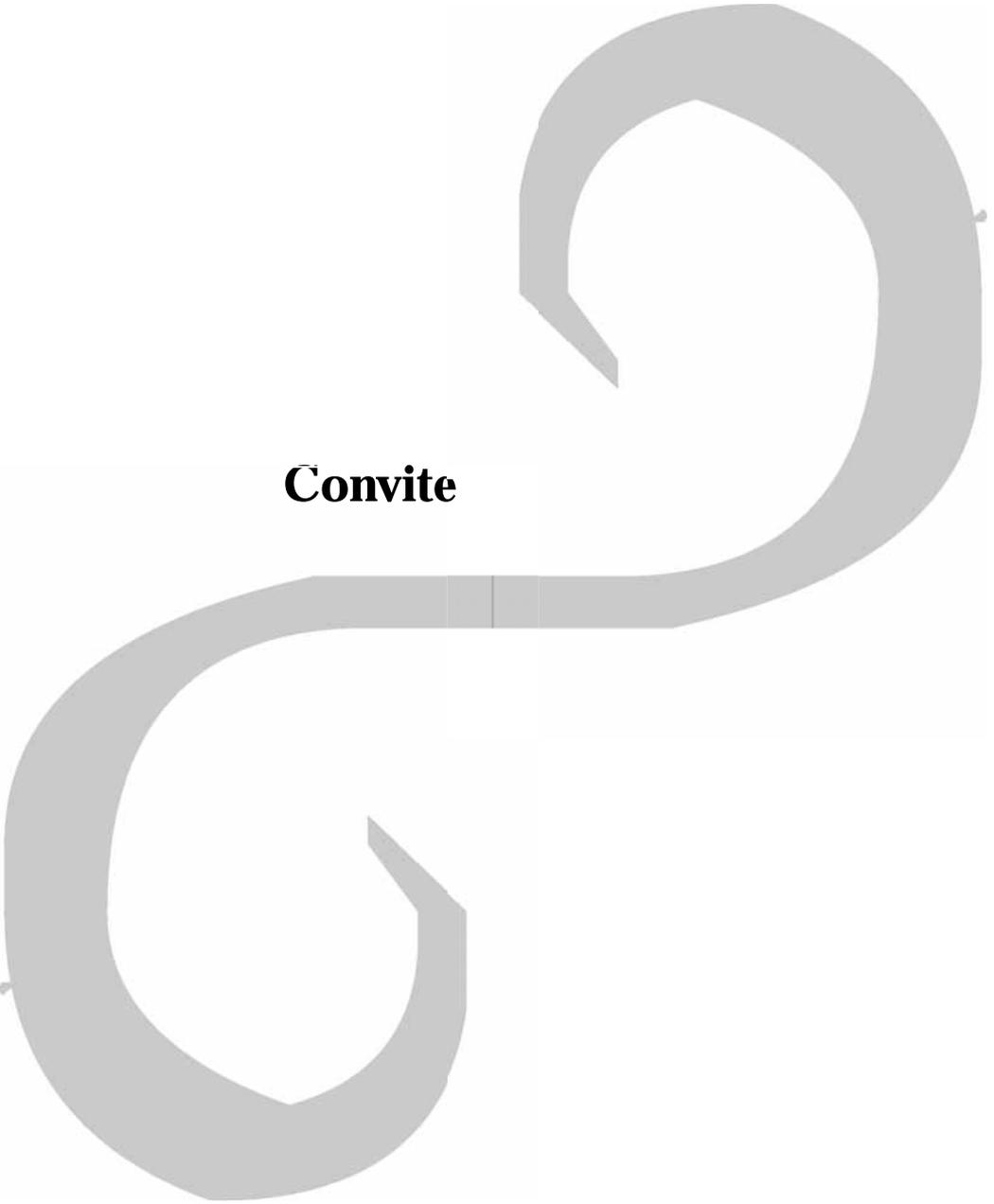


Convite



Breve nota ao leitor de língua portuguesa

Estou muito feliz pela tradução do meu artigo “Arte e Ética” para o português, por iniciativa da revista ARTEFILOSOFIA. A relação entre a arte e a ética é um tópico importante na filosofia contemporânea da arte e é muito bom ver que os leitores de língua portuguesa terão a oportunidade de apreciar o estado contemporâneo do debate através deste meu artigo. Ainda em 2007 será lançado meu estudo monográfico sobre este tópico intitulado *Art, Emotion and Ethics*. O livro trata extensivamente os argumentos acerca da relação da arte com a ética e aprofunda as razões a favor do eticismo, posição que é defendida neste meu artigo.

Berys Gaut

Sobre o Autor

Berys Gaut é “senior lecturer” em Filosofia Moral na Universidade de St. Andrews, Escócia. Suas pesquisas incluem as áreas de Estética, especialmente na relação com a Ética e as teorias da criatividade, filosofia do filme e teoria dos filmes, além de Filosofia Moral. É co-editor da série *New Directions in Aesthetics* da Editora Blackwell e presidente do Conselho Administrativo de *The Philosophical Quarterly*.

