

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Filosofia, Sociologia e Política
Programa de Pós-Graduação em Filosofia



O Moralismo Moderado de Noël Carroll

Uma base teórica para a crítica moral das obras de arte

Luísa Caroline da Silveira Pogozelski

Pelotas, 2016

Luísa Caroline da Silveira Pogozeiski

O Moralismo Moderado de Noël Carroll

Uma base teórica para a crítica moral das obras de arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em filosofia, no programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Clademir Luís Araldi

Pelotas, 2016

Luísa Caroline da Silveira Pogozeiski

O Moralismo Moderado de Noël Carroll
Uma base teórica para a crítica moral das obras de arte

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. (Orientador)
Doutor em pela Universidade

.....
Prof. Dr.
Doutor em pela Universidade

.....
Prof. Dr.
Doutor em pela Universidade

À minha mãe,
Que me ensinou a amar os livros.

Agradecimentos

Gostaria de demonstrar minha gratidão, primeiramente, a duas pessoas sem as quais nada disto seria possível: Cátia e Luis Carlos. Tenho a sorte de ter como pais duas pessoas que acreditam em mim e que me apoiam em sonhos que não parecem em nada com os sonhos de outros filhos, como o de seguir a carreira filosófica. Contudo, talvez eles estejam cientes de que a responsabilidade por minhas inclinações talvez se deva em grande parte às oportunidades de escolha e incentivo ao aprendizado que sempre me ofereceram.

Gostaria de agradecer ao meu companheiro Julio por todo apoio sem o qual não teria conseguido escrever esta dissertação. Seja enquanto apoio emocional e afetivo, seja enquanto apoio intelectual. É indescritível poder contar com alguém em tantos sentidos a ponto de poder debater profundamente sobre seu objeto de estudo com a pessoa que faz parte de sua vida diária.

Também devo o reconhecimento à coragem de meu orientador, Prof^o Dr. Clademir, que aceitou sem rodeios a tarefa tão difícil de me aconselhar em um tema tão arriscado por se tratar de uma discussão recente. Obrigado por ter dividido essa responsabilidade e por ter depositado essa confiança em mim.

Agradeço a meus “filhos” de estimação, sem os quais o estresse teria sido insustentável. Especialmente o Biscoito que me lembra todo dia de ser alguém mais simples, alegre e sereno.

Em último lugar, porém não menos importante, obrigado aos meus alunos da disciplina de Estética que se mostraram tão interessados no assunto deste trabalho e que fizeram contribuições valiosas para minhas reflexões.

Sim, há uma terrível moral em Dorian Gray, uma moral que o homem atacado de comichão não será nunca capaz de descobrir nele, mas que aparecerá claramente a todos os que tenham inteligência sã. Há nisso um erro artístico? Receio que sim. É o único erro do livro.

Oscar Wilde ao Diretor da *Saint Jame's Gazette*, jornal que criticou seu romance

Resumo

POGOZELSKI, Luísa Caroline da Silveira. **O moralismo moderado de Noël Carroll: Uma base teórica para a crítica moral das obras de arte.** 2016, 156f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

O seguinte trabalho tem por objetivo demonstrar os resultados de uma pesquisa acerca da resposta fornecida por Noël Carroll ao problema da relação da arte com a moral. A posição do autor é denominada de *moralismo moderado*, e constitui uma base para a crítica moral das obras de arte. Nos utilizamos de vários recursos argumentativos empregados pelo autor, como o de apresentar sua posição em uma negociação dialética com as outras respostas ao problema. Reconhecendo a importância da crítica feita por Carroll às consequências do *autonomismo* para a filosofia da arte (consequências estas que atingem a possibilidade da interação dos valores artísticos e morais), nos focamos em apresentar a resolução, por parte do autor, deste problema. Atentando para o fato de que a crítica moral das obras de arte sugerida por ele ainda é em grande parte confundida com a versão puritana da mesma, dedicamos um capítulo para a caracterização da posição de Carroll como moderada, bem como para uma breve defesa da liberdade artística, de forma a refutar a posição do *moralista radical*. Em nosso capítulo principal, exibimos uma compreensão geral da resposta de Carroll ao problema central de nossa pesquisa, concentrando-nos em sua fundamentação nos escritos de Aristóteles e David Hume, em sua compreensão das respostas emotivas a obras de arte, em suas definições de *clarificacionismo* e de *roda da virtude* e em sua defesa da correspondência entre realizações alcançadas por algumas obras de arte e por experimentos mentais. Nossa pretensão geral foi a de colocar a posição de Carroll como a mais robusta e promissora, apesar de não obstante necessitar de algumas explicações e esclarecimentos. Ainda nos utilizamos de contribuições discussão e críticas de outros filósofos contemporâneos, como as de Robert Stecker, Matthew Kieran, George Dickie e Alessandro Giovannelli.

Palavras-chave: crítica moral das obras de arte; moralismo moderado; Noël Carroll; filosofia da arte.

Abstract

POGOZELSKI, Luísa Caroline da Silveira. **O moralismo moderado de Noël Carroll: Uma base teórica para a crítica moral das obras de arte.** 2016, 156f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

The following work has as its object to demonstrate the results of a research about the answer Noël Carroll supplied to the problem of the relation between moral and art. The position of the author named *moderate moralism* composes a baseline for the moral critic of works of art. We employed a number of resources also used by the author, as the one of showing its position from a dialectical negotiation to other answers to the problem. Recognizing the importance of Carroll's critic to the consequences of *autonomism* to the philosophy of art (consequences which strike the possibility of interaction between artistic and moral values), we focused on presenting the resolution of the author to this problem. Observing the fact that the moral critic of works of art suggested by him is still mostly confounded with the puritanical version of it, we dedicated a chapter to the characterization of Carroll's position as moderated, as well as for briefly defending the artistic freedom, in a way that refutes the *radical moralist* position. At our core chapter, we exposed a general read of Carroll's answer to the central problem of our research, concentrating in his basing on the writings of Aristotle and David Hume, his conceiving of emotive responses to works of art, his definitions of *clarificacionism* and *wheel of virtue*, and his defense of a correspondence between the achievements made by some works of art and by thought experiments. Our general ambition was to place Carroll's position as the most substantial and promising one, although it still need some explanations and elucidations. We even resorted in contributions to this discussion and critics of other contemporary philosophers, like Robert Stecker, Matthew Kieran, George Dickie e Alessandro Giovannelli.

Key-Words: moral critics of artwork's; moderate moralism; Noël Carroll, philosophy of art

Sumário

1. Introdução	10
2. Respondendo o autonomista radical	19
2.1 O esteticismo e o autonomismo	19
2.2 A teoria de Clive Bell e o formalismo	22
2.2.1 Má compreensão de Kant: refutando Bell	25
2.3 Definições de arte a partir da experiência estética	27
2.3.1 O mito da atitude estética – como verdadeiramente nos relacionamos com as obras de arte?	28
2.3.2 Como fica a definição de experiência estética?	34
2.4 Autonomismo em detalhe	36
2.4.1 O argumento do denominador comum	36
2.4.2 Resposta ao argumento do denominador comum	37
2.4.3 O argumento da trivialidade cognitiva	41
2.4.4 Resposta ao argumento da trivialidade cognitiva	42
2.5 Essencialismo x Pluralismo	45
3. Refutando o moralista radical	48
3.1 O moralismo platônico radical	48
3.2 O argumento consequencialista	49
3.3 Respostas ao argumento consequencialista e a questão de identificação	51
3.4 Breve defesa da liberdade artística sobre as bases da liberdade de expressão	55
4. O moralismo moderado de Noël Carroll	63
4.1.1 Introdução	63
4.1.2 Fundamentos e comprometimentos gerais da posição	64
4.1.3 A questão do envolvimento das emoções	65
4.1.4 Solucionando o paradoxo do suspense	69
4.1.5 De que forma Carroll garante o criticismo moral negativo das obras de arte	71

4.1.6 O que é o chamado “clarificacionismo”	80
4.1.7 Conhecimento normativo sobre caráter e a Roda da virtude (Wheel of Virtue)	86
4.1.8 Equivalência a experimentos mentais	91
4.2 Diferenças teóricas, objeções e problemas	94
4.2.1 A questão taxonômica	94
4.2.2 A última barreira: o autonomismo moderado	98
4.2.3 Diferenciando o moralismo moderado de Carroll do eticismo de Berys Gaut	105
4.2.4 O problema do critério	109
4.2.5 Modos de interação e compreensão de personagens	118
4.2.6 O Imoralismo de Matthew Kieran	129
5. Considerações finais	138
Referências bibliográficas	144
Anexos	150

1. Introdução

Cotidianamente nos vemos censurando programas de televisão ou o novo filme de ação como “moralmente questionáveis” de modo a, por vezes, expressarmos nossa opinião desgostosa dizendo que tal obra não deveria jamais ter sido feita, ou cogitamos que a mesma não mereça o “título” de obra de arte, pois afirmamos que propaga um discurso nefasto ou nos deseduca e condiciona a uma postura de submissão política. Em outros momentos nos engajamos tão avidamente em obras narrativas que sofremos quando a “mocinha” que age moralmente de modo impecável se dá mal e entramos tanto na história que damos glória cada vez que a “justiça” é feita, e a mocinha pouco a pouco volta a se dar bem.

Uma tendência contemporânea na crítica de arte é chocar-se com o racismo e/ou sexismo de obras clássicas do passado, posturas agora tidas como imorais, como é o caso conhecido no Brasil da polêmica sobre a obra de Monteiro Lobato. Outros casos atuais são a recente multa de meio milhão por alegado “estímulo à violência contra mulher” cometido pela letra de “Tapinha não dói”¹, ou a censura no refrão de “Lean On”, trocando em sua versão de rádio “Blow a kiss, fire a gun” por “Blow a kiss into the sun”, aparentemente por conta de, na época de lançamento da canção, ter havido um tiroteio, e porque não é desejado que esteja na letra de uma música a frase “atire com uma arma”, pois isso estimula a violência (ao menos é dessa forma que alguns usuários do *Twitter*² interpretaram esse caso de censura, inclusive endossando-a). Ambas censuras geraram reações polêmicas: enquanto parte do público aplaudiu de pé, outra parte não consegue ver qualquer sentido ou fundamento para tais ações.

Há ainda os casos de arte contemporânea que questionam em que sentido um artista pode quebrar as regras morais para atingir certo fim artístico. Imagine um caso onde vidas de pessoas são colocadas em risco sem sua prévia concordância, ou então o exemplo, dado por Marcia Muelder Eaton³, do quadro pintado a partir dos pulos de peixinhos dourados agonizantes mergulhados em

¹ Ver anexo 1.

² Ver anexo 2 e 3.

³ EATON, Marcia M. “Integrating the Aesthetic and the Moral”. *Philosophical Studies* 67, p. 219-240, 1992.

tinta. Em muitos casos onde a quebra de uma regra moral significativa é algo fundamental para a realização de uma obra, tem-se respondido com um simples “é arte”, como se a busca pela realização estética justificasse o uso de quaisquer meios. Enquanto isso, com relações a certos gêneros específicos como a sátira, o que vemos é um esforço contínuo para tentar limitar-se até onde ela pode ir.

Quando falamos sobre uma dimensão “moral” das obras de arte estamos nos referindo a algo de forma a fazer sentido? Qual a fundamentação filosófica dessas afirmações? Uma obra de arte pode educar ou deseducar moralmente? Há obras tão “moralmente erradas” a ponto de serem passíveis de total censura? A importância desses questionamentos se faz evidente: são cotidianas nossas avaliações do tipo, feitas tanto por leigos quanto por críticos especializados, e essas permeiam tanto a mídia quanto nossas conversas cotidianas a ponto de influenciarem nossas opiniões sobre esta ou aquela obra de arte. No fim, uma coisa é certa: é um fato que insistimos em fazer tais declarações de cunho moral acerca de obras de arte, ainda que a filosofia tenha deixado de lado por algum tempo a fundamentação desta possibilidade.

Mais precisamente, essa ideia foi deixada de lado no período em que se desenvolveram teorias a partir da *Kritik der Urteilskraft* de Kant, com exceção de alguns românticos como Schiller. Um dos precursores do reavivar dessa preocupação teórica foi Tolstói. Contudo, o debate teve de esperar até meados do século XX para se dar novamente de maneira significativa no meio acadêmico filosófico.

