de arte ou não.

«Quando uma obra de arte é desafiada ou é provável que venha a ser desafiada, a nossa resposta não é uma definição, mas uma explicação. (...) Tentamos explicar por que razão o candidato é uma obra de arte. Apontamos para precedentes conhecidos do mundo da arte, práticas e objectivos, incluindo os antecedentes da obra em questão, a problemática para o mundo da arte que a obra traz, e a justificação das escolhas que o artista fez, dadas as opções que tinha disponíveis. Esta explicação toma a forma de uma narrativa histórica. Se a narrativa for correcta e razoável, isso geralmente seja suficiente para estabelecer que o candidato é uma obra de arte.» (Carroll, 1999, p. 255)⁵⁷

Apesar de não apresentar uma definição de arte, um dos aspectos que a teoria narrativa pressupõe é que a actividade artística é uma actividade racional que se relaciona necessariamente com a sua história. O que une as obras de arte é o facto de se tratar de objectos que se relacionam com outras obras de arte incontestáveis de um passado através de um percurso inteligível. Tal percurso é o que chama Carroll de narrativa. A narrativa é o elo de ligação entre a obra que queremos compreender e um momento da história de arte em que encontramos obras de arte incontestáveis. Mas

⁵⁷ «When an artwork is challenged or likely to be challenged, our response is not a definition, but an explanation. (...) we try to explain why the candidate is an artwork. We point to acknowledge artworld precedents, practices, and aims, including the antecedents of the work in question, the artworld problematic that the new work address, and the rationale for the choices the artist made given the options available to her- This explanation takes the form of a historical narrative. If the narrative is an accurate and reasonable one, this generally suffices to establish that the candidate is an artwork.» (Carroll, 1999, p. 255)

como construímos as narrativas? Dado que se trata de tornar inteligível a relação entre dois momentos (o momento da história de arte e o momento presente da obra em questão), como definir o começo da narrativa? Qual o momento ou quais das obras escolher a partir do qual possamos iniciar uma narrativa à luz da qual o objecto presente possa ser compreendido como uma obra de arte? Segundo Carroll, o início da narrativa é, exclusivamente, estratégico. O importante é que a audiência reconheça um momento ou obras de arte indisputáveis. Só a partir desse consenso é possível garantir a credibilidade da narrativa e o reconhecimento da nova produção artística.⁵⁸

O objectivo da narrativa é situar o candidato a obra de arte na história de arte na medida em que este possa ser uma inteligível contribuição à tradição. Resumidamente, entre os vários elementos que podem caracterizar as narrativas identificadoras estão:

- (1) um património comum de reconhecimento de obras de arte indisputáveis- o início da narrativa;
- (2) apresentação de um rumo da sucessão de eventos que incluem deliberações, decisões, contextos artísticos que marcaram a história de arte. - o meio da narrativa (complicação).
- (3) a identificação da obra como obra de arte. É reconhecido a artisticidade da obra por esta se incluir na tradição.- o fim da narrativa.

A caracterização das narrativas identificativas, à semelhança com a teoria de Levinson remete-nos para a convicção que certos objectos foram considerados arte e que à luz desse passado é possível integrar uma nova criação artística. Porém, ao contrário da teoria Histórica, a relação entre as obras do passado e as do presente não passa pelas intenções dos artistas, nem pelas possíveis semelhanças manifestadas ou exibidas por estas. Carroll rejeita a condição propostas por Levinson que remete para a necessidade de incluir um modo de apreciar e compreender a nova obra de arte de forma semelhante ao modo como lidamos com as obras do passado. Carroll, rejeita tal condição fazendo apelo que as novas obras de arte possam satisfazer aquilo que designa como «objectivos vivos da prática». Certas formas de compreender a arte, nomeadamente a sua funcionalidade, tornaram-se obsoletas e ineficazes para prática artística presente. O interesse das narrativas está também no poder explicativo que estas têm no esclarecimento de novas formas de interagirmos

⁵⁸ «For the narrativist, the antecedent artworks and practices in question play a generative role in the production of the new work- a role that the narrative makes explicit in its reconstruction of the causes and effects, and the influences and intentions that give rise to the work in question» Carroll(2001),p.108

com a arte, do modo como as novas concepções artísticas afirmam, rectificam, recuperam ou rejeitam as práticas pré-existentes.⁵⁹

Um aspecto que importa esclarecer no método das narrativas é a preocupação com a verdade. A narrativa construída não é uma narrativa ficcional. Não é também uma história construída tendo em conta a intenção dos artistas ou de alguém considerado no mundo da arte. As narrativas são narrativas históricas e, por isso mesmo, baseadas em estados de coisas efectivos. A partir destes, constrói-se um argumento que deve ser apresentado, discutido, e aceite. Tudo isto caracteriza a actividade artística como uma actividade racional na qual se relacionam artistas, obras e público. Obras como a *Fonte e a Roda da Bicicleta* de Duchamp são elevadas a «ícones da contemporaneidade» porque, para além da sua intenção provocatória, integram-se numa atitude peculiar em relação ao fazer e pensar a arte. Uma atitude que desloca o objecto do seu local e da sua função natural, no sentido de o inserir no interior de um código de representação e de leitura, o código estético, que é, por sua vez, posto em questão pela introdução desses objectos nos seus domínios. O valor estético da obra é conferido e determinado pelo pensamento que preside à sua constituição, e pelas diferentes reacções que ela é capaz de provocar no espectador. A identificação das obras de Duchamp na História da Arte e o seu valor artístico é para nós inteligível porque se integra numa narrativa histórica que nos dá conta do modo como a arte se desenvolve ao longo dos tempos.

Outro aspecto que caracteriza a teoria narrativa é que esta apresenta-se como um instrumento eficaz para a identificação das obras de arte mas não o único método. Este aspecto remete-nos para uma característica da filosofia de Carroll que tem que ver com uma certa abertura no modo de compreender a arte: não existem critérios, nem métodos definitivos e únicos que possam dar conta da diversidade das obras de arte. Perante certas obras de arte pode não ser possível estabelecer uma ponte com a tradição e, neste caso, podemos aplicar outros métodos que não seja o das narrativas históricas. Uma das possibilidades consiste na análise funcional, isto é na identificação de funções semelhantes entre obras de arte indubitáveis e as novas obras.