Publicou em 2003 *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, pela Cambridge University Press. Lançará brevemente *Art, Emotion and Ethics* e no momento redige *A Philosophy of Cinematic Art*. Entre seus artigos destacam-se: “Art and Knowledge”, in Jerrold Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford University Press, 2003); “Philosophy of the Movies: Cinematic Narration”, in Peter Kivy (ed.), *Blackwell Guide to Aesthetics* (Blackwell, 2004); “Art and Cognition”, in Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Blackwell, 2006).

As controvérsias

As questões sobre a relação entre a arte e a ética percorrem profundamente o curso dominante da tradição intelectual do Ocidente. Em famosa passagem da *República*, Platão atacou quase todos os tipos de arte mimética por enfraquecer a razão à custa do incentivo da emoção e de um mero simulacro do conhecimento. Uma grande parte do debate subsequente sobre o valor da arte foi moldada por este ataque seminal, de tal forma que a relação entre a arte e a ética passou a ser um interesse central e recorrente, tanto para a estética filosófica, quanto para a teoria literária. O interesse não é meramente acadêmico: na cultura popular sobram inquietações acerca da ética de algumas obras de arte condenadas por conteúdo sexual explícito, violência, sexismo e assim por diante.

O debate sobre a relação entre a arte e a ética permite diferentes indagações. Uma delas é mais freqüente no debate popular contemporâneo: a exposição de obras de arte que são eticamente suspeitas tende a corromper moralmente o público? Esta é uma pergunta essencialmente causal e empírica: precisamos encontrar a resposta a partir de experimentos psicológicos e sociológicos. Uma segunda questão diz respeito à censura: o mal moral de algumas obras de arte é uma justificativa para que sejam extintas? Alguns dos argumentos apresentados aqui serão relevantes para responder a esta pergunta, mas não a trataremos diretamente: esta é, sobretudo, uma questão de filosofia política e uma resposta completa teria que desenvolver uma teoria geral sobre a liberdade de expressão. Uma terceira questão diz respeito àquilo que por vezes chamamos de “direitos morais” das obras de arte: devemos defendê-las em algumas situações tais como evitar a colorização de filmes? Novamente, esta questão não será tratada diretamente. Uma quarta questão, de grande interesse para filósofos do século XVIII, incluindo Hume e Kant, é sobre a existência ou não de paralelos estruturais entre os juízos estéticos e os morais: os dois tipos de juízos, objetivos ou relativos, são determinados por princípios, e dizem respeito a propriedades que dependem das repostas do público, os paralelos prosseguiriam? Esta pergunta tampouco será examinada aqui uma vez que nos afastaria dos problemas centrais que inspiram o debate sobre a arte e a ética.

O que nos interessa é uma questão distinta. De modo simples, a questão é: as falhas ou os méritos éticos de obras de arte são também falhas ou méritos estéticos? Considere-se o famoso filme de Leni Riefenstahl, *O triunfo da vontade*, uma descrição entusiástica, feita de forma brilhante, da convenção do partido nazista de Nuremberg em 1934. O filme falha esteticamente por defender a causa de Hitler, já que é freqüentemente apontado como má arte devido à sua mensagem?

¹ Traduzido, a pedido do autor, a partir da segunda edição de “Art and Ethics”, publicada originalmente em: *The Routledge Companion to Aesthetics* (Londres: Routledge, 2005).

Ou a instância moral é simplesmente irrelevante para o seu mérito pelo fato de ser considerado por muitos como uma obra de arte boa ou grandiosa? Ou, ao contrário, é uma grande obra de arte em parte por causa da sua imoralidade? Se a boa arte perturba e desafia nossas convicções, então este filme poderia ser claramente qualificado como grande arte.

Como o exemplo mostra, existem três respostas conflitantes, embora plausíveis, para a mesma pergunta. Posteriormente, serão desenvolvidas, mas podemos brevemente caracterizá-las do seguinte modo: o autonomismo (ou esteticismo) sustenta que as falhas ou os méritos das obras de arte nunca configuram falhas ou méritos estéticos. A avaliação ética é irrelevante para a apreciação estética. As outras duas visões negam a alegação de irrelevância, mas diferem no modo como o ético e o estético se relacionam. O moralismo (ou eticismo) sustenta que as obras de arte são sempre esteticamente más em virtude das suas falhas éticas. O contextualismo, como é denominado aqui, sustenta que as obras de arte são algumas vezes esteticamente boas em virtude das suas falhas éticas e outras vezes esteticamente más em virtude das mesmas. O objetivo aqui é estabelecer qual destas três visões está correta.

Antes de continuar, precisamos esclarecer em que consiste uma falha numa obra de arte. As falhas éticas não devem ser entendidas como o poder de causar comoção no público. Caracterizamos tais falhas assim: uma obra é eticamente falha apenas quando expressa atitudes eticamente repreensíveis. Por exemplo, *O triunfo da vontade* é obra eticamente falha por conta das atitudes exibidas em total aprovação a Hitler e ao Nazismo. O poder de converter parte do público ao nazismo é conceitualmente distinto deste fato, apesar de tal poder repousar parcialmente nas suas intrínsecas falhas éticas.