Noël Carroll, filósofo contemporâneo que dedica sua obra predominantemente à filosofia da arte, desenvolve uma posição onde busca apresentar respostas a essas perguntas centrais. Contrariando a tendência pós-estruturalista de explicações com base em construções sociais, o autor apresenta uma base “naturalista⁴” onde admite que há sim construções sociais, mas que, anteriormente, não podemos negar certas tendências presentes na natureza do ser humano. Nesse sentido (1998, p.126) seria próprio de nossa

⁴ Apesar do autor não fornecer explicações explícitas sobre seu comprometimento com o naturalismo, podemos compreendê-lo de forma geral como o interesse em aliar a filosofia aos avanços obtidos pela ciência, bem como ao apoio explicativo de razões evolutivas. É mais visível seu comprometimento nesse sentido quando nos deparamos com autores como Amélie Rorty (autora do campo da neurociência) como referência do autor. Em muitas ocasiões Carroll se utiliza de experimentos científicos recentes para explicar fenômenos como de que forma um de nós pode compreender o que o outro está sentido, ou nossa tendência congênita à imitação.

natureza falarmos sobre certas obras de arte no sentido moral exatamente por conta do tipo de coisas de que essas se tratam, relacionando-se de uma maneira específica com algumas características essencialmente humanas. Sua posição ainda apresenta diversos *insights* que parecem já se encontrar no senso comum, o que revela uma abordagem que evita a extravagância teórica, bem como comprometer-se com afirmações desnecessariamente universais, abordagem que parece ter sido a favorita dos autores filosóficos que escreveram sobre o tema até hoje.

Além de abordar problemas pouco comentados, o autor realiza uma reorganização do campo de debate até então impensada, o que torna sua perspectiva atraente. Carroll coloca o debate “em panos limpos” e nos auxilia a pensar um problema que, embora tendo recebido tentativas de resposta, seu debate até então se encontrava “desorganizado”. Contudo, não é à toa que Peter Kivy o apelida, no prefácio de *Beyond Aesthetics* de “raposa velha⁵”: ao expor todas respostas as quais já foram oferecidas ao problema da relação entre a arte e a moral, Carroll aproveita para fazer um exercício dialético o qual se mostra, adiante, como uma prévia da defesa de sua própria posição.

Não é apenas o caso de que não temos a opção, ao longo de nosso trabalho, de usarmos outros autores para que possamos apresentar como se dá a discussão e quais teses conflitantes já foram sugeridas acerca da solução do problema da arte e da moral de maneira geral. É verdade que o trabalho quase classificatório de Carroll foi um dos fatores essenciais para que a discussão se desenvolvesse até o nível ativo em que está no momento atual. Além disso, possuímos boas razões para crermos que sua perspectiva permanece sendo uma forte candidata à resolução do problema da relação da arte com a moral, as quais serão apresentadas no desenvolvimento deste trabalho.

Ainda que seja um autor contemporâneo, há evidentes influências nos trabalhos de Carroll de autores como Hume e Aristóteles, o que pode nos levar a pensar, principalmente no caso de Aristóteles, que a posição de Carroll não foi originalmente desenvolvida por ele mesmo, mas que já existia germinalmente na *Poética*, aguardando não somente um desenvolvimento mais complexo, inclusive da questão do envolvimento das emoções com as obras de arte (a qual

⁵ No original “*big fox*”. Optamos por “raposa velha” porque, embora não seja a tradução literal, parece ser a expressão, em português, de significado mais próximo.

tem encontrado bastante apoio na ciência), como também essencialmente um momento da história da filosofia onde o problema da arte e da moral ganhasse forma e apresentasse suas primeiras “escolas filosóficas” de maneira mais explícita, pois o problema da relação da arte com a moral estava longe de ter sido colocado em termos tão expressos na obra do filósofo antigo.

Como veremos ao longo deste trabalho, grande parte dos problemas filosóficos que surgem ao tentarmos responder às perguntas que levantamos anteriormente se deu à falta de clareza sobre aquilo que se estava discutindo ao longo da história da filosofia. Alguns pontos que nos fazem pensar sobre isso: a) foi somente com Baumgarten que “nasceu” a Estética; b) há uma distinção entre aquilo que é Estética e aquilo que é Filosofia da Arte que apenas recentemente ganhou atenção no campo da filosofia⁶; c) em grande parte, até a contemporaneidade, tudo aquilo que temos de escritos filosóficos acerca desses temas surgiu em obras de filósofos que não estavam tratando unicamente desses problemas – antes, falar sobre arte e/ou estética era subtópico, algo indistinto do outro problema que então se discutia, ou então algo que servia como aporte teórico para outra coisa.

Tendo isso em mente, podemos olhar para esse problema e para os escritos de Carroll da maneira correta, lembrando que muitos foram os filósofos que contribuíram para essa discussão apesar de não se referirem a ela explicitamente, bem como que se tratando de um problema bastante novo na história da filosofia (novo enquanto tendo espaço para sua discussão independente e manifesta), se faz estritamente necessário recorrer a uma abordagem que dialogue com todas outras respostas possíveis ao problema, para, por fim, arriscar a defesa de uma posição que se sobressaia teoricamente, muitas vezes demonstrando sua superioridade teórica e argumentativa no confronto direto com outras posições. Sendo assim, fica clara, bem como justificada, nossa tarefa inicial.

Nosso trabalho terá como objetivo geral apresentar a perspectiva desenvolvida por Noël Carroll acerca do criticismo moral das obras de arte. O

⁶ Na primeira parte do capítulo “Arte e Experiência Estética” de *Filosofia da Arte*, Carroll apresenta os três usos teóricos do termo “Estética”. No segundo capítulo do presente trabalho, estudamos a distinção, buscada por Carroll e Dickie, entre questões de Filosofia da Arte e questões de Estética.

problema se mostra bastante complexo, pois apresenta ramificações e opções de resposta que dizem respeito somente a certas partes do criticismo moral. Para melhor compreendermos isto, será necessária uma explicação da taxonomia de Carroll. Para o autor norte-americano, existiriam as seguintes “escolas” que respondem ao problema:

- a) *autonomismo radical*: não permite comentários morais das obras de arte, pois associa elas somente ao reino do estético e afirma que a crítica moral das obras de arte incorre em um erro de categoria, produzindo apenas declarações sem sentido;
- b) *autonomismo moderado*: afirma que é possível a crítica moral das obras de arte, porém essa não pode render avaliações acerca do valor geral das obras, pois o reino do estético se encontraria conceitualmente separado do moral, e por conseguinte, falhas/virtudes morais de uma obra não poderiam afetar seu valor estético;
- c) *moralismo radical*: afirma que o criticismo ético é o único cabível às obras de arte, e sobrepõe os reinos moral e estético. Em todas suas versões não são possíveis avaliações variadas de obras de arte (a arte, assim, seria totalmente boa ou má);
- d) *moralismo moderado*: afirma que é possível que uma falha/virtude moral venha acarretar uma falha/virtude artística. Porém essa implicação, sobreposição ou correspondência nem sempre é defendida como necessária. Também são permitidos juízos variados, além de que esses podem referir-se somente a certos gêneros artísticos.

Várias dúvidas são levantadas. Uma delas é “como o problema se coloca exatamente dado todas essas opções de resposta”? Para Carroll, o problema do criticismo ético das obras de arte parece partir de problemas anteriores, pois é natural que uma teoria da avaliação ética tenha relações com teorias do valor da arte, da natureza da arte, de nossa interação com a arte, etc.

Por isso, precisamos compreender que ao tentar refutar o autonomismo radical, Carroll está, conjuntamente, apresentando respostas a outros problemas. No caso do autonomismo, da maneira como é apresentado pelo filósofo norteamericano, esse parece trazer consigo comprometimentos com uma teoria essencialista do valor da arte. Ao responder o autonomista, portanto, Carroll está mostrando sua perspectiva pluralista de valor da arte, e um modo de

nos relacionarmos com a mesma que se dá em inúmeras bases, não somente na apreciação de suas formas. Nesse passo, Carroll está “garantindo seu direito” de entrar na discussão acerca da relação entre a arte e a moral, afinal, é nesse passo que demonstra porque o criticismo moral é bem colocado.

Ao refutar o moralismo radical em seus termos, Carroll indiretamente apresenta de que modo sua perspectiva é moderada, bem como uma teoria das emoções com relação à nossa interação com as obras de arte. Ele também se desassocia de uma crítica moral que queira reduzir toda crítica das obras de arte a ela, perspectiva que, segundo Carroll, originou a aversão autonomista à crítica moral das obras de arte.

Pretendemos, a partir dessa estrutura, mostrar em seguida um desenvolvimento satisfatório da teoria do filósofo norteamericano. Nas bases de sua argumentação, Noël Carroll se apoiará na teoria cognitiva das emoções para explicar alguns fenômenos de nossa interação com as obras de arte. Através dessa teoria, ele consegue construir respostas para o Paradoxo do Suspense e o problema da impossibilidade de respostas emocionais a obras de ficção.

A partir de uma visão das obras de arte como participantes no processo de aculturação, permeadas por retratos de relações humanas - principalmente narrativas -, Carroll dará seguimento a uma fundamentação de como as obras de arte são capazes de nos transmitirem conhecimentos e nos educarem ao expandirem nossos poderes morais. Porém é importante destacar que o moralismo do autor não deseja em parte alguma derivar obrigações para que as obras de arte contribuam com a moral, bem como não deseja afirmar teses que vinculem a natureza geral de toda arte com a moral. O autor deseja antes olhar de maneira direta para aquelas obras que, dado exatamente o que são, clamam por nosso comentário moral. As obras narrativas podem se dar através de inúmeros meios artísticos como a literatura, o teatro, o cinema, e se tratam de obras que participam de maneira bastante evidente de valores morais.

Segundo o autor, ao engajarmos nossas emoções de tipo moral, as obras que falharem em requisitar devidamente as respostas que seu público pretendido teria, estão expostas à crítica moral. Ao explicar de que maneira as obras de arte são capazes de ampliar nossa compreensão moral através de um tipo de educação, Carroll formula seu conceito de *clarificacionismo*. Obras ainda seriam capazes de fornecer-nos conhecimentos normativos acerca de nossa

compreensão de diferentes caracteres. Isso se daria através de um artifício utilizado por autores para dispor personagens de maneira a evidenciar questões relativas a virtudes e vícios, a chamada *Roda da Virtude*. Por fim, Carroll indica a possibilidade de aproximarmos algumas realizações de obras de arte com os resultados de experimentos mentais.

Em seguida, apresentaremos contribuições de outros autores para a discussão. Nossas escolhas, nesta subseção do capítulo quatro, refletem apostas teóricas que fazemos em algumas discussões que cremos serem mais pertinentes, como a questão de uma reconfiguração do campo de debate, como sugerida por Giovannelli em sua revisão taxonômica; uma resposta mais direta ao autonomismo moderado; as diferenças entre a teoria de Gaut e a de Carroll; o problema bastante intrincado do critério a partir do qual podemos julgar moralmente as obras de arte; a discussão acerca de como podemos compreender e nos envolver com as personagens; e a perspectiva de resposta mais recente ao problema da arte e da moral, o *imoralismo*, que nem sequer encontra espaço no primeiro elenco de possíveis respostas citadas por Carroll.

Como dissemos, críticas foram feitas a essa taxonomia empregada pelo autor norteamericano, colocando que ela desnecessariamente associa respostas ao problema da interação do valor moral com o valor artístico com respostas ao problema do valor da arte de forma geral. Portanto, ainda que pareçam haver razões para deixarmos de lado a configuração do problema nesses termos, como nossa pesquisa pretende apresentar o problema de uma maneira introdutória (pois, afinal, trata-se de um problema bastante novo), uma refutação da perspectiva autonomista como colocada por Carroll ainda se faz útil em nosso trabalho, pois ela fundamenta em que medida a crítica moral das obras de arte é cabível, uma vez que a perspectiva autonomista, como apresentada pelo autor, diz respeito a uma formulação de uma possibilidade lógica que torna impossível sequer colocarmos o problema da interação em discussão.