Um outro aspecto da narrativa é o facto de esta ser selectiva e incompleta. Selectiva porque na narrativa não é referida toda a sequência de eventos, decisões, deliberações existentes. À semelhança do que acontece quando contamos uma história, não referimos de forma exhaustiva todos os acontecimentos, mas apenas

⁵⁹ Alguns exemplos de correntes e movimentos que se afirmam na relação com a tradição: O Romantismo recusa os temas tradicionais da pintura. Episódios Bíblicos e Históricos dão lugar ao mundo íntimo do artista, aquilo que o emociona no real e no imaginário. O Futurismo surge como uma vontade regeneradora que pretende dar à arte uma renovação temática, formal e linguística que se adequa a uma sociedade que vive uma acelerada evolução tecnológica.

aqueles que consideramos mais importantes para a inteligibilidade do que dizemos. O mesmo acontece com quem apresenta e aceita desvendar a razão pela qual tal objecto merece ser candidato a obra de arte.

Incompleta na medida em a aceitação e a compreensão da obra convoca sempre uma audiência capaz de completar a narrativa. Nisto reside o carácter aberto da arte, na capacidade de envolver vários elementos. É à luz da contribuição de cada um desses intervenientes - autores e público – que a obra de arte surge como manifestação da actividade racional.

Esta interacção entre autor, obra e público é essencial não só no método das narrativas históricas - assume um papel ainda de maior relevo no modo como devemos interpretar as obras de arte. Carroll defende uma posição intencionalista contra as posições que designa de anti-intencionalistas. Existem pontos comuns entre arte e a vida que nos podem orientar no sentido de considerar a intenção dos autores na interpretação da arte.⁶⁰

Relacionamo-nos com as obras de arte como acções e produtos da acção humana que resultam de uma actividade intencional de agentes racionais. Neste sentido, Carroll defende que a intenção e a biografia do autor é relevante na interpretação da sua obra. À semelhança de uma conversa comum, o objectivo é compreendermos as intenções dos nossos interlocutores. Sendo a obra de arte uma forma de comunicação de um agente racional, por isso mesmo, intencional, não há razão nenhuma para concluir que com as obras de arte se deva de proceder de outro modo quando a tentamos compreender.⁶¹

A convicção de que a intenção dos artistas é relevante para a interpretação da obra de arte não pode ser confundida com a posição que defende que a interpretação de uma obra de arte dependa exclusivamente da intenção do próprio artista. Tal visão é designada por “autorismo”.

⁶⁰ « Artworks, including literary texts, are the products of human action. Typically our understanding of artifacts is enabled by grasping how and why they were made. Understanding how an artifact is made- which involves grasping the maker’s intentions-is generally relevant to understanding the artifact. Prima facie, what is appropriate to the understanding of the results of human action in general is appropriate to the understanding of artworks and texts» Carroll (2001),p.183

⁶¹ Noël Carroll defende a analogia entre a arte e as conversas no seu artigo «Art, Intention, and Conversation». Tal posição foi criticada por George Dickie e Kent Wilson em « The Intentional Fallacy: Defending Beardsley». Entre as várias objecções apresentadas, destaca-se a que se refere a uma má interpretação do que consiste uma conversa comum. Numa conversa o que nos interessa é a elocução do interlocutor e não a sua intenção. Trata-se apenas de uma questão que relaciona convenções linguísticas e as elocuições realizadas. Carroll admite falhas na analogia estabelecida entre arte e conversa. Contudo, em nenhuma das objecções apresentadas, Dickie e Wilson conseguiram demonstrar que a intenção dos autores não seja relevante na interpretação artística.

Para Carroll, nas obras de arte convergem certos aspectos que por vezes são desconcertantes, não óbvios, que nos remetem para lá do objecto em causa e são esses aspectos que tornam as obras de arte objectos de interpretação por excelência.

5-Moralismo moderado

O moralismo moderado é a teoria defendida por Noël Carroll que responde ao problema principal desta dissertação: qual relação existente entre os aspectos morais presentes nas obras e o seus aspectos estéticos? A resposta a tal problema permite-nos retirar também algumas conclusões relativas à importância da perspectiva moral da obra no valor atribuído às obras de arte.

A posição do moralismo moderado opõe-se a certo tipo de criticismo, baseado numa posição autonomista da arte que defende que a avaliação da obra seja avaliação dos elementos estéticos, independente de elementos como a intenção do artista, contexto cultural e social e todos os aspectos que nos remetam para fora do objecto julgado. Contra esta forma de compreender a arte, Carroll propõe um criticismo humanista que compreenda a obra de arte numa diversidade de perspectivas, explorando ao máximo as potencialidades das obras de arte.

Neste sentido, o moralismo moderado defende o seguinte: por vezes defeitos morais presentes numa obra podem conduzir a defeitos estéticos e, por vezes, as virtudes morais constituem virtudes estéticas.

Como já referimos atrás, para Carroll as obras de arte são estruturas estéticas incompletas. Estas são dirigidas para uma audiência. Tal produção inclui uma direcção emocional como parte integrante da obra. O sucesso estético da obra depende da sua aceitação e das respostas adequadas por parte do público que a recebe. Tais respostas, por vezes, são emocionais e estas, por sua vez, dependem de tributos morais. O que sentimos está, muitas vezes, ligado com o que para nós é o bom e o mau, correcto e incorrecto. O que nos emociona, causa alegria, raiva, piedade, medo etc, depende das nossas referências morais. Na leitura de um romance, há espaços vazios que devem ser completados pela audiência. O autor usa crenças vulgares acerca do mundo, conhecimentos que os leitores devem ter acerca do estilo, da cultura na qual a obra foi realizada para uma adequada compreensão da obra. A própria caracterização das personagens baseia-se na crença de uma plataforma comum, de um stock cognitivo e moral capaz de reconhecer nas personagens determinadas características no sentido de, por exemplo, certas personagens com

determinadas características serem consideradas personagens com bom ou mau carácter.⁶²

A compreensão de uma obra narrativa implica uma mobilização emocional do público adequada à obra em questão. Quando tal não acontece, tal põe em causa a inteligibilidade da obra e a sua existência como obra de arte. Por vezes essa falha na mobilização da audiência deve-se a falhas morais existentes nas obras que constituem verdadeiros obstáculos à aceitação e apreciação de tais obras e, portanto, de avaliar os próprios aspectos estéticos destas. Assim, nestes casos, as falhas morais da obra convertem-se também em falhas estéticas porque a obra não consegue realizar a função pela qual foi criada.