O Autonomismo (Esteticismo)

Uma versão extrema do autonomismo sustenta que não faz sentido avaliar moralmente as obras de arte, do mesmo modo que não faz sentido avaliar moralmente os números. Talvez alguns tipos de obras de arte não possam mesmo ser avaliados moralmente (isto pode ser verdadeiro, por exemplo, para algumas músicas sem texto), mas como uma asserção geral, há pouco para se recomendar nesta visão. Obras de arte como *O triunfo da vontade* podem expressar visões apropriadas para a avaliação moral e de fato muitas delas, especialmente as narrativas, são construídas para deliberadamente provocar respostas morais favoráveis no público (Carroll, 1996) e envolver um autor com a visão expressa tanto implícita quanto explicitamente pela obra passível de juízo moral (Devereaux, 2004).

Uma visão autonomista mais moderada e plausível sustenta que as obras de arte podem ser moralmente avaliadas, mas suas falhas ou méritos éticos nunca são falhas ou méritos estéticos *per se*. O ético nada tem a ver com o estético. Em situações nas quais as falhas éticas parecem esteticamente relevantes, não é o erro moral *per se* que conta, mas sim outros traços da expressão. O autonomista Monroe Beardsly discute algumas passagens anti-semíticas da obra *Cantos*, de Ezra Pound, além de outras nas quais denuncia a usura. Estas visões são falsas e eticamente

falhas porque expressam o anti-semitismo de um modo vulgar e insensível enquanto as visões contrárias à usura são expressas em tom sério com imagens fortes e relacionadas à complexidade das coisas (Beardsley, 1981: 427-8). Em síntese, é a maneira estética de expressar que importa, e não a moralidade ou a verdade das atitudes expressas.

Por que alguém seria um autonomista? Algumas obras de arte são eticamente incorretas ou mesmo profundamente repulsivas, ainda assim são obras de arte boas ou grandiosas. Portanto a dimensão ética não pode ser esteticamente relevante (Gass, 1993; Posner, 1997). Aqui poderíamos mencionar *O triunfo da vontade*. Este tipo de caso certamente prova algo: se alguém sustenta que os méritos morais são o *único* tipo de mérito estético que existe, então ele tem que condenar esteticamente o filme. E alguns escritores sustentaram uma versão de extremo moralismo, que cairia neste tipo de objeção. Tolstoy afirma na obra *O que é arte?* que o valor artístico está na evocação de um sentimento “de alegria e de uma união espiritual com outrem” (Tolstoy, 1930: 227). Mas este moralismo extremo é altamente implausível: exaltamos obras por uma ampla variedade de traços, tais como a beleza, a unidade, a complexidade, a profundidade, e demais traços que podem não ter relação necessária com a moralidade (Cf. Beardsmore, 1971: cap. 2). Em suma, o moralista deve ser um pluralista quanto aos valores estéticos e, assim, poderá sustentar que o filme é falho na medida em que é imoral, mas que tem muitos méritos estéticos, como sua unidade e complexidade, que o torna especialmente boa obra de arte.

Uma segunda razão para ser um autonomista deriva de um apelo à atitude estética. A principal sustentação do autonomismo vem de formalistas como Beardsley e Clive Bell. Os formalistas geralmente sustentam a existência daquilo que chamam de atitude estética, a saber, uma postura que adotamos quando avaliamos esteticamente as obras de arte. Se tal atitude for insensível a considerações morais, o autonomismo estaria estabelecido. Muitos estetas são céticos acerca da existência de tal postura. Entretanto, supondo que exista, ela seria insensível às considerações morais?

A atitude estética é por vezes definida em termos da separação ou do isolamento das questões práticas, implicando uma atitude de contemplação pura do objeto estético (idéia derivada da noção kantiana de desinteresse). Contudo, mesmo aceitando-se esta caracterização controversa, não se seguiria que as considerações morais não realizam um papel na avaliação estética, pois sou forçado a tomar uma atitude meramente contemplativa perante figuras históricas tal como Napoleão, uma vez que não posso fazer qualquer coisa para alterar o passado. Mas disto não se segue que não posso fazer avaliações morais das condutas de tais figuras históricas.

Outra alternativa é alegar que a atitude estética pode ser definida em referência àqueles traços das obras de arte aos quais ela é direcionada. Bell, por exemplo, alega que as emoções estéticas estão direcionadas à forma significativa de uma obra de arte e que tal forma no caso das artes visuais é meramente “uma combinação de linhas e cores” (Bell, 1987: 12). Certamente, isto excluiria as considerações morais de estarem ligadas com as emoções estéticas. Mas mesmo para as artes visuais esta é uma visão indefensável acerca do que é esteticamente relevante.

Nosso interesse estético está direcionado não apenas para linhas e cores, mas também para o modo subjetivo como a obra de arte apresenta um tema específico – as idéias e atitudes manifestas na obra em relação ao tema. Considere-se a grande obra pacifista *Guernica* de Picasso. Alguém que reage meramente como um conjunto de linhas e cores em estilo cubista perderia um item central do interesse estético, a saber, como Picasso *usa* a fragmentação cubista para transmitir o horror da guerra e do Fascismo. Nosso interesse estético é direcionado, em parte, ao modo subjetivo da apresentação do tema. E o modo como isto é apresentado pode expressar atitudes éticas e frequentemente o faz.