Da mesma forma, a refutação do moralismo radical como dada por Carroll se mostra um caminho pelo qual diferenciar o criticismo ético de moralismos descabidos, bem como demonstra que o moralismo defendido por Carroll não pretende se colocar como uma base para censurar as obras de arte a partir de um “teste” de adequação das obras às normas morais. Tal empreendimento se mostra não somente útil, como também necessário, pois ainda há o estigma

acerca do criticismo moral das obras de arte, sendo esse corriqueiramente associado com tentativas de limitações e avaliações morais exageradas, que esquecem qualquer outro conteúdo artístico da obra em questão ao atentar somente para seu teor moral.

Em uma segunda parte do desenvolvimento do trabalho podemos, portanto, tomar uma perspectiva mais avançada do problema e aderir a uma caracterização mais precisa dos comprometimentos dos autores envolvidos na discussão, focando somente em suas respostas sobre o problema da interação entre os valores artístico e moral.

Perceptível também fica a confusão acerca de outros termos da discussão: é recorrente o emprego de “estético” e “artístico” por parte de vários autores como termos intercambiáveis, o que se mostra como um resquício das teorias esteticistas, resquício esse que persiste, inclusive, em teorias como a de Carroll que critica tão veementemente o modo com que esses tentam isolar a arte no reino da estética. A partir disso, tentaremos adotar somente a terminologia “artístico” para falar do problema da interação, pois entendemos como um erro de denominação por parte dos autores que empregam o termo “estético” como um equivalente⁷. Contudo, em certas ocasiões é difícil fazer essa opção, como nos casos onde introduzimos alguma citação, ou onde o autor pareça dever alguma explicação sobre porque utiliza o termo “estético” em uma situação onde afigura-se duvidoso trazer o tom que ele carrega para a discussão.

Outra dúvida seria acerca da natureza do objeto da crítica. A que o criticismo moral se refere exatamente? Segundo Giovannelli (2007), ele pode se referir a três coisas: a) criticismo ético da maneira com que a obra foi feita; b) criticismo das consequências morais da obra (tanto como fenômeno micro quanto macro, dizendo respeito, respectivamente às consequências no indivíduo e no meio social; c) e crítica da perspectiva moral incorporada na obra.

O caminho do crítico moral parece então ser o de 1º) garantir espaço para a crítica ética das obras de arte, definindo de que crítica se trata (implicitamente, a qual teoria do valor, da natureza, e da natureza da nossa relação com a arte

⁷ Ainda é discutível se Carroll deseja ou não esse intercâmbio, pois ele apresenta uma perspectiva mitigada do que seja a experiência estética, colocando-a como voltada ao *design* e orientada pelo conteúdo, o que talvez levante suspeitas procedentes de que Carroll o faz para garantir a crítica ética.

se refere); 2º) mostrar a interação entre valor ético e artístico (principalmente na resposta ao autonomismo moderado); a partir dessa classificação do problema feita por Giovannelli, a perspectiva de Carroll também requereria 3º) mostrar de que maneira é possível a crítica ética das consequências da obra; 4º) mostrar de que modo é possível a crítica da perspectiva moral incorporada na obra em questão⁸.

Nosso trabalho se divide em quatro capítulos dispostos em uma primeira e uma segunda parte. Na primeira parte de nosso trabalho, nos preocuparemos com o desenvolvimento do primeiro tópico (capítulos 2 e 3). O segundo tópico é implicitamente e diretamente explorado ao longo do segundo e quarto capítulos, respectivamente, contendo ainda nesse último uma sessão específica para tal empreendimento. A primeira parte deseja ser introdutória ao problema (cap. 2 e 3). Na parte seguinte (cap. 4), a discussão se torna mais focada, e partimos para uma explicação de várias das estratégias argumentativas, desenvolvimentos e conceitos fundamentais de Carroll. As subseções do capítulo quarto irão se referir aos diferentes tipos de envolvimento da arte com a moral, e sua contribuição para a educação e conhecimento éticos. Por fim, reservamos espaço no final do último capítulo para algumas objeções e problemas que surgem a partir do confronto da teoria de Carroll com a de outros autores contemporâneos que também desejam garantir a crítica moral das obras de arte.

Cabe ainda uma última observação bastante importante para que sejam evitadas confusões. Por mais que os termos usados nesta discussão muitas vezes pareçam comunicar uma ideia de realismo metafísico acerca da existência de valores e propriedades estéticas, artísticas e éticas, não é o caso de que as teorias aqui expostas necessariamente concordem com esta teoria metaética (muito mais provável que não). Como Giovannelli (2004) coloca, basta o leitor assumir que as atividades de julgar uma obra ética ou moralmente impliquem em juízos inteligíveis de validade intersubjetiva, podendo-se dessa forma discutir acerca de seus resultados.

⁸ Carroll não apresenta uma defesa da crítica ao modo como as obras de arte são feitas. Para uma perspectiva acerca disto, conferir os trabalhos de Marcia M. Eaton.

2. Respondendo o autonomista radical

Nesta seção de nosso estudo, desejamos, de modo geral, justificar de que forma o criticismo moral das obras de arte não só é cabível, como é parte fundamental da mesma com relação a alguns tipos de obras de arte. Esta justificativa, portanto, pode ser vista como uma justificativa de nosso estudo em si, pois acreditamos que ao final do capítulo, o leitor estará convencido de que há razões suficientes para ocupar-se do problema da interação dos valores éticos e artísticos. O *autonomismo*, como caracterizado por Carroll, é o maior empecilho que poderia ser colocado à crítica moral, e como tal, precisa ser superado.

2.1 O esteticismo e o autonomismo

*“Um livro não é, de modo algum, moral ou imoral.
Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo.”
Oscar Wilde no prefácio de O Retrato de Dorian Gray*

O *autonomismo* é uma escola relativamente recente, sobretudo quando consideramos o contexto histórico de seu surgimento. Segundo Carroll, ele é corolário da postura Esteticista, a qual pode ser vista como uma teoria que tenta “salvar” a arte das garras do mau gosto burguês e da redução de tudo ao valor de mercado. Segundo David Whewell (2009, p. 128), o esteticismo é uma doutrina que diz que a arte deveria ser valorada por ela mesma, não por qualquer outro motivo como função ou propósito além de si.

A pretensa nobre tarefa da tese que daria impulso para o *l’art pour l’art* foi antes colocar-se do lado oposto ao moralismo radical do espectro, resguardando a arte de ser escrava de uma educação moral, ou alvo de críticas moralistas (em um sentido claramente pejorativo e “vitoriano”), garantindo-lhe um local “intocável” e exclusivamente seu. O movimento nasceu na França, no início do século dezenove, e teve como principais nomes figuras como Charles Baudelaire, Gustav Flaubert, Oscar Wilde e Théophile Gautier (DAVIES, 2009, p.128), os quais claramente zombam e criticam em seus escritos a tendência

“moralizante” que a sociedade da época demonstrava em seu contato com suas obras.

Uma hipótese mais historicamente específica é a de que o Esteticismo foi uma resposta ao triunfo da cultura burguesa no século XIX, em cuja época a tendência dominante era reduzir todo valor a valores instrumentais e/ou comerciais. [...]O Esteticismo neste contexto, portanto, era um gesto de resistência cultural. Ele caracterizava a arte (ou o que algumas vezes chamamos de “arte elevada”) como uma fonte de valor esotérico, separada dos valores cotidianos do comercialismo, da moralidade, e de qualquer outro tipo de propósito instrumental ou prático. O Esteticismo tentou vedar a arte hermeticamente das culturas burguesa e de massa ao declarar que a arte é autônoma. (CARROLL, 2010, p.237, tradução nossa)

O Esteticismo forneceu as diretrizes para resolver alguns problemas que assolavam a arte em seu momento. Um deles era a questão do estatuto da pintura após a invenção da fotografia, a qual tomou para si diversos dos papéis sociais que antes eram responsabilidade da pintura (como o de registrar acontecimentos importantes, por exemplo). O fotógrafo usaria de um meio muito mais eficiente, embora mecânico, para executar algumas das tarefas antes atribuídas aos pintores.

Artistas como Gustave Courbet enfatizaram a questão da manufatura presente na pintura em nível incomparável com a fotografia. Esses artistas, em grande parte, não tinham resistência à fotografia como arte⁹, mas mantinham uma preocupação persistente em fazer da pintura algo significativo à sua própria maneira. O esteticismo nos auxilia a observar corretamente essas obras, pois a pintura via-se, pela primeira vez, eximida de suas obrigações sociais. Embora alguns artistas desse período não tenham deixado de lado o objetivo de ter impacto social (mesmo que provocativamente, como Manet), são notáveis obras como as de Claude Monet, Alfred Sisley e Camille Pissarro que tematizam sobre a cor e como os olhos humanos a percebem. Contudo, o fazem a partir de uma perspectiva inovadora, representando temas muito cotidianos, o que se opõe à tradição que, de costume, trazia em suas obras um conteúdo além de suas telas, atendo-se a criar a partir de mitos, figuras religiosas e acontecimentos históricos. Na arte moderna o que é representado passa a ser secundário, acentuando-se

⁹ Lembramos que Félix Nadar, o famoso fotógrafo desse período, foi responsável por ceder espaço para a primeira exposição de seus artistas contemporâneos que não encontravam espaço nas exposições mais conservadoras. Foi dada à exposição, justamente, o nome de Salão dos Recusados (*Salon des Refusés*).

muito mais a importância da perspectiva do observador: como o artista vê, como expressa luz e cor através de suas pinceladas¹⁰, e de que forma as mesmas serão experienciadas pelo público. Aos poucos, cada vez mais se faz desnecessário ir além da tela e a obra parece fechar-se em si. Aos poucos a obra de arte se torna algo que é pura criação e não precisa referir-se de qualquer modo ao mundo. Ela passa a ser somente forma, na culminância que os movimentos vanguardistas tiveram em seu desenrolar, de chegar a obras como as de Kandinsky e dos abstracionistas em geral¹¹.

Podemos compreender agora de que forma alguns gêneros artísticos pareciam encurralados neste momento histórico, e também trazer à tona as dificuldades que parte significativa do público enfrentava ao tentar compreender essas novas expressões. Por trás de máximas como as de Gautier, “Nada é verdadeiramente belo a não ser aquilo que serve para nada; o que quer que seja útil é feio”¹²; e de Wilde, “Toda arte é completamente inútil”¹³ (que apesar de não se tratarem exatamente de teóricos, são artistas que escreveram sobre suas obras e a de outros autores contemporâneos a eles) podemos encontrar a relação que o público deveria buscar ter com estas novas expressões artísticas, pois era nesse tipo de pensamento que os artistas que se identificavam com o esteticismo buscavam se inspirar. Nesse contexto, teorias como a de Clive Bell surgem para dizer ao público que se encontra confuso: “procure por formas, por aquilo que seja puramente estético. Tudo aquilo que é verdadeiramente artístico não foi feito para ter qualquer utilidade”. O esteticista aponta para aquilo que devemos olhar em grande parte da arte moderna fazendo isto.

Ao que nos interessa em nossa presente discussão, com esta tentativa de separação da arte de qualquer outro reino, o esteticismo deseja inclusive resguardar a arte da esfera da moral. A denominação da posição do esteticista na discussão do problema da arte e da moral (*autonomismo*) resume seu

¹⁰ Nosso foco aqui se dá somente no campo da pintura dado que o principal autor que abordaremos nesse capítulo é Clive Bell, o qual viveu o contexto das vanguardas do início do século XX e inspirou sua teoria em pinturas para depois tentar torná-la uma teoria universal da arte.

¹¹ Compreendemos que há mais desdobramentos dentro da narrativa sobre o que seja a própria obra de arte em discussões feitas através da própria arte, como no caso de Kazimir Malevich. No entanto, para fins de demonstração, bem como para não irmos além dos artistas referidos pelos próprios autores e nos estendermos até outros movimentos artísticos, é suficiente terminarmos aqui nossa explicação.

¹² “Nothing is truly beautiful except that which can serve for nothing; whatever is useful is ugly...”

¹³ “All art is quite useless”.

principal objetivo: tornar a arte independente de quaisquer fins a que possa servir, torna-la autônoma.