Para além das implicações entre arte e moral já referidas, Carroll defende também que algumas obras de arte, nomeadamente as obras literárias, envolvem moralmente o público e, nesse sentido, estas devem ser avaliadas também no que diz respeito à sua contribuição em relação à educação moral.

Esta relação entre arte e educação moral defendida pelo moralismo moderado sofreu várias críticas. Por um lado, Carroll foi acusado de defender uma visão da arte moralista e puritana; por outro, de interpretar erradamente como conhecimento e poder na formação moral do indivíduo aquilo que são apenas trivialidades. Segundo estes críticos, as obras narrativas estão ancoradas em lugares comuns, em simples trivialidades, não ensinam nem contribuem em nada para uma educação moral. O poder que Carroll atribui a certas obras é, por isso, desmesurado.

O defensor do moralismo moderado responde às objecções da seguinte forma: por um lado, o que defende não pode ser confundido com uma posição moralista radical. Uma posição moralista radical defenderia que todas as obras de arte teriam que ser discutidas unicamente do ponto de vista moral. Ora, não é nada disso que se defende. A posição de Noël Carroll admite a existência de obras de arte onde não exista dimensão moral ou esta não seja particularmente relevante na avaliação da obra.

Quanto ao argumento da trivialidade, Carroll responde que a educação moral não se reduz à transmissão de conceitos ou orientações morais. Muitas obras de arte mais do que nos transmitir princípios teóricos têm o poder de activar em nós estruturas já pré-existentes. As obras de arte, nomeadamente as obras literárias, são oportunidades de pôr à prova a nossa compreensão moral, são meios que nos

⁶² « Every narrative makes an indeterminate number of presuppositions and it is the task of readers, viewers and listeners to fill these in. Part of what it is to follow a story is to fill in the presuppositions that the narrator has left unsaid. If the story is about Sherlock Holmes, we presuppose that he is a man and not android, though Conan Doyle never says so» Carroll (1996),p.227

permitem aplicar conceitos abstractos a situações concretas. Neste sentido, as experiências proporcionadas pelas obras de arte são experiências por excelência, que nos envolvem de uma forma única e completa. São óptimas ajudas para relacionarmos situações concretas com emoções orientadas de uma forma equilibrada.⁶³

O moralismo moderado defende: « (...) que algumas obras de arte podem ser avaliadas moralmente (ao contrário do autonomismo radical) e que por vezes defeitos/méritos morais podem têm peso na avaliação estética da obra. Isto não quer dizer que todos os defeitos/méritos morais da obra devam fazer parte da avaliação estética (ao contrário do moralismo radical).»⁶⁴

6-Autonomismo Moderado

O moralismo moderado de Carroll afasta-se de duas posições, a saber: o autonomismo radical que pretende separar das obras de arte quaisquer elementos que não sejam as características estéticas e formais das mesmas e, por outro lado, o autonomismo moderado.

No que diz respeito à oposição ao autonomismo radical, já discutimos as principais objecções levantadas assim como as respostas dadas por Carroll. Vamos agora compreender a posição do autonomismo moderado, nomeadamente, as críticas levantadas à posição de Carroll e, por fim, a resposta deste a tais objecções.

O autonomismo moderado defende que, em certas obras de arte, a discussão e avaliação moral destas é apropriada e coerente. Porém, tal avaliação diz respeito à dimensão moral da obra que é autónoma da dimensão estética da mesma. As obras de arte podem ser compreendidas e avaliadas em diversas perspectivas mas cada uma delas é autónoma em relação às outras. Neste sentido, a dimensão moral da obra de arte, quando existe, é independente da dimensão estética desta. Nenhuma obra pode ser melhor esteticamente em virtude do valor moral que possui. Uma das mais importantes afirmações deste tipo de autonomismo é a de que uma perspectiva imoral de um objecto artístico jamais acarretará consequências no seu mérito estético. Uma

⁶³ A relação com Aristóteles é evidente. Também para Carroll as obras de arte podem ter um importante papel na educação das nossas emoções, nomeadamente, morais.

« Moral education is not simply a matter of acquiring new moral precepts. Moral education also involves coming to understand how to apply those precepts to situations. Moral understanding is the capability to manipulate abstract moral precepts- to see connections between them and to be able to employ them intelligibly with respect to concrete situations. Understanding is not simply a matter of having access to abstract propositions and concepts; it involves being able to apply them appropriately.» Carroll(1996), p.230

⁶⁴ « some Works of art may be evaluated morally (contra radical autonomism) and sometimes the moral defects and/or merits of a work may figure in the aesthetic evaluation of the work. It does not contend that artworks should always be evaluated morally, nor that every moral defect or merit in an artwork should figure in its aesthetic evaluation» Carroll (1996), p.236

obra pode convidar a audiência a envolver-se numa perspectiva imoral e tal não ter consequências no valor estético. Carroll não acredita em tal possibilidade.

Relembrando o que Aristóteles defendeu na *Poética* relativamente às características do herói trágico (tem de ser uma pessoa semelhante a nós, com respeito pela virtude, que passa de afortunado a desafortunado; a sua má sorte tem de resultar de um erro, de um equívoco trágico) Carroll considera que para haver um envolvimento do público na obra esta não pode exceder o que considera ser os limites do que é moralmente razoável. Por exemplo, dificilmente Hitler poderia ser representado como uma figura trágica sem que tal constituísse um erro moral e estético.

Como contra -exemplo ao autonomismo moderado, Carroll apresenta a obra de Brett Easton Ellis *American Psycho*. Esta obra é um exemplo de um insucesso estético que se deveu ao facto de Ellis não ter conseguido envolver a audiência numa experiência que esta não estaria em condições de se envolver. O público não estava capacitado moralmente para se envolver com tal violência. Claro que este exemplo não prova que as falhas morais revertem-se sempre em falhas estéticas, mas é suficiente para mostrar que por vezes tal acontece, o que significa que é suficiente para demonstrar que o autonomismo moderado é falso.