O formalismo de Beardsley amplia os traços estéticos para incluir a unidade, a complexidade e a intensidade daquilo que denomina propriedades locais (as quais incluem especialmente as propriedades expressivas) (Beardsley, 1981: 456-70). Entretanto, é difícil ver como as propriedades éticas poderiam ser legitimamente excluídas desta lista: certamente poderiam exibir intensidade, e os termos éticos são aplicados comumente às obras de arte quando avaliadas esteticamente. De fato, o próprio Beardsley parece sucumbir a esta tentação. Ao condenar uma passagem anti-semítica de *Cantos* de Pound afirma “seu tom é insensível e indiscernível” (Beardsley, 1981: 428). A avaliação estética de Beardsley desta passagem é significativamente não-ética. Mas pode-se realmente entender suas palavras num sentido não-ético? Qual seria a apresentação sensível de uma visão anti-semítica? Mesmo os formalistas acham difícil abraçar o autonomismo quando partem para a crítica detalhada.

Há uma razão geral para isto: nossas práticas estéticas são carregadas de avaliações éticas. Com freqüência exaltamos esteticamente obras devido às suas características éticas – compaixão, discernimento moral, maturidade, sensibilidade etc. – e as consideramos obras piores por causa de insensibilidade, sadismo ou crueldade. Com efeito, como notou o crítico literário Wayne Booth, até o final do século XIX a legitimidade da crítica de arte baseada na ética foi especialmente tomada como um dado (Booth, 1988). Embora o ponto alto do formalismo da metade do século XX tenha visto a crítica baseada na ética declinar, o florescimento da crítica literária feminista e radical representa uma forte renovação da tradição ética. Além disso, muitos autores exibem intenções éticas nos seus escritos. Seria heroicamente implausível sustentar que isto nada tem a ver com o valor estético dos seus trabalhos. Imaginemos ignorar as avaliações éticas em *Middlemarch* de George Eliot enquanto se avaliam esteticamente apenas seus outros traços: fazer isto é simplesmente impossível uma vez que o ponto de vista ético da autora atravessa a estrutura narrativa da obra, suas descrições de personagens e situações, seu estilo, seu tom autoral e sua persona. Não se pode deixar de lado a postura ética de Eliot enquanto mantivermos em nossa visão qualquer coisa remotamente parecida com seu romance.

Contextualismo (Imoralismo)

O autonomismo deve ser rejeitado: mas isso não mostra ainda que o moralismo seja correto uma vez que se pode sustentar uma posição que chamarei de contextualismo. O contextualismo afirma que as falhas éticas de obras de arte são, por vezes, seus méritos estéticos. Tal

posição também é chamada de imoralismo (Kieran, 2003), mas esse nome pode sugerir que os defeitos morais são sempre empregados como méritos estéticos, enquanto o contextualismo mostra que os defeitos estéticos são algumas vezes méritos morais, dependendo do contexto artístico no qual ocorre.

O contextualismo é uma posição de influência crescente. Por que deveríamos acreditar nele? Primeiro, a arte é por vezes exaltada por suas qualidades transgressoras ou subversivas. Assim, se a arte por vezes subverte nossos valores morais, não poderia ser boa *ipso facto*? Algo parecido é defendido por Lawrence Hyman. Este autor alega que existe uma tensão ou conflito entre nossas respostas estéticas e éticas às obras de arte: a força estética contribui para o enfraquecimento dos nossos valores morais e a resistência que sentimos pode intensificar o valor estético da obra. Ao discutir passagens em *Rei Lear* nas quais Lear condena o adúltero ao equacionar a sexualidade humana com a animal, humilhando cruelmente o cego Gloucester, Hyman ressalta que “o efeito dramático exige nossa reprimenda moral” (Hyman, 1984: 154).

Embora a imoralidade das atitudes de Lear seja *representada* na peça, não segue que tais atitudes sejam *compartilhadas* pela própria peça no seu todo (de fato, considerando-se o alcance gradual de sabedoria moral por parte de Lear, elas claramente não são assumidas pela peça no seu todo). Obras eticamente boas podem representar personagens imorais e suas atitudes, sem que as obras compartilhem delas no seu todo. Mas são as atitudes manifestas na obra que são relevantes para a disputa entre moralistas e contextualistas. Além disso, precisamos distinguir dois sentidos em que a obra pode ser transgressora. Isto pode nos levar a *questionar* algumas das nossas atitudes morais. Mas isto dificilmente torna o trabalho eticamente deficiente: as atitudes morais podem ser questionadas sem que atitudes imorais sejam endossadas (afinal, filósofos morais frequentemente fazem isto). Por outro lado, se as atitudes imorais são realmente *adotadas* pela obra, então podemos plausivelmente negar que isto seja um mérito estético: o endosso entusiasmado de Sade à tortura sexual fornece-nos um motivo para aversão, mas não para deleite estético.

Um segundo argumento a favor do contextualismo lança mão não do apelo à transgressão, mas à indivisibilidade. Grosso modo, o moralista defende que uma deficiência moral em uma obra de arte é uma deficiência estética. Deste modo, parece que os moralistas deveriam exigir a remoção dos erros morais, o que aperfeiçoaria esteticamente a obra. Contudo, isto é claramente falso. Alguns traços esteticamente bons de uma obra podem depender dos seus erros morais. Por exemplo, o filme de Riefenstahl é grandioso não apenas por causa da beleza formal das suas imagens, mas também devido à continuidade de suas idéias políticas e estéticas, a unidade da sua forma e conteúdo. “Os defeitos morais do filme não são máculas estéticas porque eles são inseparáveis do valor estético da obra” (Jacobson, 1997: 192-3).