A premissa geral do *autonomismo* é a de que a arte é uma prática humana absolutamente independente e separada das outras. O teórico do *autonomismo* considera que a partir disso pode-se defender que a arte tem valor por si mesma, não por qualquer outro fator, como sua participação na moralidade. Sendo assim, defende uma base particular para a avaliação da arte, pois se trata de um campo com seus próprios propósitos. Esta disputa é visível no seguinte trecho de uma das cartas de Oscar Wilde redigida a um jornal que criticou seu romance, *O Retrato de Dorian Gray*:

A esfera da arte e da ética são absolutamente distintas e separadas.[...] O que tem importância é que um diretor de um jornal como o seu pareça sustentar a monstruosa teoria de que o Governo de um país deve exercer uma censura sobre a literatura imaginativa! (WILDE, 2003, p.1319)

O *autonomismo* só se desenvolve porque encontra bases em teorias esteticistas da arte. Em primeira instância, veremos a teoria de Clive Bell e o desenvolvimento de um formalismo. Em um segundo momento, enfatizando menos o objeto e mais a experiência do sujeito, desenvolve-se uma definição de arte a partir da experiência estética, em maior parte com Monroe Beardsley.

2.2 A teoria de Bell e o formalismo

Como vimos anteriormente, é o caso que, na arte moderna, novas expressões artísticas surgem, chegando a produzir novas artes visuais abstratas. Ficam cada vez mais evidentes os problemas que, na verdade, há muito já existiam para as teorias que pretendiam explicar a arte como representação ou como expressão¹⁴. A nova tentativa da definição essencialista¹⁵ da arte, com foco nas inovações de seu tempo, é a teoria da *arte como forma*.

¹⁴ Os dois primeiros capítulos da obra *Philosophy of Art* (1999) de Noël Carroll oferecem uma esquematização útil das formulações dos argumentos das teorias da arte como representação e da arte como expressão, bem como os argumentos que as refutam.

¹⁵ Atentemos para o fato de que aqui “essencialista” denomina o tipo de teoria que visa definir a arte a partir de um única característica que se encontre em todas obras de arte. A seguir, veremos o essencialismo a respeito do *valor* da arte, que diz respeito a outra discussão que não sobre a definição da arte.

Segundo David Cooper (2009, p.111), na experiência estética “pura”, a qual deve ser buscada na relação com a arte, vemos um quadro como se ele não representasse coisa alguma. Esta sugestão sugere um caminho pelo qual podemos facilmente superar as dificuldades enfrentadas pela arte não representativa. O principal autor desta vertente é Clive Bell, autor de *Art* (1914).

De acordo com a leitura de Carroll (2003b, p. 89), embora a princípio Bell desenvolva sua teoria voltada para a pintura e a escultura, a mesma acaba sendo estendida até uma teoria geral da arte (pois ela possui características para tal). Com isso, devemos interpretar as informações anteriores de forma a compreender que Bell não deseja afirmar que obras representativas não são obras de arte. Ele deseja, em verdade, delegar seu estatuto de arte a outra coisa que não seu conteúdo representativo, qual seja, sua forma. Na busca desse componente essencial presente em todas obras de arte, Bell cunhou o conceito de *forma significativa*. É a característica notável que torna as obras de arte capazes de serem absorventes por aquilo mesmo que são, atraindo nossa atenção por sua forma, pura e simplesmente.

Quando uma pintura é uma obra de arte genuína, ela se dirige à imaginação como as figuras da psicologia gestalt, impelindo o expectador a apreendê-la enquanto uma configuração organizada de linhas, cores, formas, espaços, vetores e similares. (CARROLL, 2003b, p.88, tradução nossa)

A *forma significativa* é a característica buscada pelo Esteta e tem caráter de exclusividade à arte. É aquilo que estando presente no objeto, por si mesma é capaz de oferecer experiência estética ao observador de maneira que

Qualquer x é uma obra de arte se e somente se x possui forma significativa. A posse de forma significativa é uma condição necessária para o status de uma obra de arte; ou seja, algo é uma obra de arte somente se possui forma significativa. E forma significativa é uma condição suficiente para o status de obra de arte; se algo possui forma significativa, então se trata de uma obra de arte¹⁶.

¹⁶ Devemos esta formulação do formalismo de Bell a Noël Carroll.

O formalismo foi uma das implicações que muitos derivaram da noção de desinteresse apresentada por Kant na *Kritik der Urteilskraft* (1790), tanto artistas quanto teóricos e críticos (COOPER, 2009, p.111). Segundo esta interpretação, nossa experiência das obras de arte se dá desinteressadamente: se dá a partir do momento em que olhamos para o objeto em questão como um fim em si mesmo, e não um meio para algo (mais exatamente, não olhamos com interesses prático). Desta maneira podemos compreender porque o conteúdo representacional perde sua relevância para os formalistas.

A dita experiência estética seria compreendida como centrípeta. Neste movimento, sua experiência é válida por si mesma. Ao longo de *Art*, podemos entender melhor de que forma Bell vê esta implicação: aquilo que parece ser mais esplêndido na arte é justamente ela, por si mesma, captar nossa atenção, possuir características que nos envolvam completamente sem precisar se estender a valores de outros âmbitos além dos estéticos. A identificação destas características se dá justamente através da constatação de que o objeto em questão é capaz de provocar uma *experiência estética* (é uma constatação subjetiva), características estas que compõem a chamada *forma significante*.

O ponto de partida de todos os sistemas estéticos deve ser a experiência pessoal de uma emoção particular. Chamamos a obras de arte objectos que provocam esta emoção. Todas as pessoas sensíveis concordam em afirmar que há uma emoção particular causada por obras de arte. Não quero com isto dizer, evidentemente, que todas as obras de arte provocam a mesma emoção. Pelo contrário, cada obra produz uma emoção diferente. Mas identificamos todas estas emoções como pertencentes ao mesmo tipo. Pelo menos até aqui, a melhor opinião está do meu lado. Penso que a existência de um tipo particular de emoção, provocada por obras de arte visuais, emoção causada por todos os gêneros de arte visual (pinturas, esculturas, edifícios, vasos, gravuras, têxteis, etc.), não é contestada por ninguém que seja capaz de a sentir. Esta emoção chama-se emoção estética e, se formos capazes de descobrir alguma propriedade particular que seja comum a todos os objectos que a provocaram, então teremos solucionado aquele que considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto qual a propriedade essencial de uma obra de arte, a propriedade que distingue as obras de arte de todas as outras classes de objetos. (BELL, 2009, p.22)

A mesma característica capaz de roubar toda nossa atenção é também aquilo que mostraria de que forma a arte tem seu domínio próprio, com suas formas de avaliação próprias. Dentro desta lógica, segundo Carroll (2010), ela teria seus méritos medidos a partir de realizações formais atingidas pelos artistas

em suas obras, e a capacidade que as mesmas teriam de oferecer experiências a seus espectadores.

A partir destas considerações, podemos inferir que o formalismo de Bell se estabelece a partir de três pontos: 1) pressuposição nãoobjeionável de que se existe uma condição necessária para algo ter o status de arte, deve se tratar de uma propriedade que todas obras possuam (o que, veremos mais adiante, é parte do *argumento do denominador comum*); 2) estabelece uma “função” básica, única e exclusiva para a arte, qual seja, a de exibir *forma significante*; 3) busca e atinge um poder explicativo alto, que consiga dar conta das mais variadas obras, pois ao ater-se a algo tão básico como a forma, consegue inclusive explicar nosso interesse em obras antigas, de caráter “obsoleto”.

Carroll apresenta o formalismo como uma doutrina atrativa para aqueles que possuem inclinações “essencialistas”, porque ele vai em busca de uma característica que seja particular a todas as obras de arte, a qual justamente se trata da característica que distingue as obras de todas outras coisas no mundo. Com isso, compreendemos que ao estabelecer-se como teoria que deseja explicar a natureza de toda arte, o formalismo tem implicações importantes em nossa compreensão da apreciação artística, ou seja, naquilo que devemos buscar na arte, ou nos limites do que a arte pode nos oferecer (consequentemente, tem implicações sobre os limites daquilo que faz sentido criticarmos em uma obra de arte).

2.2.1 Má compreensão de Kant: refutando Bell

Não é possível encontrar, nos textos de Bell, uma referência clara à noção de belo de Kant. Contudo, para Carroll (2001), fica claro que foi a partir desse conceito que o autor derivou a concepção de “emoção estética” a que se refere.

Carroll desenvolverá (predominantemente no capítulo “Beauty and The Genealogy of Art Theory”, de *Beyond Aesthetics*) a tese de que a teoria estética da arte surgiu de uma “má leitura” de Kant, o qual teria escrito apenas uma teoria acerca do belo e temas da estética, sendo que nunca proporcionou qualquer base para determinar o que é ou não arte (pergunta característica da área da filosofia da arte). Tal engodo teria levado certos autores a derivar uma definição da arte que se restringe a caracterizá-la esteticamente, predominantemente a

partir de sua capacidade de oferecer experiências estéticas. “De fato, a teoria da arte é virtualmente reduzida à estética, enquanto a experiência estética é a “primeira entre iguais” das condições que a teoria propõe como sendo necessária para discriminar obras de arte de outras coisas.” (CARROLL, 2001, p. 20-21, tradução nossa)

Para Carroll, essa redução é feita de forma intencional, afim de nublar a distinção entre o artístico e o estético para afastar a intenção artística e as avaliações de obras de arte em outras áreas de valor (como moral e política, por exemplo). Carroll concorda com Geoge Dickie em “limpar o terreno” da discussão e fazer distinções entre estética e filosofia da arte antes de tentar responder a quaisquer perguntas, pois teorias esteticistas como as de Francis Hutcheson e de Kant que, curiosamente, encontravam seus melhores exemplos em belezas naturais, foram levadas por estudiosos a implicarem conclusões tendenciosas ao serem transpostas para a filosofia da arte. “Mais tendenciosamente, os últimos teóricos estão tratando a arte como se ela fosse uma subespécie da beleza”. (CARROLL, 2001, p.23, tradução nossa).

Lembremos que o termo “Estética” foi introduzido por Baumgarten afim de demarcar o reino da percepção sensível, em geral. Kant e Hutcheson, por sua vez, construíram teorias do Belo (no caso de Kant, também do Sublime), e não da Arte. Em busca de encontrar a característica essencial a toda arte, Bell recorre a um estado sentimental ou experimental, que Carroll denomina de componente empírico. Este estado é referido explicitamente na afirmação de que “O ponto de partida de todos os sistemas estéticos deve ser a experiência pessoal de uma emoção particular”, o que carrega consigo problemas de objetividade para a derivação de quaisquer conceitos.

Ademais, se definirmos experiência estética como uma experiência com valor em si, isso exclui a avaliação ética, uma vez que a ética levanta questões práticas em relação às artes, ao invés de referir-se a um valor intrínseco da mesma. Com isso, a crítica moral, que tanto nos interessa, é descabida deste ponto de vista.

A tese do autonomista na filosofia da arte serviu para alienar o questionamento filosófico na relação da arte com outras práticas sociais de forma a se igualar com o afastamento da arte moderna, sob a égide do autonomismo, da vida e da cultura em geral. Na filosofia da arte, isto resultou em uma perspectiva indevidamente restrita, até

mesmo distorcida sobre a arte, a qual tem sido virtualmente cega diante de muitas dimensões que tornam a arte importante, tais como sua competência ética (CARROLL, 2010, p.161, tradução nossa).

David Cooper ressalta ainda que não podemos implicar o projeto dos formalistas a partir da mera ideia de desinteresse (COOPER, 2009, p. 112). Se estas não parecem razões suficientes para desacreditarmos a teoria de Bell, e o *autonomismo* dela derivado, partiremos para uma análise mais específica de seus argumentos mais adiante.

2.3 Definições de arte a partir da experiência estética

Como Bell enfrentou acusações de circularidade e obscuridade, as teorias seguintes que pretendiam explicar a arte a partir de questões estéticas ativeram-se à definição do que seria a dita experiência estética, como é o caso de Monroe Beardsley (1982).