A exemplos deste tipo do *American Psycho* o autonomismo moderado responde da seguinte forma: é importante distinguirmos dois tipos de problemas, os problemas morais (defesa de perspectivas imorais) e os defeitos estéticos (que têm que ver com a capacidade de envolver a audiência). Segundo o autonomismo os problemas existentes em obras como as de Ellis são do seguinte tipo: trata-se de erros tácticos que não vão ao encontro da psicologia da audiência. Não há nenhuma prova que tal incapacidade se deva ao facto de existir uma falha moral. Carroll não acredita em tal argumento. Se a apreciação estética, nomeadamente nas obras narrativas, implica necessariamente o envolvimento do público tanto quanto possível para que possa seguir a história (facto que também assume o autonomismo moderado), tal não é possível sem o envolvimento da nossa compreensão moral e emoções e, assim, o sucesso estético da obra depende, por vezes, do seu valor moral, ao contrário do que pretende defender o autonomismo moderado.

7- A Arte e o Conhecimento Moral

A relação íntima entre as obras de arte e a perspectiva moral presente nelas, assume, por vezes, uma considerável importância que não pode ser descurada na interpretação e avaliação que fazemos do objecto artístico. Esta ideia está presente quer na teoria da narrativa (método identificador da arte) quer no moralismo moderado (posição que afirma a interacção entre os aspectos estéticos e os aspectos morais na avaliação e no valor que atribuímos às obras de arte).

Segundo Carroll, a actividade artística é uma actividade racional em que o artista intencionalmente pretende comunicar alguma coisa: um conceito, uma ideia, uma técnica, um estado de espírito... a um público. Neste sentido, para que haja comunicação e a obra se realize, esta terá de ser compreendida e interpretada de forma adequada. Por vezes, tal forma adequada pressupõe que o público tenha um determinado stock cognitivo e moral para que possa responder de forma correcta. A obra de arte pressupõe a criação de um enredo, de um plano prévio que dê unidade e coerência à obra para que esta possa ser inteligível. No caso, por exemplo, das obras literárias o enredo é a forma como se seguem as acções. Estas seguem-se normalmente de forma natural e plausível e é, por isso, que nos envolvem e nos convidam a uma experiência. Esta implica não só o nosso envolvimento intelectual como emocional e tal depende daquilo que acreditamos como sendo verdade ou falso, correcto ou incorrecto.

A relação entre arte e moralidade defendida na teoria do moralismo moderado atribui à perspectiva moral uma importância na compreensão da dimensão estética da obra. Dela pode depender o nosso envolvimento na experiência estética e daí a falha estética da obra que não consegue realizar a sua função enquanto obra de arte. Contudo, tal relação - arte e moral - assume ainda outro desenvolvimento.

No *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge* Carroll pretende convencer-nos do seguinte: «Algumas - não todas, mas bastantes – obras literárias, especialmente, têm como função e são construídas com o intuito de serem fontes de conhecimento moral.»⁶⁵ No fim do artigo, Carroll acrescenta ainda que tal contribuição da arte para uma educação moral assume maior importância no conhecimento e educação moral das virtudes.⁶⁶

Ao longo deste artigo, são nos apresentados alguns dos argumentos contra a possibilidade da arte ter como função o conhecimento e a educação. São três as

⁶⁵ Carroll(2002) « Some- not all, but still much-literature, especially, and art can function and is designed to function as a source of moral knowledge», p.4

⁶⁶ Idem, « I do not feel compelled to believe that literature and art cannot provide a source of knowledge and contribution to education, especially moral knowledge and education with respect to the virtues», p.19

razões apontadas incluídas nos seguintes argumentos: o «argumento da banalidade», o «argumento da não evidência» e o «argumento da falta de argumentação». Dado que tais objecções não diferem substancialmente entre elas e dado que já nos referimos a uma delas (argumento da trivialidade designado agora por banalidade) vamos analisar em conjunto as objecções.

De uma forma geral, trata-se de argumentos epistémicos que defendem que a arte remete-nos para uma realidade ficcional. Sendo realidades ficcionais, mesmo as verdades que eventualmente possam conter, são verdades gerais e triviais (normalmente acerca do comportamento humano) e não estão justificadas não podendo, por isso mesmo, serem entendidas como conhecimento.

As obras de Käthe Kollwitz revelam-nos realidades indignas de sofrimento humano, de extrema pobreza, espelham o que já sabemos e por isso têm da nossa parte as respostas esperadas mas não nos apresentam nada de novo, nenhuma descoberta, nem nenhuma posição determinante face ao tema, limitando-se a reciclar truísmos que as pessoas já sabem.

Baseado numa noção empirista do conhecimento, o «argumento da não evidência» alega que não existe conhecimento propriamente dito sem haver algum tipo de prova ou de garantia a favor da verdade do que se pretende afirmar. Ora não há evidência numa realidade ficcional. Estas não constituem prova empírica e, neste sentido, não é possível falarmos em conhecimento.⁶⁷

Uma outra objecção apresentada à possibilidade da arte poder ser uma importante fonte de conhecimento e educação é o “argumento do não argumento”. Resumidamente, o que nos diz tal objecção é que mesmo as triviais verdades que uma obra pode afirmar não são apoiadas em nenhum argumento. São, quanto muito, verdades que estão implícitas e que são irrelevantes para a discussão da obra em si mesma. A prova disso, diz-nos o argumento, é que na prática literária quando artistas e críticos discutem as obras não estão preocupados em discutir a autenticidade das verdades generalistas que a obra contém. A verdade e a sua discussão são algo que está distanciado da instituição literária. Não é uma preocupação dos seus intervenientes. Não parece, portanto, fazer sentido incluirmos como aspecto a considerar no valor atribuído às obras de arte a sua função cognitiva ou de educação moral.