Pode-se duvidar do uso deste exemplo particular (sobre uma avaliação moralista do filme, veja-se Devreaux, 1997). Mas consideremos um argumento mais geral. Os moralistas parecem supor que remover uma falha moral de uma obra levaria invariavelmente à sua melhoria, entretanto uma exigência tão forte não é necessária. Consideremos a

noção de um princípio *pro tanto*: algo é bom *na medida em que* possui certa propriedade. A moralidade é frequentemente pensada como incluindo tais princípios: um ato é moralmente bom na medida em que é um ato de gentileza, um ato é moralmente mau na medida em que é uma mentira. O fato de algo ser moralmente bom, *consideradas todas as coisas*, pode ser determinado apenas ao observarmos os detalhes de uma situação particular. Suponhamos que minha tia idosa me mostre com orgulho seu novo chapéu, que não aprecio nem um pouco. “Você gosta?” Não posso escolher o silêncio: estaria muito claro o que penso, então decido mentir. “É lindo”. Minha ação é boa na medida em que é gentil, e é má na medida em que é uma mentira. Vamos supor que neste caso particular mentir seja melhor que ser rude. Assim consideradas todas as coisas, é bom dizer que eu gosto do tal chapéu.

Agora se decido não mentir para minha tia, minha ação seria melhor no que diz respeito a sua veracidade, mas seria uma ação pior consideradas todas as coisas. Os princípios *pro tanto* são, de fato, gerais: é sempre o caso que um ato é mau na medida em que é uma mentira. Mas não se segue que aperfeiçoar um ato, *num sentido particular* (ao dizer a verdade) aprimoraria este ato, *consideradas todas as coisas*. Uma vez que para aprimorar o ato, neste sentido, eu poderia remover alguns outros traços sobre fazer o bem que ele poderia possuir (tal como ser um ato gentil). Deste modo, pode haver princípios *pro tanto* gerais, mas é preciso que não haja princípios *consideradas-todas-as-coisas*. Isto ocorre porque algumas propriedades de ações são interativas. No exemplo exposto, não posso ser gentil senão à custa da mentira. A presença da veracidade aqui faz esvaecer a presença da gentileza. Mas observemos que minha ação de dizer a minha tia que gosto do que ela me mostra é algo ainda moralmente falho.

O moralista em questões estéticas pode recorrer aos princípios estéticos *pro tanto*. Uma obra é esteticamente má *na medida em que* é eticamente falha. Mas é necessário afirmar que a remoção da falha ética deve - *consideradas todas as coisas* - aprimorar esteticamente a obra. Pois remover a falha ética poderia remover algumas outras qualidades estéticas que dependem da falha (por exemplo, a obra pode ser muito original e esta originalidade pode ser reduzida se sua moralidade é aprimorada), como no caso da minha tia: remover a falha quanto à veracidade tornaria minha ação pior *consideradas todas as coisas*. E, novamente, devemos perceber os detalhes da situação particular para determinar aquilo que vai resultar, *consideradas todas as coisas*. Pois as propriedades estéticas são interativas (por vezes isto é dito como a unidade orgânica possuída pela obra de arte), do mesmo modo que as propriedades morais também o são.

Assim o moralista pode insistir no princípio *pro tanto* em que a obra é esteticamente má *na medida em que* é eticamente deficiente, mas não deveria assumir que com o princípio *todas as coisas consideradas* uma obra é sempre esteticamente melhorada quando é eticamente aprimorada: isto é excessivamente forte. O moralista poderia consistentemente concordar com o contextualista quanto à remoção da falha moral aceitando que isto poderia tornar a obra esteticamente melhor, *consideradas todas as coisas*, mas sustenta que enquanto uma obra é imoral, é esteticamente falha.

Um terceiro argumento sustenta-se no cognitivismo estético. Trata-se da doutrina em que as obras são esteticamente boas por nos ensinarem algo: os méritos cognitivos de uma obra são, sob certas condições, méritos estéticos. Os cognitivistas tendem a favorecer o moralismo. Matthew Kieran, por exemplo, foi um moralista por ter acreditado no cognitivismo (Kieran, 1996). Recentemente, argumentou que o cognitivismo apóia o contextualismo. Hoje sustenta que “o entendimento e a avaliação de alguém podem ser aprofundados experienciando com a imaginação respostas e atitudes cognitivo-afetivas moralmente defeituosas” (Kieran, 2003: 72). Por exemplo, podemos chegar a entender como o *bullying* e atos violentos em geral podem ser apreciados e vistos como sedutores ao lermos uma estória que nos convida a tomar a perspectiva do jovem violento.² Passamos a desejar que o *bullying* tenha sucesso e assim respondemos de modo imoral (Kieran, 2003:68-9).