Nesta seção atentaremos para o fato de que as teorias que colocam a experiência estética como base para as outras definições (a partir da experiência estética esperam ser capazes de identificar a arte, delimitar as possibilidades de criticismo, o valor da arte, etc.) são teorias como as aqui apresentadas (Clive Bell, Monroe Beardsley, J.O. Ursom, John Dewey) que concebem nossa relação com as obras de arte como dependente de um estado em que o sujeito coloca a si mesmo (ou o estado resultante da exposição à obra de arte) diferente de qualquer outro, o qual se confina em apreciar somente características tidas como estéticas. Há diferenças, de autor para autor, sobre quais são suas concepções de "estético". Variam de versões mais extremas, formais, até visões mais expandidas¹⁷. Contudo, nosso interesse é demonstrar aqui que esta visão geral foi debatida e se mostrou problemática, principalmente através do artigo de George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude".

Pretendemos demonstrar que não há razões suficientes para partirmos de uma visão essencialista da arte (que, de forma geral, identifica valor artístico com valor estético), a qual, para nossos interesses, é bastante limitadora uma vez que os chamados "Novos Críticos", escola com a qual Monroe Beardsley se

¹⁷ Como é o caso da teoria de Malcolm Budd, analisada por Robert Stecker em *Aesthetics and the Philosophy of Art*, mais precisamente no capítulo "Artistic Value").

identifica, tem como implicação de sua posição se direcionarem para as falácias da intencionalidade, genética, e afetiva (CARROLL, 2010c, p.6). São chamadas de “falácias”, pois assim entendem os autores. Os novos críticos pretendem mostrar aquilo em que o público e a crítica devem prestar atenção na obra de arte, e nisto não estaria: 1) a intenção do artista; 2) as condições causais da apresentação da obra; 3) a resposta afetiva provocada pela obra. O foco dos Novos Críticos é isolar a arte no âmbito estético, e isto, evidentemente, impossibilitaria o criticismo ético como criticismo das obras de arte *qua arte*.

2.3.1 O mito da atitude estética – como verdadeiramente nos relacionamos com as obras de arte?

Suspeito que há várias confusões envolvidas na suposição da incompatibilidade da atenção estética e os aspectos morais da arte, mas não tentarei tornar isto claro, uma vez que a raiz da suposição – a atenção desinteressada – é uma noção confusa. Outra maneira diferente da dada em termos da atitude estética, portanto, é necessária para discutir a relação da moralidade e do valor estético. (DICKIE, 1964, p.63, tradução nossa)

Interessante notar que, segundo Shelley, o termo “desinteresse” em Kant era aplicado aos prazeres, estritamente. Nos teóricos esteticistas, ele parece ter migrado para as atitudes (SHELLEY, 2015). Portanto, é fácil compreender porque o teórico da atitude estética afirma que devemos manter certa atitude não prática frente ao objeto artístico: o juízo de gosto de Kant é contemplativo.

Shelley elenca Schopenhauer como o primeiro grande teórico da atitude estética: enquanto para Kant o prazer desinteressado é o meio pelo qual descobrimos que as coisas contêm valor estético, para Schopenhauer, a atenção desinteressada (ou contemplação livre de desejo, “*will-less*”) é ela mesma o *locus* do valor estético. (SHELLEY, 2015)

Em Schopenhauer, a contemplação está livre das amarras em que cotidianamente nos colocamos e que moldam nossa atenção de acordo com a realização de nossos desejos (o que é doloroso). A contemplação estética é “*will-less*”, sendo assim, é epistemicamente e hedonisticamente valorosa. Estamos livres nela para apreciar a essência das coisas, bem como fazer uma pausa da dor induzida pelo desejo.

Quando, entretanto, uma ocasião externa ou uma disposição interna nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, libertando o conhecimento do serviço escravo da Vontade, e a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas, ao contrário, à apreensão das coisas livre de sua relação com a Vontade, portanto, sem interesse, sem subjetividade, considerando-as de maneira puramente objetiva, estando nós inteiramente entregues a elas, na medida em que são simples representações, não motivos;- então aquela paz, sempre procurada antes pelo caminho do querer, e sempre fugidia, entra em cena de uma só vez por si mesma e tudo está bem conosco. (SCHOPENHAUER, 2005, p.266-267)

No século XX, Shelley também coloca Stolnitz e Bullough como principais teóricos da atitude estética. Em seguida, Beardsley, que iguala a experiência da arte com a experiência estética. Em suas palavras, para eles “Uma obra de arte é algo produzido com a intenção de oferecer a capacidade de satisfazer o interesse estético” (1983, p.98).

Afim de evitar a circularidade, Beardsley troca a noção de emoção estética de Bell pela experiência estética e a caracteriza de forma a não focar-se, da mesma maneira que Bell, na forma do objeto. Beardsley possui uma descrição da experiência estética que se orienta pelo afeto, e analisa a estrutura interna de sentimentos da mesma. Para ele, as cinco características relevantes da experiência estética são: a orientação pelo objeto, a liberdade sentida, o afeto destacado, a descoberta ativa e a totalidade (BEARDSLEY, 1982)

George Dickie é autor de um artigo, na década de sessenta, que teve forte impacto sobre a pesquisa estética. Para Noël Carroll, “The Myth of the Aesthetic Attitude” pode ser lido como “uma demolição da noção da “estética” para o propósito último de minar as teorias da arte” (CARROLL, 2001. p.2). O artigo evoca em seu título a polêmica que então seria levantada, e que reflete uma visão menos ilusória do modo com que nos relacionamos com as obras de arte. A noção de experiência estética já vinha se mostrando precária como em trabalhos de Marshall Corhen e Joseph Margolis.

É fundamental para a defesa de nosso ponto acerca da relação entre a arte e a moral esclarecermos de que forma se dá essa relação. Quando exploramos e demonstramos que a experiência estética, como vista pelos teóricos abordados por Dickie, é na verdade uma caracterização de algo que efetivamente não parece ocorrer na realidade, indiretamente respondemos ao *autonomista* e impossibilitamos seu argumento de que não há outras “forças” envolvidas durante nosso contato com a arte a não ser as da esfera da “estética”.

Segundo Cooper (2009), Dickie não apenas mostra em seu artigo que não há qualquer estado único da mente ao qual devemos nos induzir quando em frente a uma obra de arte (a chamada “distância psíquica”), como também não parece haver diferença entre atenção estética “desinteressada” e atenção “*tout court*”. Em um exame atencioso dos exemplos colocados pelos defensores da atitude estética, Dickie demonstra de que forma aqueles expectadores que, assim gostaria de demonstrar o defensor da atitude estética, não estão prestando atenção da maneira correta, na verdade exemplificam casos de clara **desatenção**. O artigo se dividiria em duas partes: mostrar de que forma a atitude estética se trata, na verdade, de um mito e, em sua segunda parte, de que maneira esta ideia desvirtua a teoria estética.

A teoria mais robusta acerca da atitude estética é a de Edward Bullough, cujo termo central, segundo Dickie, é o termo “distanciar-se”, um verbo para denotar uma ação a qual ou constitui ou é necessária para a atitude estética. Outra variação da teoria é a de Jerome Stolnitz e Eliseo Vivas, cujo termo central é identificado por Dickie como sendo “desinteressado”, usado como advérbio ou como um adjetivo (DICKIE, 1964, p.56). Segundo Shelley, a definição de Stolnitz é a de se assistir a um objeto sem qualquer propósito por detrás de assisti-lo, “aceita-lo em seus próprios termos”, permitir que o próprio objeto guie nossa experiência. A atitude estética isolaria o objeto e nos focaria sobre ele.

A questão da distância em Bullough se trata, na verdade, de uma distância psicológica (deliberada ou não), à qual se chega através de um processo psicológico de colocar o objeto em uma posição na qual não nos engajemos nele de forma prática (com interesses nossos). “Há, portanto, uma espécie de ação – distanciar-se - a qual pode ser feita deliberadamente e a qual inicia um estado de consciência - estar distanciado” (DICKIE, 1964, p.57). A apreciação estética seria assim um tipo de feito, realizado

... ao colocarmos o fenômeno, por assim dizer, fora do alcance de engajamento com nosso eu prático presente; ao permiti-lo estar fora do contexto de nossas necessidades e fins – em suma, ao olhá-lo ‘objetivamente’[...] ao permitir somente tais reações por nossa parte enquanto enfatizando as características objetivas da experiência, e ao interpretar até mesmo nossa afecção ‘subjéctiva’ não enquanto modos de *nosso ser*, mas antes, enquanto características do fenômeno. (BULLOUGH apud SHELLEY, 2015, tradução nossa).

No entanto, se tudo que se quer dizer com “estar distanciado” significa que nossa atenção encontra-se no objeto, segundo Dickie, criar um novo termo técnico é desnecessário pois não parecem haver evidências de quaisquer tipos de atos ou estados de consciência a serem referidos por ele que sejam de outra natureza.

Coloquemos em análise um exemplo oferecido por Bullough, o marido ciumento que, ao assistir uma encenação de *Othello* não consegue desviar seus pensamentos de voltarem-se para suspeitas acerca das ações de sua esposa. Para Bullough, o marido ciumento não pode ter a experiência devida da obra, pois não se encontra no estado distanciado requerido. Contudo, como parece ficar evidente, Dickie afirma que neste exemplo tudo que vemos é um caso de **desatenção** por parte do expectador.

O outro modo de se conceber a atitude estética, o da atitude desinteressada, é defendido por Jerome Stolnitz e Eliseo Vivas. Nas palavras de Stolnitz, a definição de atitude estética é a seguinte: “... atenção desinteressada e complacente e contemplação de qualquer que seja o objeto da percepção, por ele mesmo, apenas” (apud DICKIE, 1964, p.57, tradução nossa).

Para exemplificar esta definição, Dickie nos coloca o exemplo de duas pessoas que atendam à mesma obra de arte, uma porque quer apreciar a obra por ela mesma (imagine algo como uma pessoa que olhe para um quadro porque acredita que ele tenha um valor por si mesmo – ou a experiência por ele oferecida); e outra com motivos ulteriores (como um crítico que precise de conteúdo sobre o que escrever, ou ainda alguém que vá a uma exposição ver determinada pintura porque seu amigo lhe disse que era muito importante para si e que queria debater com ele sobre a mesma). Como coloca Kieran, de maneira geral,

“[a] atitude estética é caracterizada em termos de uma motivação distinta para se atender a obras. Mas isto não parece distinguir um tipo característico de atenção perceptiva. Nos aproximamos de obras com interesses distintos. Alguém pode ir ver Goya porque está interessado na história do período, porque está interessado no tipo de materiais utilizados ou porque quer apreciar olhar para as obras enquanto pinturas. Mas a diferença não é tanto uma questão de atitudes distintas, mas de motivações distintas. (KIERAN, 2004, p.67, tradução nossa)

O que o defensor da atitude estética gostaria de encontrar nestes exemplos são fontes de distrações, que tirariam o foco da atenção do expectador da obra. Como Dickie e Kieran bem observam, tudo que encontramos são variações nas intenções do expectador. Há como se prestar mais ou menos atenção a algo, mas há apenas uma maneira de se estar atento a um objeto, maneira a qual se coloca como oposta à desatenção e que não tem uma espécie de calibre regulado por motivações. Portanto, “pode ter sentido se falar, por exemplo, de ouvir música desinteressadamente somente se faz sentido dizer que se escuta música interessadamente” (DICKIE, 1964, p.58, tradução nossa).

Aqui, desinteressadamente significaria ouvir sem propósitos ulteriores. Ao que podemos notar, não há real distinção **perceptiva** entre efetivamente ouvir música (com propósitos ulteriores) e efetivamente ouvir música (sem propósitos ulteriores), afinal, a intenção de uma pessoa é uma coisa, e sua ação, outra.

Uma aparente consequência lógica da posição desenvolvida por Stolnitz seria a de que a relação do crítico com a arte é diferente da relação do público, pois o mesmo está focado em fazer avaliações, enquanto uma pessoa normal se deixaria levar, sendo capaz de responder emocionalmente à obra “... a apreciação (perceber com a atitude estética) e o criticismo (buscar razões para embasar uma avaliação de uma obra) são (1) distintos e (2) psicologicamente opostos um ao outro” (DICKIE, 1964, p.61, tradução nossa).

Para Dickie, esta opinião de Stolnitz não se baseia, tal como parece, em casos reais.

Sou incapaz de ver qualquer diferença significativa entre atender “perceptivamente e agudamente” a uma obra de arte (o que Stolnitz sustenta elevar a apreciação) e buscar por razões, enquanto estamos falando da experiência de uma obra de arte. (DICKIE, 1964, p.62, tradução nossa).