Segundo o «argumento da falta de argumentação» considerar o aspecto cognitivo como um aspecto a ter em conta no valor que atribuímos às obras de arte,

⁶⁷ Carroll (2002), « The fiction, when it is underwritten by some general truth, cannot afford genuine knowledge, since however true its claims may be, they are never justified. Fiction is not a reliable source of evidence. So fiction cannot educate, since it has no knowledge (no justified true belief) to dispense»p.5

trará para estas um enorme prejuízo, na medida em que estamos a atribuir à arte uma função onde esta está à partida desfavorecida, comparativamente com outras actividades humanas como a ciência ou a filosofia. Não há nada que a arte nos possa ensinar que a ciência ou a filosofia não o possa fazer melhor, de modo mais consistente e fundamentado.

Um discurso artístico não é um discurso argumentativo na medida em que a sua função não é a de aumentar o nosso conhecimento ou convencer-nos de forma determinante a tomarmos algumas escolhas de vida. Esta característica da arte é também utilizada pela correntes autonomistas no sentido de defenderem o anticonsequencialismo. A razão apontada para mais uma vez rejeitarem uma crítica ética da arte é que não há uma causalidade entre as perspectivas morais defendidas nas obras e o comportamento do público que as vê. Não há conclusões evidentes acerca das consequências da arte no comportamento humano.

Carroll pretende confrontar tais argumentos: (argumento da banalidade, o da não evidência e o argumento do não argumento) com o facto de estas objecções serem objecções filosóficas apresentadas por filósofos. O que considera peculiar é que estas objecções, especialmente contra a literatura, sejam apresentadas quando muitas das técnicas usadas pela própria filosofia na produção de conhecimento e na educação são semelhantes às da literatura, nomeadamente, as experiências mentais. O argumento de Carroll consiste no seguinte: se as experiências mentais, isto é, a criação de uma situação ficcional a partir da qual possamos reflectir determinadas questões, clarificar alguns conceitos, testar as consequências das teorias são estratégias válidas utilizadas na filosofia como meios de produção e aprofundamento cognitivo porque razão negar tais funções no domínio da literatura? Carroll recorre a exemplos de importantes experiências mentais criadas por filósofos como: a *Alegoria da Caverna* de Platão, o *Génio Maligno* de Descartes, a *Terra Gémea* e o *Cérebro numa Cuba* de Putnam, o *Quarto Chinês* de Searle.

O recurso filosófico às experiências mentais como exemplos ou contra-exemplos demonstram claramente que o argumento da banalidade não faz qualquer sentido como objecção à possibilidade da arte ter uma função cognitiva. A educação e o conhecimento não se reduzem a acumulação de nova informação, de novos conceitos.⁶⁸ O conhecimento filosófico conduz-nos para a possibilidade de se reflectir acerca do que já sabemos, do que é para nós já uma banalidade. Curioso como tal

⁶⁸Carroll (2002) « sometimes education can involve remembering, recalling, reconfiguring, or applying in a pertinent context what one already knows. Much artistic criticism of social convention operates like this: through imagining eminently possible cases that contradict conventional wisdom, authors prompt readers to recognize the limitations of the maxims and concepts they live by as well as their implications», p.11

nos conduz para a definição platônica de conhecimento. A aprendizagem como o despertar de conceitos já conhecidos, tornando-os acessíveis e evidentes.

Também o argumento da não evidência não colhe na capacidade das experiências mentais puderem produzir conhecimento. O recurso a experiências mentais permite um alargamento e um aprofundamento do nosso mapa conceptual. O conhecimento que estas nos dão não é um conhecimento empírico mas sim conceptual. São instrumentos importantes pois refinam a nossa discriminação conceptual ajudando-nos a utilizarmos de forma mais cuidada e eficaz os nossos conceitos.

Neste ponto, a posição de Carroll aproxima-se da noção de verdade de Putnam. A verdade não é necessariamente uma correspondência com estados de coisas independentes da mente ou do discurso. Esta é mais um tipo de coerência das nossas crenças umas com as outras e destas com as nossas experiências.⁶⁹

Resumidamente, a reacção de Carroll às posições que pretendem separar a arte de qualquer outra função como sendo fonte de conhecimento e de educação é a seguinte: a arte por vezes joga com um conhecimento já disponível ao público por outras vias. Contudo, nada do que faz a arte pode ser compreendido como banalidade. As suas criações são muitas vezes formas insubstituíveis de reorganizarmos conhecimentos anteriores, de nos dizer e clarificar o que já sabíamos e não sabíamos dizer. Obras como *D. Quixote*, de Cervantes ou *Crime e Castigo* de Dostoievski são revelações não tanto porque afirmam alguma coisa do mundo que já não soubéssemos ou que não pudéssemos vir a sabê-lo de outra forma, mas é o modo como tais obras dão conta de determinadas realidades e a capacidade que revelam em nos despertar, clarificar e emocionar, que as tornam poderosas obras de arte.⁷⁰ Como tal não pode ser considerado cognitivamente irrelevante.

A posição de Carroll demarca-se também da posição que nega a possibilidade da arte contribuir para uma educação moral, dos argumentos que rejeitam a relevância de uma crítica ética das obras de arte por considerarem pouco relevantes os aspectos morais que eventualmente algumas obras possam conter. A resposta deste filósofo afirma a relevância dos aspectos morais envolvidos na criação da obra assim como na sua apreciação por parte do público e, por outro lado, demonstra a função didáctica que algumas artes, nomeadamente a literatura, na contribuição para uma educação moral. As estratégias utilizadas variam de obra para obra. Algumas obras assumem deliberadamente propósitos morais e pretendem convocar a audiência a uma

⁶⁹ Hilary Putnam (1981), *Razão, Verdade e História*, trad. António Duarte, Lisboa, Ed Quixote, 1992.

⁷⁰ Muitas vezes recorremos à arte para conseguirmos expressar melhor a realidade, certas ideias ou característica: dizemos que certas pessoas são autênticos D. Juan, D. Quixotes ou que certas situações são Kafkianas.

‘aproximação por semelhança’, permitindo uma natural identificação com as personagens criadas, afirmando valores morais positivos (exemplos: as obras de Shakeapeare e Molière). Outras assumem uma estratégia de ‘aproximação subversiva’. É o caso de certos romances que revelam situações chocantes do ponto de vista moral, convidando-nos a uma revisão das nossas perspectivas morais.