No entanto, dado que a estória implicitamente advoga que o *bullying* é moralmente bom, um cognitivista deve sustentar que isto é uma falha estética na obra, uma vez que afirmar que o *bullying* é moralmente bom é falso. A estória também nos faz subentender uma alegação distinta na qual podemos facilmente ser levados a considerar o *bullying* atraente. Isto é verdadeiro, mas não é uma alegação que exige uma atitude imoral uma vez que esta questão poderia ser colocada para alguém que seja um forte opositor do *bullying*. Assim o cognitivista deveria sustentar que, quando as alegações são esteticamente relevantes, a alegação na obra artística de que o *bullying* é bom (o que torna a obra imoral) é um demérito estético, já que é uma afirmação falsa. E a alegação da obra de que podemos facilmente apreciar o *bullying* (o que é verdadeiro, mas que não justifica uma atitude imoral) é um mérito estético. Então, quando distinguimos as duas alegações que a obra apresenta, podemos ver que sua avaliação cognitivista correta sustenta o moralismo, e não o contextualismo. Um cognitivista não pode afirmar de modo consistente que a aprovação do mal por uma obra é um mérito estético, pois não pode ser um mérito cognitivo pela simples razão de que é falso dizer que alguém deve aprovar o mal.

Poderíamos alegar que podemos facilmente ser seduzidos a apreciar o *bullying* sem exigir que este seja bom. Um cognitivista deveria achar este tipo de estória melhor. Mas se o contextualista sustentasse que as estórias do tipo imoral são geralmente mais eficazes para ensinar verdades psicológicas do que as estórias que são moralmente não problemáticas? Neste caso ele deveria apropriadamente ser cético: o ensino objetiva a comunicação do conhecimento e o conhecimento proposicional deve ser verdadeiro por definição, assim o ensino seria necessariamente um sucesso parcial. Mas mesmo se o contextualista estiver correto neste ponto, tudo que isso mostra é que temos, mais uma vez, um conflito entre os princípios *pro tanto*. No caso da minha tia, tive que mentir a fim de ser gentil, contudo mentir é errado. Da mesma forma, nesta situação de violência, tive que defender falsidades sobre a bondade do *bullying* com o propósito de promover verdades sobre o poder de sedução do *bullying*, no entanto, defender falsidades é um demérito cognitivo e de acordo com o cognitivista é também um demérito estético.

² O termo *bullying* compreende todas as atitudes agressivas, intencionais e repetidas que ocorrem sem motivação evidente, adotadas por um ou mais estudantes contra outro(s), causando dor e angústia, e executadas dentro de uma relação desigual de poder. Os especialistas argumentam que, por não existir uma palavra na língua portuguesa capaz de expressar todas as situações de *bullying* possíveis, optam por uma lista de ações, tais como: ofender, zoar, gozar, encarnar, humilhar, fazer sofrer, discriminar, excluir, ignorar, intimidar, perseguir, assediar, aterrorizar, colocar apelidos, tirar, etc. (nota do tradutor).

Moralismo (eticismo)

Os defensores contemporâneos do moralismo rejeitam a posição extremada de Tolstoy. Para marcar a diferença, algumas vezes denominam suas posições de “moralismo moderado” (Carroll, 1996) ou de “eticismo” (Gaut, 1997). Vimos que esta abordagem deve ser formulada usando um princípio *pro tanto*. No entanto o eticismo tal como caracterizado até agora necessita refinamento, pois o eticista não deve permitir que absolutamente nenhuma falha ética conte como uma falha estética. Consideremos um romance que simplesmente adiciona uma lista de afirmações moralmente dúbias no seu capítulo final (“a bondade é um sinal de fraqueza”, “mentir é bom”). O romance seria eticamente falho, entretanto poderíamos muito bem pensar que não é esteticamente falho (ou, se for, seria por causa da irrelevância destas afirmações perante tudo o que se passa no romance). Assim, o eticista deve sustentar que os defeitos éticos são apenas algumas vezes esteticamente relevantes. O eticismo, então, sustentaria que uma obra de arte é sempre esteticamente defeituosa na medida em que esta obra possui uma falha ética que seja esteticamente relevante. Pode-se esperar descobrir uma condição geral que indique a relevância estética, mas isso não é essencial para se argumentar com sucesso a favor do eticismo.

Existem dois argumentos principais para sua defesa. O primeiro argumento é cognitivista e é o mais popular (Beardsmore, 1971, 1973; Carroll, 1997, 2002; Eaton, 2001; Nussbaum, 1990). O argumento sustenta que uma obra de arte pode nos ensinar e aquilo que nos ensina são verdades morais e também a maneira como devemos nos sentir moralmente. As versões fortes desta visão chegam a sustentar que *apenas* algumas grandes obras de literatura, tais como os romances de Henry James, podem nos ensinar verdades morais refinadas (Nussbaum, 1990). Esta alegação é implausível: o mundo é cheio de pessoas moralmente sensíveis que são felizes e não conhecem os trabalhos e a classe de Henry James. Entretanto, uma visão mais modesta afirma que a arte é uma das fontes do conhecimento moral. Muitos trabalhos literários, incluindo os de James, Dostoiévski e Shakespeare transmitem importantes critérios de moralidade.