Aprender a aperceber-se de questões técnicas (tais com a atuação, os efeitos visuais de um filme, etc.) comuns à análise do crítico parece, na prática, ter o efeito reverso ao que Stolnitz considera: este aprendizado tende a afiar nossa percepção, nos colocando em um modo “não preguiçoso” de atenção, como sugere Dickie.

Além do mais, podemos refletir e tirar conclusões muito similares às do Crítico sem nem ao mesmo percebermos. Este é um ponto fulcral da

argumentação de Dickie, pois é importante demonstrar de que forma certas atividades podem ser concomitantes à experiência. Stolnitz argumenta, por exemplo, que buscar por uma razão (ou seja, “estar pronto e ser capaz de notar algo”) compete com a atitude de estar atendendo à obra. Na verdade, efetivamente o que parece ocorrer é justamente o contrário, pois como diz Dickie, “encontrar uma razão é uma conquista, como ganhar uma corrida”, acontece enquanto corremos, portanto não compete espaço com a atividade. Em um exemplo do autor, quanto tempo demora para notarmos que a ação presente da personagem não condiz com a personalidade anteriormente apresentada na obra? Ao responder esta pergunta, notamos que quanto mais estivermos concentrados na obra, mais seremos capazes de notar este tipo de coisa, característica da observação de um crítico.

Ainda na esteira das atividades concorrentes à atitude estética, outra consequência lógica da argumentação do teórico da atitude, e a qual aqui se faz de maior importância para nossos interesses, é observada por Langfeld na seguinte passagem: “Ou estamos preocupados com a beleza do objeto ou com algum outro valor do mesmo. Tão logo, por exemplo, considerações éticas ocorram em nossa mente, nossa atitude muda” (apud DICKIE, 1964, p. 63 tradução nossa). Langfeld coloca o exemplo de quando somos levados a não lermos um livro devido a não concordarmos com sua moral. Isto, para ele, rompe com a atitude estética. E por isto, não podemos dizer que a obra seja esteticamente ruim. Além disto, há a distinção por nós anteriormente citada, entre interesses práticos (moral) e atenção desinteressada (estética).

Apesar dos esforços de Langfeld para manter ambas esferas separadas, Dickie sugere que colocar a visão moral da obra como *parte* dela talvez não seja a melhor descrição, no entanto, é o suficiente para compreendermos que a obra mudaria drasticamente se (não imaginamos como) pudéssemos retirar a parte moral da mesma. Desta forma, entendemos de que maneira a visão moral da obra é parte essencial da mesma.

É neste momento em que notamos o ponto enfatizado por Dickie, pois explicita como o conceito de “estético” está sendo utilizado na argumentação do teórico da atitude:

... alguém pode argumentar que embora a visão moral de uma obra seja defeituosa, e a visão moral seja parte da obra, que este defeito não é um defeito estético. Como “estético” está sendo utilizado aqui? Está sendo utilizado para segregar certos aspectos ou parte de obras de arte tais como aspectos formais e estilísticos como a visão moral de uma obra. Mas, me parece que a separação é somente nominal. “Estético” foi selecionado como nome para um certo subconjunto de características de obras de arte”. (DICKIE, 1964, p. 64, tradução nossa).

O slogan “qualquer coisa pode se tornar um objeto da atitude estética”, para Dickie, ajudou a teoria estética a descentrar um pouco da noção do belo, bem como encorajar as pessoas a, através da atitude estética, olharem para certas obras sem preconceitos, tal como colocamos no início do capítulo. Contudo, notamos um tipo estratégico de uso do termo “estética”, o que além de preocupante coloca em perigo os principais argumentos das teorias esteticistas, bem como as bases da visão autonomista que segrega o estético de outros domínios. Se esta era a missão pretendida pelos proponentes da teoria da atitude estética, sua resolução foi um engodo temporário, desmentido pelo artigo de George Dickie.

2.3.2 Como fica a definição de experiência estética?

Dado que a experiência estética, em muitas teorias esteticistas, é a base para sua concepção de arte (pois a partir dessa são capazes de identificar, avaliar, caracterizar obras de arte), uma vez tendo criticado essas noções bastante robustas e um tanto quanto comumente aceitas de experiência estética, devemos nos perguntar de que maneira verdadeiramente nos relacionamos com as obras de arte. Para tal, pensamos caber o trabalho de Carroll acerca das definições de experiência estética onde o mesmo apresenta sua própria versão, uma versão “mitigada”.

O autor argumentará que nossas respostas às obras de arte não se resumem às respostas estéticas, e que os problemas da arte não giram somente em torno da estética. Carroll inicia afirmando que, geralmente, o conceito de experiência estética é utilizado como um tipo de “conceito guarda-chuva”, sob o qual, espera-se, estão todas respostas acerca das obras de arte. Na perspectiva de Carroll há vários tipos de respostas apropriadas às obras de arte, e a

experiência estética é uma dentre tantas. A interpretação, por exemplo, é outra resposta cabível (e bastante corriqueira). Na definição de Carroll,

... algo é uma experiência estética se envolve a apreciação do design ou a detecção de propriedades estéticas ou expressivas ou a contemplação da emergência das propriedades formais, estéticas ou expressivas de suas propriedades básicas, ou a combinação de quaisquer ou todas estas propriedades." (CARROLL, 2001, p.3, tradução nossa)

Contudo, na explicação deflacionária da experiência estética, não há disjunção necessária entre participar de uma experiência estética e outras atividades tais como a interpretação, busca de razões ou avaliação moral, pois nosso modo de interagir frente à arte compreende diversas formas que não parecem estéticas em sua natureza, muito menos são redutíveis à experiência estética.

Declaradamente naturalista, Carroll acredita ser mais vantajoso explicar a experiência estética como um tipo de capacidade que, sendo portada por seres como nós, provavelmente possui alguma vantagem evolutiva dentro da seleção natural. Aparentemente essa seria uma via mais confiável do que a valoração da experiência "por ela mesma" (CARROLL, 2000, p.198).

A experiência estética estaria relacionada com (ou derivaria de) nossa capacidade de detectar padrões, o que é fácil de imaginar de que forma se trataria de uma vantagem evolutiva.

Em última análise, foram nossos poderes aguçados de detectar padrões que nos tornaram capazes de controlar o ambiente. Humanos com poderes aguçados de detecção de padrões são beneficiários da seleção natural. Isso é provavelmente o que explica nossa posse desse aspecto em nossa capacidade de experiência estética. (CARROLL, 2000, p.198, tradução nossa)

Essa explicação ainda ajudaria a elucidar porque motivo buscamos repetir essa experiência: através da experiência estética podemos exercitar e talvez até mesmo expandir nossos poderes de detecção de padrões (o que também torna a experiência estética instrumentalmente valiosa). Interessante notar que os padrões apresentados em obras de arte são padrões criados por outros humanos, o que também auxilia exercitarmos nossas habilidades naturais de

reconhecer o que outros, similares a nós, querem comunicar, sua “intencionalidade” (CARROLL, 2000, p.198).

2.4 Autonomismo em detalhe

2.4.1 Argumento do Denominador Comum

Segundo o *argumento do denominador comum*, o principal argumento para a defesa da posição autonomista, a arte precisa ser definida a partir de uma característica que seja comum e única a todas as obras de arte, a chamada “característica essencial”.

Carroll atenta para o fato de que a aparente preocupação do autonomista em querer preservar a arte de críticas morais se dá em reflexo ao exagero cometido pela teoria que tem seu surgimento em Platão a qual defende que a crítica da arte é sempre crítica moral. A preocupação do autonomista é a de salvaguardar a arte de moralismos extremos, chamando atenção para o aspecto estético da mesma. Portanto, se nem toda arte toca em questões éticas, a avaliação moral, segundo o *argumento do denominador comum*, deve ser descartada como forma de avaliar obras de arte, pois não é universalmente aplicável entre todas as obras. Se pensarmos na variedade de obras que existem, rapidamente nos damos conta de que o raciocínio do autonomista se ancora no fato de que há obras sobre as quais parece um disparate tecer considerações morais, como alguns quadros de Robert Delaunay, por exemplo.

A opção do autonomista faz-se, então, na questão da experiência estética tanto para identificar aqueles objetos que se tratam de obras de arte quanto para avaliá-los. Como, para ele, é característica única de obras de arte serem feitas para proporcionar experiências estéticas, à medida em que estas são capazes de proporcioná-las passa a ser também critério para a valoração das mesmas. A definição de experiência estética do *autonomista* é vista como “desinteressada”, no sentido de envolver-se com o objeto unicamente por conta de sua estrutura formal, o que mais uma vez recua de envolvê-la, por uma questão de ordem conceitual, em assuntos de ordem da moral. Esta medida pode ser encarada como indicando um “formalismo”, o qual centra sua análise

em uma questão funcional: sobre se determinada obra de arte é ou não capaz de cumprir com a função para a qual foi feita.

O Autonomismo pega carona na observação clássica de que a arte parece objetivar, em primeira instância e principalmente, ser absorvente. A assim chamada experiência estética é centrípeta. Desse modo, se a obra de arte essencialmente objetiva nossa absorção nela, então é valorosa por seu próprio intento. O pensamento de que a arte é valorosa por si mesma, em contra partida, é visto [pelo teórico autonomista] como implicando que não é valorosa por outras razões, especialmente cognitivas, morais e políticas. (CARROLL, 1998, p.136, tradução nossa)

O esteta concordaria que é o caso que obras de arte acusadas de serem claramente imorais podem ser, ao mesmo tempo, estética/artisticamente excelentes. Ele também se negaria a elogiar uma obra de arte unicamente pelo fato desta ser dita como “moralmente pura”. Essas, no entanto, não são as mesmas inclinações do crítico moral, o qual estaria disposto a condenar determinada obra a partir do momento em que esta fosse imoral. O esteta teme que o crítico ético esteja inclinado a **reduzir** completamente o valor artístico a alguma outra coisa, qual seja, o valor ético. “Uma vez que julgamos algo ser uma obra de arte, julgamos eticamente que é algo de primeira importância e colocamos para além do alcance do moralista” (BELL, 1997, p.9-10).

2.4.2 Resposta ao Argumento do Denominador Comum

Carroll nos propõe o exercício de repensarmos algumas questões, como o que realmente ocorre ao entrarmos em contato com uma obra de arte, e até mesmo o próprio conceito de experiência estética. Será verdadeira a afirmação do *autonomista* de que a arte é independente de outras práticas, e que a estética é um reino independente e totalmente autônomo? Dada a descrição de um processo inteiramente formalista de avaliação e identificação das obras de arte, será que é verdadeiro que interagimos com elas através, unicamente, de uma atitude desinteressada e da análise das estruturas gerais das obras?

É difícil responder que sim quando pensamos em obras como *Por Quem os Sinos Dobram*, ou *Anna Karenina*, para citar algumas as quais são exemplos recorrentes de Carroll. Como poderíamos compreender uma narrativa sem empregar conhecimentos anteriores, como os de história, psicologia humana,

biologia, se é próprio do caráter da narrativa ser incompleta, pois não é possível (nem característico ou do interesse do autor) descrever tudo? Se é descrito em uma obra literária que dado personagem, em 1785 foi visitar seu primo em outra cidade, obviamente não imaginamos que ele o fez de avião, ou de carro, mas sim em uma carruagem, ou a cavalo, dependendo de seu *status* social. Dessa forma, utilizamos de nosso conhecimento de história para “preencher” aquilo que não foi informado na narrativa. Igualmente, quando é o caso de alguma personagem, em dado contexto narrativo, perder um ente querido, não é preciso que o autor explique porque ela se sente enlutada e profundamente triste, pois dado nosso conhecimento da psicologia humana, inclusive esperamos que seja isso que a personagem faça, e será estranho se não o fizer sem que haja uma explicação com sentido para tal.

Para fornecer um exemplo onde o que ocorre é o emprego de um “conhecimento” moral, ou o uso de um “truísmo moral” o qual já nos era sabido, Carroll declara ser impossível compreender o ponto de Dostoiévski em *Crime e Castigo* se já não soubermos que matar é errado¹⁸. Antes é preciso que tenhamos domínio sobre alguns truísmos específicos para podermos compreender o que Raskólnikov sente e, desta forma, seguir a linha necessária para a compreensão geral da obra, o que comprova que circulamos em outras áreas que não apenas a estética ao termos contato com obras de arte, afinal, como poderíamos compreender um romance somente admirando sua forma?