Um outro aspecto importante neste artigo: *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge* é a relação entre a arte e a vida. A estrutura existente em certas obras narrativas, a criação do carácter das personagens e depois a forma como os leitores o avaliam segue um esquema pessoal de compreensão das virtudes e dos vícios semelhante àquele que utilizamos no dia-a-dia no julgamento que fazemos das situações e das pessoas reais.⁷¹

Um dos argumentos contra a importância de uma crítica ética é o argumento do não argumento. Como vimos, este desdramatiza a possível relação entre as perspectivas morais presentes nas obras e as suas consequências no comportamento humano. Esta perspectiva é também conhecida por teoria anticonsequencialista.

Como resposta ao anticonsequencialismo, Carroll começa por nos dizer que a crítica ética não precisa do espúrio das predicções comportamentais para desempenhar a sua função. A crítica ética da arte baseia-se na qualidade da experiência moral que a obra permite no convite que faz ao envolvimento da audiência. Como já referimos as ficções geralmente convidam-nos o prescrevem, progressivamente no seu processo de desenvolvimento, julgamentos morais. Encorajam, orientam e exercitam os nossos valores morais, reafirmando, confundindo, distorcendo aquilo que aceitamos como razoável, as nossas percepções e as nossas emoções morais.

A possibilidade da arte contribuir para a educação moral abre portas para uma teoria do valor ou pelo menos para uma perspectiva do criticismo na arte. Malcom Budd (1983) defendeu que o valor artístico de uma obra é sempre intrínseco à experiência que esta nos oferece. Neste sentido, se uma obra apresenta defeitos morais ou intelectuais, sendo a sua intenção uma intenção imoral, então é provável que se atribua menos valor do que a uma obra que consideramos verdadeira e séria do ponto de vista moral.

⁷¹ Carroll(2002) « The distance between our ordinary reactions to narrative artworks an reflection on our concepts of the virtues (and vices) is a short one and one that is frequently and naturally traversed, given the structure of the social arena in which we communicate our responses to artworks»

8-Em defesa do Criticismo Ético

«Eu defendo que a avaliação é a cruz do criticismo e que a inevitável conexão com os valores humanos é o teste de limo da comunidade humanista. Tal é a ligação com os valores que marcam a minha obrigação humanista»

Carroll (2009)

O que tentamos fazer, ao longo dos vários capítulos desta dissertação, foi acompanhar o modo como a arte e a ética se relacionaram ao longo do pensamento filosófico. Através da discussão de algumas das principais teorias, as mais significativas no que diz respeito a uma posição em relação à intersecção ou rejeição entre o domínio ético e o estético no valor que atribuímos à obras de arte, tentamos seguir o percurso de Noël Carroll que confluíu na defesa de um criticismo ético.

Até ao século XVIII a relação entre arte e moral não levantou grandes polémicas. A criação artística assim como a sua fruição eram compreendidas como uma actividade natural relacionada com aspectos da vida, desempenhando diversas funções: fonte de conhecimento, inspiração moral, divertimento, formas de homenagens religiosas e outras.

A partir do séc. XVIII surgiu o chamado esteticismo. Esta posição defendia que o valor das obras de arte dependia exclusivamente das suas características estéticas fazendo depender exclusivamente delas o valor intrínseco da arte.

Uma explicação para tal afirmação autonomista da arte é a que esta poderá ter sido a resposta a uma certa cultura burguesa que se começa a fazer sentir e que se caracterizava por uma tendência para reduzir todos os valores, nomeadamente os artísticos, a valores comerciais e instrumentais.

Tal autonomismo radical separa da arte todos os elementos que lhe são alheios, entre os quais os aspectos morais. A crítica ética das obras de arte é considerada inapropriada e irrelevante.

Como vimos, os argumentos do autonomismo radical demonstraram-se fracos naquilo que é a teoria e a prática artística e, nessa medida, o autonomismo transformou-se numa versão menos radical: autonomismo moderado. Esta posição embora admita aspectos morais nalgumas obras de arte considera que a avaliação destes devem ser tidos em conta numa avaliação ética que deve ser independente da avaliação estética.

Com o eticismo e a sua versão mais moderada - moralismo moderado – abre-se as portas para um novo criticismo mais humanista capaz de lubrificar a teoria e a prática do mundo da arte que envolve artistas, obras, críticos da arte, público em geral.

Segundo Carroll, é importante de criar uma filosofia do criticismo como nunca o foi na História de Arte. Nunca como na cultura contemporânea houve tanta produção artística e, conseqüentemente, nunca houve tantas obras merecedoras de serem apreciadas. Por isso, a crítica da arte nunca foi tão necessária. Esta ajuda-nos a tornar inteligíveis os aspectos que devemos valorizar numa obra e, por outro lado, os seus defeitos ou falhas.⁷²

Quando Carroll apela para a necessidade de um criticismo humanista remete-nos para várias ideias conseqüentes das suas posições: por um lado, a convicção que a crítica da arte desenvolve um papel social importante. A função primária da crítica deve ser o de tornar os leitores capazes de encontrar o valor que a crítica acredita que a obra tem. É função essencial remover qualquer obstáculo à apreensão da obra. Por outro lado, o criticismo não é uma simples declaração de que determinada obra tem ou não valor, mas, sim, que o crítico deve assentar as suas avaliações em evidências ou razões. Isto remete-nos para a importância de compreender a arte como uma actividade racional e a sua compreensão e apreciação como um acto de inteligibilidade.

Embora a avaliação seja a principal função do criticismo, este envolve várias actividades como: descrição, elucidação, classificação, contextualização e a interpretação e a análise. Entre estas actividades existe uma relação hierárquica justificada pela avaliação da obra que determinará quais as descrições, elucidações, contextos ou outros factores, pertinentes e quais as que são desviantes para a compreensão da obra em questão.