Para tornar o argumento cognitivista eficiente, não é suficiente mostrar que a arte pode nos educar moralmente. Tem-se que mostrar que sua capacidade de ensinar está no seu próprio mérito estético. Uma obra de arte pode nos ensinar muito sobre o mundo sem que isto tenha qualquer coisa a ver com seu mérito artístico: fotografias da Grã-Bretanha vitoriana são fontes importantes de informação sobre aquela sociedade, mas isto não as torna melhores como obras de arte. O valor histórico não é o mesmo que o valor artístico. Assim, o cognitivista tem que mostrar que, quando a arte nos ensina moralmente, tal fato é, no mínimo algumas vezes, um mérito estético seu. Podemos conceder que não seja sempre um mérito estético, pois como ressaltamos nem todos os defeitos e méritos éticos devem ser afirmados como esteticamente relevantes. Poucos cognitivistas perceberam este ponto: um deles foi R. W. Beardsmore. Ele afirma que *o que* a arte nos ensina está essencialmente conectado com *como* ela nos ensina. Por exemplo, na bela comparação de Donne entre amantes separados e um par de compassos, o que é transmitido sobre o amor está essencialmente

conectado com a metáfora específica e com as palavras com as quais comunica (Beardmore, 1971: 59). Se estiver correto, então pelo menos em alguns casos o conteúdo cognitivo (incluindo o conteúdo moral) está essencialmente conectado com os traços estéticos do veículo que leva tal conteúdo. Assim a relevância estética da cognição em tais casos estaria estabelecida. No geral, é plausível que, quando os insights cognitivos forem transmitidos em descrições ricas e detalhadas sobre personagens e situações, eles alcancem relevância estética. A relevância estética de uma avaliação cognitiva também está apoiada no uso de um vocabulário crítico, tal como “profundo”, “criterioso”, “sábio” e demais termos que possuam uma dimensão cognitiva.

Um segundo argumento a favor do eticismo é o argumento da resposta meritória, e volta a uma versão de Hume. Este filósofo é um eticista em arte, mas não parece ser um cognitivista. Ele escreve:

Onde os modos viciosos estão descritos, sem serem marcados com os traços próprios da vergonha e da desaprovação, está permitido que desfigure o poema em uma deformidade real. Não posso, nem é próprio que deva, concordar com tais sentimentos (Hume, 1907: 282).

O cerne deste argumento repousa no apelo às respostas afetivas (“sentimentos”) e Hume afirma que não podemos concordar com os sentimentos imorais que a obra nos pede para sentir. Isto é falso, porque uma pessoa má pode ser capaz de concordar com tais sentimentos com entusiasmo, e, aplicado a este caso, o argumento poderia concluir no estabelecimento do contextualismo. No entanto, Hume acrescenta, “nem é próprio que eu deva”. E esta tem que ser a asserção central: as respostas devem ser *meritórias*, não simplesmente aquelas que de fato temos.

Uma versão contemporânea do argumento que evidencia o papel das respostas meritórias desenvolve-se da seguinte forma. Como mencionado anteriormente, uma obra é eticamente falha de modo intrínseco apenas no caso de manifestar atitudes eticamente repreensíveis. Quando as obras manifestam atitudes, elas assim o fazem ao prescrever ou convidar o público a dar algumas respostas: a personagem *Juliette* do Marquês de Sade manifesta suas atitudes sádicas ao convidar os leitores a responderem eroticamente e se deleitarem com as cenas de tortura sexual que ela retrata. As respostas que as obras prescrevem não são sempre meritórias: por exemplo, um filme de horror nos convida ao medo pelos fatos que retrata. Mas se estes são apresentados de forma inepta, eles podem causar riso, e não horror. Uma base para sustentar uma resposta como não meritória é que ela seja antiética: por exemplo, a tortura sexual não é erótica e divertida, ela é mal que se faz a outrem e não merece resposta erótica ou de comprazimento. Se uma obra de arte prescreve respostas que não seja digna de provocar, dá-se um tipo de fracasso na obra. E também se trata de uma falha estética, dada a importância estética das respostas prescritas: por exemplo, as tragédias que não provocam medo e compaixão, os filmes de horror que não provocam horror, as comédias que não fazem rir, todos falham esteticamente. Assim, reunindo todos esses pontos, podemos concluir que as falhas éticas manifestas nas respostas prescritas são, em tais circunstâncias, falhas estéticas na obra (Gaut, 1997; um argumento relacionado com este, porém menos geral, está em Carroll, 1996).

Uma objeção importante a este argumento diz que ele se move equivocadamente de uma premissa sobre ser errado responder de um determinado modo (por exemplo, divertir-se) para sustentar que a resposta não está garantida: que falta ao objeto a propriedade avaliadora relevante (ser divertido). Uma vez que se pode estar errado ao se divertir com uma brincadeira eticamente reprovável, não segue daí que ela não seja engraçada (Jacobson, 1997, 2005).

Todavia, o argumento não repousa nesta transição equivocada: a prova da qual o eticista lança mão não é simplesmente que está errado se divertir com elas, mas que brincadeiras enquanto eticamente reprováveis não são engraçadas (ou são falhas no seu humor). Essa é uma crítica comum às anedotas sexistas ou racistas. Além da diversão, muitas outras propriedades avaliadoras que dependem de respostas são sensíveis a considerações morais. E esta é uma afirmação crucial à qual o eticista recorre. Outros exemplos tratam do fato de se saber se a compaixão está realmente garantida, uma vez que depende em parte do não merecimento do sofrimento pelo agente, sendo então genuinamente merecedor de compaixão (um assassino legitimamente preso pode não merecer compaixão). Geralmente, se o prazer é merecido, ou seja, se algo é prazeroso, depende em parte de considerações morais: alguém que tortura outra pessoa pode apreciar tal ato, mas o que faz não é prazeroso, pois não se deve sentir prazer no ato de torturar. Noções tais como o divertir, ser digno de compaixão e ser prazeroso são normativas e as normas que as governam são, em parte, éticas.