Segundo nosso raciocínio, podemos concluir que, ao menos no caso de determinadas obras de arte, a experiência estética não acontece da mesma maneira que Bell descreve em *Art*, onde ela é desinteressada e contemplativa, sendo desencadeada diretamente pelas características formais apreendidas através da percepção. Devemos ter em mente que Clive Bell partia de um contexto artístico que clamava por uma teoria formalista para admitir as obras criadas em sua época como sendo objetos de arte, e Bell focou-se nelas, quais sejam, as artes plásticas de seu tempo, com autores de forte abstracionismo como Wassily Kandinsky em sua fase madura. O erro de Bell pode muito bem

¹⁸ O *autonomismo* está certo ao dizer que não há maneira de termos aprendido tal coisa com a narrativa (tal como o argumento do *trivialismo cognitivo* declara, ponto que veremos no próximo subitem), este caso. Porém, Carroll “concede” ao autonomismo radical seu caso mais extremo, para mostrar que ainda há outras formas pelas quais a até pode estar atrelada à moral.

ter sido quando tentou estender sua teoria de forma a abarcar todos gêneros artísticos, tendo essa se mostrado problemática para alguns destes.

O *autonomismo* presenteia a discussão com um *insight* bastante útil: há determinadas obras de arte sobre as quais não faz sentido discursar sobre no sentido moral. Isto se dá devido a seu conteúdo (ou ausência do mesmo), pois certas obras pedem somente que prestemos atenção em suas formas, cores, harmonia de elementos. Contudo,

[...]valorarmos a arte pela forma com que ela comanda integralmente nossa atenção não torna impossível que algumas obras de arte comandem nossa atenção desta forma somente porque são interessantes e engajantes cognitivamente e/ou, para nossos propósitos, moralmente. (CARROLL, 2001 p.278, tradução nossa)

Havendo o denominador comum requerido pelos autonomistas, o qual possibilitaria uma medida única do valor de todas obras, também não seria o caso de implicar-se necessariamente que tal propriedade constituidora deste denominador comum fosse a única medida a ser considerada quando avaliássemos obras de arte. “O pensamento de que a arte é valorosa por si mesma, em contra partida, é dita como implicando que não é valorosa por outras razões, especialmente cognitivas, morais, e políticas. Contudo, esta conclusão é *non sequitur*”. (CARROLL, 2001, p.278, tradução nossa).

Com isso, nos parece comprovado que a arte não participa somente da esfera estética. Devemos reconhecer que é o caso que algumas obras realmente não se relacionam diretamente com a moral. Mas não se segue disso que nenhuma obra seja objeto apropriado para o criticismo ético, tal como o faz o *argumento do denominador comum*, pois esta conclusão não se segue das premissas do argumento. Ademais, a partir da argumentação de Carroll, parece ser o caso de que algumas obras podem absorver nossa atenção justamente porque engajam (dentre outras coisas possíveis) a vida moral de seu público.

Carroll ainda cita outros motivos para se deixar de lado a explicação autonomista: avaliar a arte a partir do princípio universal de sua capacidade de proporcionar experiências estéticas também parece ser um erro na medida em que identificamos haver obras de arte que desafiam a própria noção de forma, principalmente na contemporaneidade (como a obra 4:33 de John Cage). Além disso, alguns objetos que identificamos como sendo obras de arte não são feitos

para provocarem experiências estéticas, mas sim pavor¹⁹, o qual não deixa espaço para a contemplação. Lembremos também que o autonomista não admite que as obras usem de subterfúgios tais como a incitação de emoções como preparação do terreno para a experiência estética. Para o autonomista a experiência estética é aquilo que sentimos a partir da apreensão direta das características formais do objeto e não se trata de qualquer emoção cotidiana (como compaixão, medo, suspense, temor, etc.).

Carroll descreve em seu exemplo objetos similares às carrancas, que certamente não são confeccionadas por seus autores a fim de serem “apreciados através de uma atenção desinteressada”, mas sim para afugentar e amedrontar seus inimigos. Contudo, se os autonomistas não aderirem ao critério da arte ter sido **feita** para provocar experiências estéticas e requererem apenas que elas forneçam tal coisa, “... eles perdem o critério de valor único à arte, uma vez que, putativamente, cachoeiras e pássaros contentes oferecem o tipo de experiência sobre o qual eles estão falando” (CARROLL, 2000b, p.359, tradução nossa).

Para o filósofo norte-americano, ainda mais problemático é notar que, ao longo de todo texto de Bell, não é possível compreender de que se trata exatamente a *forma significativa*. O conceito central da obra, peça chave da argumentação de Bell, está permeado por obscuridades. Mesmo quando tentamos chegar até ele por outra via, qual seja a experiência estética, indicadora da presença de *forma significativa* em um objeto, tais conceitos demonstram sua dependência e sua relação, dentro da argumentação do autor, em um círculo que não é nada informativo (circularidade que Beardsley desejou evitar).

Carroll ainda apresenta três razões pelas quais não faz sentido temer, como o autonomista, que o crítico ético acabe por reduzir o valor artístico ao valor ético: a) diferentemente das teorias de base platônica, não é o caso que todo crítico ético se comprometa com a afirmação de que **toda** arte é passível de avaliação moral, pois não é necessário que o faça (e Noël Carroll não o faz); b) como nos exemplos desenvolvidos anteriormente e na linha de raciocínio que demonstra como na apreciação das obras de arte estão envolvidas muitas outras esferas além da estética, não se mostra tão estranho quando o moralista propõe

¹⁹ “Pavor” como aqui colocado significa que o sentimento que o objeto desperta em seu espectador é capaz de afastá-lo, longe de tornar o objeto passível de ser alvo de contemplação. Não possui relação com os sentimentos trágicos definidos por Aristóteles.

falar de certas obras em termos da boa ou má percepção moral que estas apresentem. Se isso é feito levando em conta o tipo específico da obra em questão (se suas características são tais que propiciam e até clamam por comentários de cunho moral), não cabe objeção; c) também não é o caso que o crítico moral queira invalidar uma avaliação estética das obras, pois, igualmente, não há qualquer implicação que o leve a se comprometer com tal afirmação. “O criticismo ético é logicamente factível mas não devemos confundir o valor ético das obras de arte com seu valor estético” (CARROLL, 2010, p.244, tradução nossa).

É importante atentar ao fato de que mesmo obras que possuam uma dimensão ética ainda podem clamar por avaliação estética e ser, inclusive, contrabalanceadas por esta. Isso implica em duas possibilidades: o defeito moral pode ser tão pequeno ou a perfeição estética tão superior que a obra, ainda que imoral, no computo geral possua em sua dimensão estética seu ponto mais forte; ou uma obra que pareça moralmente elogiável pode acabar por ser julgada como má obra em outros níveis, e que estes se sobressaiam ou porque o ganho moral é pequeno ou porque seus defeitos estéticos são gritantes.

2.4.3 Argumento da trivialidade cognitiva

O argumento da *trivialidade cognitiva*, desenvolvido pelos teóricos do *autonomismo*, direciona-se especificamente a combater algumas afirmações drásticas do *moralismo radical*. O moralista, em suas críticas morais às obras de arte, parece elogiar as obras (e seu autor) como se elogiasse as descobertas morais das mesmas, e a educação moral que elas seriam capazes de proporcionar. “Como frequentemente feito, o criticismo ético da arte procede pelo isolamento de uma tese moral associada com ou implicada por uma obra de arte, e então prossegue ao elogiar a obra sob a luz de seus comprometimentos morais.” (CARROLL, 2010, p. 238, tradução nossa). Por conta de alguns críticos éticos agirem como se obras de arte fossem contribuições para o conhecimento, faz-se a pergunta do cético: será realmente possível que obras de arte ofereçam **conhecimento?**

O problema com a arte, para o cético, é o de que uma obra como *A Cabana do Pai Tomás*, a qual segundo alguns críticos morais ensina que a escravidão é

má, na verdade fale de algo que: já era sabido pelo público; é o tipo de conhecimento moral que poderia ser melhor colocado em um tratado, por exemplo; e que não prova o que disse porque todos seus exemplos foram inventados (trata-se de uma ficção), além de a obra não trazer argumentos²⁰.

Portanto, para que haja educação ou conhecimento moral proporcionados pela arte é exigido pelo cético: conhecimento proposicional; que este conhecimento seja da ordem das descobertas (comparação com a ciência); o qual a obra apoia com evidências, argumentos e análises.

É importante ressaltar que o seguinte desenvolvimento não objetiva, por parte de Carroll, salvar o moralismo radical, influenciado pela teoria platônica, das críticas feitas pelo *argumento da trivialidade*. Ao fim de seu raciocínio, Carroll concorda com o autonomista sobre a arte não oferecer conhecimento em um sentido forte. No entanto, é de seu interesse que algum espaço seja resguardado para o criticismo moral das obras de arte, mesmo que esse se ancore em maior parte em uma versão mitigada de educação moral. Vejamos suas respostas aos argumentos levantados pelo cético²¹.

2.4.4 Resposta ao Argumento da Trivialidade Cognitiva

A crítica moralista radical em Platão se mostrou descrente de que a arte possa fazer qualquer contribuição ao conhecimento (visão que podemos chamar de anticognitivista da arte). Encontramos portanto, já nesse autor, uma argumentação contra a capacidade de obras de arte oferecerem conhecimento.

Já em Hesíodo, o documento fundador da estética ocidental, o poeta é visto como declarador de verdades, e ainda aí, pela primeira, e não pela última vez, a afirmação cognitivista é qualificada ou distorcida, pelas Musas previamente contando ao pastor que elas transmitem a ele mentiras que somente se parecem com verdades. Platão fez seu próprio uso de 'mentiras' ou 'ficções', mas ele não hesitou em acusar os poetas com as verdades ou afirmações de verdade sobre os deuses, ou de promoverem um estado de guerra. (STOLNITZ, 1992, p.191, tradução nossa)

²⁰ Como identificado por Peter Kivy, esta exigência do cético é depois desdobrada no chamado "argumento do não-argumento", que diz que as obras de arte dificilmente buscam apresentar razões para que sigamos as perspectivas que apresentam (CARROLL, 2002, p.6). Decidimos não apresentar tal argumento aqui não somente por conta do espaço, mas também porque se trata de um corolário da concepção de conhecimento do cético neste contexto.

²¹ Conforme veremos, isso se trata de uma estratégia de argumentação de Carroll, qual seja, ceder ao cético seu maior caso.

Curiosamente, a mesma corrente platônica moralizante da arte se desdobraria, no trabalho de críticos seguintes, em críticas que se referem a obras de arte moralmente elogiáveis como tendo descoberto alguma verdade moral. No exemplo acima criticado pelo cético, fica claro como, por vezes, críticos de arte agem como se obras de arte fossem contribuições para o conhecimento. Carroll adiciona à crítica do cético a questão de que o conteúdo moral das obras de arte (como a subjacente “lição” em *Crime e Castigo* de que matar é errado) parece em verdade ter de ser parte, anteriormente, do repertório do público, pois do contrário a obra não seria plenamente inteligível. Dadas estas objeções, podemos prosseguir ao defendermos uma definição mais branda de conhecimento que não a proposicional: são considerados por alguns críticos tipos de conhecimento como “saber que”, “saber como” e “conhecimento de como seria se” (CARROLL, 2010, p.245-247).

Esse conhecimento de “imaginar-se em determinada situação”, que é em verdade uma reformulação do argumento da identificação de Platão, é defendido como um conhecimento que nos prepara para situações morais que ainda desconhecemos, exercitando nossa capacidade de deliberação. No entanto, o problema com esta abordagem é bastante evidente: as situações ficcionais diferem gritantemente das situações morais enfrentadas na vida real uma vez que o autor ou narrador da obra pode desempenhar uma espécie de papel onisciente que nos informa acerca das intenções, desejos, pensamentos de quantas personagens desejar, coisa que está longe de acontecer em nossa vida cotidiana (CARROLL, 2010, p. 248).