O criticismo é a descoberta e a exploração do que há de valioso em cada obra. É a iluminação daquilo que de especial nos dão os artistas e os seus trabalhos. Carroll não concorda que o objectivo da crítica seja o de comparar e contrastar obras no sentido de contribuir para o 'ranking' de artistas e obras de arte.⁷³

Uma outra ideia chave no pensamento de Noël Carroll é a da importância da intenção do artista. Ao contrário de outras teorias, nomeadamente na crítica literária, Carroll defende que o que há de valor numa obra de arte está ligado com o que o artista quis dizer com a sua obra. Ele designa tal valor como 'valor de sucesso' e

⁷² Carroll (2009): « We look to critics to recommend and guide our selection of what we shall attend to, and to assist us in comprehending and appreciating the vast amount of work that confronts us. Sometimes criticism introduces us to new ideas. Sometimes we feel the urge to debate with critical pronouncements. But to assent to or to reject works of criticism, we need a sense of what it is- a conception of its nature and function. We- and by that I mean all literate consumers of the arts- need a philosophy of criticism». p.2

⁷³ Carroll (2009):« Critics do need to compare and contrast artworks, but principally in order to illuminate that which is special about one or more of the works or artists juxtaposed. Critical comparison is a crucial instrument for becoming precise about artists and artworks. It is not of major importance for the sake of constructing a pecking order.» ,p. 47

considera-o prioritário em relação a outros tipos de valor, a saber: 'valor de recepção' que diz respeito ao valor que a audiência retira da experiência com a obra.

A noção de intenção, de desígnio está ligada à noção de agente. Lemos um romance como algo criado com interesses que podem ser partilhados (cognitivos, morais, políticos). Esta ideia de partilha é o que permite o envolvimento dos leitores. Este envolvimento (especialmente na arte narrativa) envolve julgamentos morais a partir dos quais a obra é para nós inteligível; desta forma, no contexto da arte, os julgamentos morais são partes naturais e apropriadas na apreciação e avaliação: é aqui que se centra o debate tradicional entre os defensores do esteticismo e os do eticismo. Os primeiros consideram que só uma sensibilidade sofisticada centrada nos aspectos estéticos é capaz de reconhecer e usufruir do valor da arte. Para Carroll, assim como para outros eticistas, a crítica ética deve ser feita para desenvolver a sensibilidade estética.⁷⁴

Este modo moderado de compreender a arte que caracteriza, entre outros autores, Noël Carroll permite escapar a grande parte das críticas dos defensores do 'estético puro'. Contrariamente a algumas acusações, o criticismo ético não tem a chave das características da boa literatura, nada nos diz acerca dos aspectos formais que as obras literárias devem obedecer. Como nos diz Devereaux: « Bom criticismo ético requer um bom criticismo literário. Nenhuma consideração estética acerca da obra exclui o julgamento moral. O criticismo ético tal como outras formas de criticismo, varia em qualidade. Pode ser bem ou mal feito. Mas quando é bem feito, o criticismo ético, é apenas isto, criticismo.»⁷⁵

⁷⁴ Mary Devereaux confronta a posição de Nussbaum (a favor de um criticismo ético) com a de Posner (opositor do criticismo ético): « We do ethical criticism by developing just this aesthetic sensitivity. Ethical criticism demands awareness of features such as the irony, ambiguity, stylistic complexity, and the rhythm of language- precisely those features of the text that Posner calls literary», Devereaux (2004), p.9

⁷⁵ « Good ethical criticism requires good literary criticism. Nor does aesthetic consideration of the work preclude moral judgment. Ethical criticism, like other forms of criticism, varies in quality. It may be something done well or badly. But when done well, ethical criticism is just that, *criticism*», Idem, p.9

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

No prefácio da obra *Beyond Aesthetics*, Peter Kivy diz o seguinte acerca da filosofia de Noël Carroll: « Para aqueles que pensam que a filosofia tem de ser elevada e poderosa, tal filosofia não é para eles. Para aqueles que pensam que as verdades da arte e da estética podem estar defronte do nosso nariz, onde suspeitamos sempre que está, Noël Carroll dá-nos os melhores argumentos que vão ao encontro das nossas intuições. Neste pós-modernismo de paradoxos injuriosos, encontrarás na filosofia de Carroll um oásis de sanidade». ⁷⁶

O modo como Peter Kivy descreve o contributo que Carroll dá à filosofia da arte traduz em grande parte o que penso das propostas que apresentei e que defendo neste último capítulo dedicado à perspectiva deste filósofo. Não rejeitando algumas das críticas que tal perspectiva tem tido, considero que são mais os pontos positivos que os negativos e que o moralismo moderado assim como o criticismo proposto apresentam aspectos importantes que ajudaram a vigorizar o debate acerca do valor da arte, nomeadamente, a reflexão sobre as relações entre arte e moral.

Neste sentido, gostaria de salientar alguns aspectos que são apontados como aspectos negativos da perspectiva de Carroll:

- 1- Não apresenta uma teoria ontológica da arte. A teoria narrativa que pretende ser um método capaz de identificar obras como sendo obras de arte não consegue apresentar nenhuma característica, nenhuma condição necessária ou suficiente capaz de nos informar acerca do que torna o domínio da arte um domínio distinto de outros domínios.
- 2- Considera importante a existência de uma avaliação ética da arte mas não nos dá um critério onde possamos esclarecer qual o peso dos julgamentos morais na avaliação geral da obra. Neste sentido, o moralismo moderado pode abrir portas para o relativismo.

A estas objecções, apresento as seguintes respostas:

- 1- Carroll demarca-se de qualquer intenção de definir arte. Uma das suas principais preocupações é a de demonstrar que todas as teorias da arte que se propuseram apresentar uma definição real de arte falharam os seus propósitos. A questão essencial não é procurar um denominador comum qualquer que nos permita reconhecer um objecto como arte. Na maior parte das vezes utilizamos correctamente e de forma pacífica as obras que são consideradas objectos artísticos. O problema da definição da arte só surge nos casos mais controversos (comuns na arte contemporânea). Perante este casos precisamos apenas de um método racional que nos permita

⁷⁶ « For those who think philosophy must be high and mighty, this philosophy is not for you. For those who think the truths of art and aesthetic could be right in front of your nose, where you suspected all along that they were, Noël Carroll will give you the best arguments you are ever likely to get for your intuitions. In the postmodern age of outrageous paradoxes, you will find here an oasis of sanity.» (Prefácio) Carroll(2001),p.Xiv

tornar inteligível a obra, inserindo-a numa narrativa que justifique a sua existência como obra de arte.