Outra objeção é que algumas propriedades avaliativas são dependentes de propriedades morais, mas de um modo que enfraquece o eticismo. Por exemplo, algumas anedotas não são engraçadas exatamente *porque* são cruéis? (Jacobson, 1997: 171-2). A maioria das anedotas não são obras de arte, mas não se poderia sustentar uma questão semelhante sobre o humor na arte? De fato, todo o gênero da sátira não repousa sobre atitudes repreensíveis?

Contudo, a sátira como gênero não precisa justificar atitudes imorais: a sátira ridiculariza, mas o ridículo é bem merecido e os satíricos são frequentemente moralistas que denunciam o que consideram como sendo defeitos morais dos seus alvos. Geralmente, a afirmação de que algo pode ser engraçado porque é antiético se choca com o fato de que muitas pessoas consideram anedotas racistas, sexistas ou antiéticas em geral como não engraçadas. O eticista pode responder que não segue um puritanismo austero quanto ao humor, e que não considera que as anedotas antiéticas nunca são engraçadas: sendo um pluralista no que tange aos valores, o eticista pode assegurar que estas anedotas estão erradas no seu humor (exatamente pelo fato de serem viciosas), mas elas podem ter outros aspectos que garantam o riso (elas podem ser muito inteligentes, por exemplo) (Gaut, 1998; note-se que o “moralismo” aí se refere ao que chamo de moralismo extremo). Finalmente, devemos discriminar se uma obra meramente nos convida a *imaginar* a adoção de uma atitude moral ou se ela *realmente* adota esta atitude: a primeira não implica erro moral, enquanto a última, sim. Uma comédia tal como *Kind Hearts and Coronets*, que muitas vezes é considerada uma obra engraçada porque é cruel, claramente não endossa a atitude de se encontrar graça no assassinato: o filme nos exige que imaginemos

a adoção de tal atitude e a visão do mundo a partir desta perspectiva.³ Desta maneira o eticista pode responder à objeção contextualista.

Tais argumentos a favor do eticismo necessitam naturalmente de mais refinamento. Mas vimos que existem razões para rejeitar o autonomismo, o contextualismo e o moralismo extremo e que há argumentos plausíveis a favor do eticismo. O eticismo, argumentei, surge como a posição principal no longo debate sobre a arte e a ética.

Tradução: Mário Nogueira

Referências:

- BEARDSLEY, M. *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*. Indianápolis: Hackett, 1981.
- BEARDSMORE, R. W. *Art and morality*. Londres: Mcmillan, 1971.
- _____. Learning from a novel. *Royal Institute of Philosophy Lectures* 6: 23-46, 1973.
- BELL, C. *Art*. Ed. J.B. Bullen, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- BOOTH, W. *The company we keep: an ethics of fiction*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1988.
- CARROLL, N. Moderate Moralism. *British Journal of Aesthetics* 36: 223-38, 1996.
- _____. Art, Narrative and Moral Understanding. In: LEVINSON, J. (ed.) *Aesthetics and ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60: 3-36. 2002.
- DEVEREAUX, M. Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will. In: J. Levinson (ed.) *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Pres, 1997.
- _____. Moral Judgments and Works of Art: The Case of Narrative Literature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 62:3-11, 2004.
- EATON, M. *Merit, Aesthetic and Ethica*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GASS, W. Goodness Knows Nothing of Beauty: On the Distance Between Morality and Art. In: J. Fischer (ed.) *Reflecting on Art*. Mountain Vile: Mayfield, 1993
- GAUT, B. The Ethical Criticism of Art. In: J. Levinson (ed.) *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Pres, 1997.
- _____. Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor. *Philosophy and Literature* 22: 51-68, 1998.

³ Filme de 1949 dirigido por Robert Hamer. No Brasil recebeu o título *As oito vítimas* (nota do tradutor).

- _____. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press. No prelo.
- HUME, D. Of the Standard of Taste. In: *Essays, Moral, Political and Literary*. T. H. Green & T. H. Grose (ed.). Londres: Longmans, 1907.
- HYMAN, L. Morality and Literature: The Necessary Conflict. *British Journal of Aesthetics* 24:149-55, 1984.
- JACOBSON, D. In Praise of Immoral Art. *Philosophical Topics* 25: 155-99, 1997.
- _____. Ethical Criticism and the Vices of Moderation. In: M. Kieran (ed.) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2005.
- KIERAN, M. Art, Imagination and the Cultivation of Morals. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 54:337-51, 1996.
- _____. Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism. In: J. L. Bermúdez; S. Gardner (ed.). *Art and Morality*, Londres: Routledge, 2003.
- NUSSBAUM, M. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- POSNER, R. Against Ethical Criticism. *Philosophy and Literature*. 21:1-27, 1997.
- PLATO. *The Collected Dialogues of Plato*. E. Hamilton; H. Cairns (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1961.
- TOLSTOY, L. *What is Art?* Trad. A. Maud. Oxford: Oxford University Press, 1930.