- 2- A avaliação e julgamento de uma obra de arte deve ser o apurar de tudo o que esta possui e a relação dela com a intenção pela qual foi construída. Não existe um critério geral, um método mecânico que nos permita calcular o peso dos julgamentos morais na avaliação das obras de arte.

Por último destacarei como aspectos mais positivos da filosofia de Carroll os seguintes pontos:

- Promove uma reflexão para a relação entre estética e filosofia da arte. As relações entre estas duas áreas acompanham aquilo que tem sido a compreensão do fenómeno artístico e a relação deste com outros domínios como a ciência, religião, moral, política, etc. Carroll considera que a filosofia da arte não deve estar limitada e reduzida às questões estéticas.
- Promove e contribui para a reflexão das interações entre estética e moral. O moralismo moderado é exemplo disso mesmo.
- Promove a reflexão entre a arte e a educação, nomeadamente na educação moral. A arte permite-nos experiências promotoras de determinado tipo de conhecimento eficaz no desenvolvimento de certos conceitos e emoções morais.
- Por fim, Carroll convida-nos a repensar a relação entre a arte e a vida.⁷⁷

⁷⁷« Noël Carroll provides a charming, erudite, and immensely persuasive argument that evaluation of art is an indispensable part of the conversation of life» Denis Dutton, Editor, *Philosophy and Literature*

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Aristóteles, 9,10,43,76.

Beardsley, Monroe, 7,16,26,27,28,29,30,31,57,73

Bell, Clive, 7,15,16,19,20,21,26,57,61,89

Broch, Hermann, 42

Budd, Malcom, 82

Collingwood, 7,32,33,34,35,38

Dickie, George, 8,29,30,34,35,58,59,62,63,64,65,67,73

Dostoievski, Fiodor, 81

Duchamp, Marcel, 59,63,67,72

Gaut, Berys, 52,53,54,55,56

Goodman, Nelson, 12,39,40

Graham, Gordon, 9,32

Hume, David, 7,11,50

Kandinsky, Wassily, 38,41,42

Kant, Immanuel, 10,40

Levinson, Jerold, 8,67,68,69,71

Nabokov, Vladimir, 49

Nussbaum, Martha, 85

Picasso, 30

Platão, 10,38,43,80

Putnam, Hilary, 80,81

Stecker, Robert, 45,47,48

Stolnitz, Jerome, 22,23,24

Warhol, Andy, 36,39,44,61

Wilde, Oscar, 14,43,44,47

Wittgenstein, L., 43,60,62

BIBLIOGRAFIA

- BELL, Clive (1914), *Arte*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

- BEARDSLEY, Monroe (1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd Edition (1981), Indianapolis, IN: Hackett.

- CARROLL, Noël (1999), *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, USA: Routledge, 1999.
- ___ (2001), *Beyond Aesthetics, Philosophical Essays*, Cambridge University Press.
- ___ (2009), *On Criticism*, USA: Routledge, 2009.

- ___ (1993), «Historical Narratives and the Philosophy of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No 3, pp. 313-326.

- ___ (1994), «Identifying Art» in Yanal, Robert (1994) (org.) *Institutions of Art, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press*.
- ___ (1996), « Moderate Moralism», in *British Journal of Aesthetics*, Vol.36, No 3, pp.223-238.

- ___ (1998), « Moderate Moralism Versus Moderate Autonomism, in *British Journal of Aesthetics*, Vol.38, No 4, pp.419-424.

- ___ (1999), *Philosophy of Art, Londres e Nova Iorque: Routledge*.
- ___ (2000), « Art and Ethical Criticism: An Overview Of Recent Directions of Research» in *Ethics*, Published by: The University of Chicago Press, Vol. 110, No.2, pp.350-387.

- ___ (2002), « *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge*», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No 1, pp. 3-26.

- ___ (2006), « Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.46, No 1, pp.82-95.

- COLLINGWOOD, R. G. (1938), *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1958.

- COLLINSON, Diané (1985), « Ethics and Aesthetics are one» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No 3, pp.266-272.

- CONOLLY, Oliver (2000), « Ethicism and Moderate Moralism» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.40, No 3, pp.302-316.

A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll .

____ (2001), «Narrative Art And Moral Knowledge» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.41, No 2,pp.109-124.

- DEVEREAUX, Mary (2004), « Moral Judgments and Works of Art: The Case of Narrative Literature» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62:1,pp.1-11.

- DICKIE, George (1977), *Introdução à Estética*, Lisboa: Bizâncio.

—— (2005), « The Triumph in Triumph of The Will» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.45, No 2,pp.151-156.

- D'OREY, Carmo (1999) *A Exemplificação na Arte: Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

—— (2007) (org.), *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro.

- GOODMAN, Nelson (1978), *Modos de Fazer Mundos*, Porto: Edições Asa, 1995.

- GRAHAM, Gordon (1997) *Filosofia das Artes*, Lisboa: Ed.70 (2001)

- HUME, David, «Do Padrão do Gosto» in *Ensaaios Morais, Políticos e Literários*. Lisboa: INCM, 2002, pp.207-226.

- INGARDEN, Roman (1964), «Artistic and Aesthetic Values» in Margolis, Joseph (1984) (org.), *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, pp, 117-132.

- JANSON, H. W. (1992), *História da Arte*, trad. de J. Ferreira de Almeida e M. Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- WARBURTON, Nigel (2003), *O que é a Arte?*, Lisboa: Bizâncio (2007).

- STECKER, Robert (2008), «Immoralism and The Anti-theoretical view» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.48, No 2,pp.145-161.

____ (2005) «The interaction of Ethical and Aesthetic Value» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.45, No 2,pp.138-150.

A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll .

- Taylor, Paul (1998), «Arte e Verdade», trad. Paulo Sousa in *Crítica na Rede*, <http://criticanarede.com>

- KANDINSKY, W. (1954), *Do Espiritual na Arte*, Lisboa: D.Quixote (1987)

- KIERAN, Matthew (2001), « In Defence of The Ethical Evaluation of Narrative Art» in *British Journal of Aesthetics*, Vol.41, No 1,pp.26- 38.

_____ «Art and Morality» in (2003) (org.), *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.