Como a defesa do conhecimento moral proporcionado pelas obras de arte através da noção de conhecimento por *acquaintance* não parece funcionar, a saída para os questionamentos do cético se mostra viável pela abordagem chamada por Carroll de “abordagem do cultivo”, da qual ele diz fazer parte além dele mesmo, também Martha Nussbaum.

... os defensores da abordagem da **familiaridade** [*acquaintance*] argumentam que a concepção de **conhecimento** do cético é muito limitada, os defensores da abordagem do **cultivo** mantêm que a concepção de **educação** do cético é muito limitada. (CARROLL, 2010, p.250, tradução e grifos nossos)

Nesta concepção de educação, as obras de arte são capazes de afiar as habilidades e poderes eticamente relevantes quais sejam: as emoções, a capacidade de melhor discriminação perceptiva, a imaginação, a habilidade geral de conduzir uma reflexão moral. Isto acarreta em uma expansão de nossa compreensão moral, pois como o próprio nome desta abordagem nos indica, ela atribui à arte a capacidade de cultivar os talentos morais que já possuímos, culminando em uma definição mais branda de “educação moral”. (CARROLL, 2010, p.250). Segundo Noël Carroll, o cético aceita como conhecimento moral somente a aquisição de proposições perspicazes acerca da vida moral, portanto está respondida a objeção levantada pelo *argumento da trivialidade* a partir da estratégia de buscar uma definição mitigada de *educação* (no sentido de melhoramento do conhecimento já adquirido), não de *conhecimento*.

Dado o raciocínio exposto anteriormente, as avaliações passam a ser feitas com base na qualidade da experiência moral que as obras nos oferecem, possibilitando, por exemplo, maneiras de empregarmos conceitos abstratos de maneira inteligível e apropriada. Um exemplo bastante usado como análise de caso desta abordagem é a obra *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen, a qual nos ajuda a identificar formas de orgulho que são boas e formas que não o são, estimulando uma complexa utilização de nossos conceitos morais, de forma a nos tornar mais competentes enquanto seres participantes da esfera moral.

O autor admite que dentro desse exercício é possível que aprofundemos nosso conhecimento moral a partir de novas conexões que façamos ou que nos tornemos capazes de solucionar casos difíceis que antes não conseguiríamos a partir da sucessão de aplicações de um dado conceito, pois a moral é permeada por conceitos bastante abstratos que por vezes apenas dominamos superficialmente, tais como os conceitos de *virtude* e de *justiça*. Se encararmos o aprendizado como a aquisição de novas e desconhecidas proposições ou emoções, então a arte, no sentido desta argumentação, não ensinaria exatamente, pois depende antes do próprio conhecimento de ao menos parte destas proposições e conceitos como condição de sua própria inteligibilidade. O tipo de “conhecimento” que a arte proporciona para Carroll, neste caso, é o seguinte: “em mobilizar o que nós já sabemos e o que já podemos sentir, a obra de arte narrativa pode se tornar uma ocasião para que nós aprofundemos nossa

compreensão do que sabemos e do que sentimos” (CARROLL, 1998, p.142, tradução e grifo nossos).

2.5 Essencialismo x Pluralismo

Como colocamos em nossa introdução, há implicitamente na posição do autonomista uma defesa de um essencialismo²² a respeito do valor da arte de forma geral. É de nosso interesse esclarecer porque Carroll destitui esta perspectiva indiretamente, e se filia a um pluralismo²³.

Segundo Robert Stecker, o essencialismo, em sua versão mais robusta, afirma que valor artístico é: (1) um tipo unitário de valor. É aquilo que valoramos quando valoramos algo “como arte”. (2) É um valor único da arte. Nada mais fornece esse valor. (3) É compartilhado por todas obras de arte consideradas valiosas enquanto arte, em todas formas de arte. (4) É intrinsecamente valoroso e torna a arte intrinsecamente valiosa. (STECKER, 2010, p.222)

Ainda, segundo Stecker, a afirmação mais difícil de ser derrubada é a de que todas obras de arte possuem valor estético. Contudo, como já vimos a partir

²² Se parece confusa a maneira com as perspectivas aqui criticadas se relacionam (pois Carroll parece pecar em não fazer esta distinção ou afirmar implicitamente que, aquele que defende uma não influência entre os valores moral e artístico, necessariamente se compromete com uma visão essencialista do valor da arte) esta impressão é corroborada pela crítica de Alessandro Giovannelli (2007). Contudo, como nosso trabalho se direciona principalmente à explicação do problema da relação da arte e da moral dada por Noël Carroll, seguiremos o desenvolvimento por ele apresentado. A crítica de Giovannelli à taxonomia do autor será apresentada no último capítulo. O que ele coloca acerca da caracterização do autonomismo radical feita por Carroll é que ela “... é problemática de diversas maneiras, incluindo o fato de que, extrema como é, ninguém parece sustenta-la, [...]P]ara afirmar a irrelevância, de alguma forma, do valor ético para o valor artístico, um autonomista não precisa afirmar que obras de arte não podem ser julgadas eticamente.” (GIOVANNELLI, 2007, p.118, tradução nossa).

Embora alguns comprometimentos que Carroll vê nos autores colocados como *autonomistas* pareçam realmente forçosas, pois como Giovannelli coloca, é difícil encontrar uma declaração clara de Wilde ou de Bell que os comprometa indubitavelmente com esta posição, a caracterização desta posição dentro do debate é importante na argumentação e diferenciação de outras posições, uma vez que é necessário justificar porque estamos nos concentrando no problema da relação da arte com a moral. Nos parece razoável a preocupação de Carroll de abrir caminho para a discussão, antes de embrenhar-se nela. Aproveitamos o contexto para apresentar a perspectiva de valor pluralista adotada por Carroll.

Em suma, embora concluiremos que a nova taxonomia auxilia na abordagem do problema da interação quando esta encontra-se isolada de quaisquer outras discussões, ela não exige o defensor do criticismo moral de justificar de que maneira efetivamente há uma esfera ética nas obras de arte.

²³ Stecker (2010) diz identificar Carroll como um pluralista sobre o valor da arte. Em verdade, qualquer autor que proponha a crítica ética das obras de arte sem reduzir o valor artístico ao valor ético se compromete com a visão de que a arte possui pelo menos dois tipos de valores (quais sejam, o ético e o “artístico”). Como e se esses valores interagem é outra questão. Mas admitir uma visão nãoessencialista é um primeiro passo para nossos objetivos.

de Dickie e Carroll, o emprego do termo “estético” pelos autores essencialistas não possui definição consensual, e aparenta ser utilizado como um termo “guarda-chuva” para o que se quer incluir dentre as possíveis respostas que obras de arte provoquem.

Já a resistência à interação do valor ético-artístico se dá em duas bases 1) o valor artístico deve ser identificado com o valor estético; 2) o valor estético de uma obra é distinto do ético. Segundo o autor, acabamos aceitando a primeira premissa porque é fácil confundir valor artístico com valor estético (talvez porque seja uma distinção muito pouco evidenciada nas teorias artísticas até então e que, como dissemos na introdução, cause confusão até nos tempos atuais). Contudo, nossa resposta ao argumento do denominador comum mostrou que, mesmo que fosse o caso que o valor estético estivesse presente em todas obras de arte, não se segue disso que somente a crítica estética seja cabível (ou seja, não se segue disso que haja *somente valor estético* nas obras).

Já o pluralismo de Stecker defenderia que algumas propriedades artisticamente valiosas são encontradas somente em algumas formas de arte mas não em outras, que nenhum desses valores são únicos à arte, que a arte é sempre extrinsecamente ou instrumentalmente valiosa, e que não há um tipo de valor que todas obras possuam enquanto arte (STECKER, 2010, p.222).

Esta concepção não se dá a partir da análise conceitual do que seja a arte, mas sim de análises empíricas *a posteriori*. Stecker defende que somente saberemos os valores que fazem parte da arte ao observarmos no mundo aquilo que o artista busca colocar em sua arte, e aquilo que o público busca ao acessá-la (STECKER, 2010, p.222-223). Portanto, sobre o valor moral das obras, se é um fato percebido que o público procura muitas obras de arte afim de encontrar valor moral nestas, e que aparentemente faz parte dos objetivos do artista fornecer tal coisa em sua obra, o valor ético facilmente passa a ser parte dos valores artísticos.

Outra estratégia ardilosa do teórico autonomista é a de, mesmo em um momento após aceitar a diferenciação entre valor estético e artístico, caracterizar o moralismo como uma tendência à censura, como o faz o moralismo de base platônica afim de manter as pessoas moralmente incorruptas. É importante lembrar que a avaliação ética (seja positiva ou negativa), como defendida pelo *moralismo moderado* de Carroll, se diferencia da censura ou de um “teste” de

adequação da perspectiva retratada na obra. Há até mesmo autores como Matthew Kieran (2003, 2006) que, além de defenderem a liberdade artística nas mesmas bases da liberdade de expressão, argumentam que mesmo obras imorais podem nos oferecer algo de valioso.

Por este motivo, o capítulo seguinte se debruçará justamente sobre o problema da diferenciação da crítica moral das obras de arte proposta por Carroll de uma tendência “moralista” à censura, bem como sobre a argumentação de Kieran em defesa da livre expressão artística, inclusive de obras consideradas “imorais”.

3. Refutando o moralista radical

3.1 O moralismo platônico radical

Posição mais antiga, criticada e corriqueira, o *moralismo radical* tem em Platão seu precursor, o qual conhecidamente advoga a condenação da arte por defender que sua natureza leva inevitavelmente ao corrompimento moral. No entanto, por mais criticada que seja sua posição (talvez porque toda sua obra seja um sistema interligado onde, ao refutarmos parte dele, indiretamente refutamos tantas outras) ela persiste e subsiste por detrás das crenças tanto das críticas populares, quanto de críticos especializados, e de alguns filósofos contemporâneos (embora, nesse caso, refinada, reelaborada ou “invertida” em alguns pontos).

Carroll diz que tal tendência cresce e floresce em nossos departamentos de humanidades, onde todas obras de arte passam por esse tipo de crítica a qual sempre acaba por culpar a obra²⁴, seja por ter incentivado ou dado vazão a coisas indesejáveis, como discursos de opressão; seja por ter deixado de fora algo essencial, como o retrato de alguma minoria, por exemplo.

Contudo, a afirmação central do *moralismo radical* é a de que a arte é capaz de manipular profundamente seu público, principalmente a partir de seu apelo às emoções. Outra marca comum tanto nos platônicos antigos, quanto nos contemporâneos é não admitirem avaliações de obras de arte variáveis²⁵. Em Platão, no caso, a arte somente pode ser avaliada de maneira moralmente ruim²⁶.

²⁴ Segundo Carroll, ainda há outras linhas tais como a de Lacan e Althusser as quais interpretam as obras de arte como capazes de engendrar no público um falso sentimento de liberdade, o que implicitamente se trata de um trabalho para a alienação de seu público e manutenção do *status quo*. A arte que antes era acusada por Platão de desvirtuar a personalidade, agora é acusada em bases similares, pelo crime de engessá-la em nome de más ideologias (CARROLL, 1998, p.128-9).

²⁵ Segundo a definição de *moralismo radical* de Carroll que fornecemos na introdução, por que motivo o moralista radical não permite avaliações variadas acerca das obras de arte? Isto se dá porque Platão sobrepõe os reinos de valor da ética e da estética. Giovannelli oferece uma elucidação interessante desta questão ao caracterizar Platão como um reducionista, colocando-o como não participante da discussão acerca da interação da arte com a moral, pois dentro de seu sistema não haveria como ter uma relação, uma vez que os dois âmbitos de valor encontram-se reduzidos um ao outro. Contudo, aqui nos preocupa diferenciar o tipo de crítica que buscamos ao defender o criticismo ético das obras de arte do modelo extremo defendido por Platão.

²⁶ Em uma tendência que Carroll intitula *utópica*, e a qual tem como seu maior expoente Herbert Marcuse, o que ocorre é o contrário: é permitido somente julgar a arte de maneira moralmente

Dado que Carroll, na explicação de sua teoria acerca da crítica moral das obras de arte desenvolve seus argumentos a partir de um exercício dialético com estas outras posições de sua taxonomia, não dispensamos fazer algumas considerações acerca da posição do moralismo radical. É de nosso interesse explorar de que forma o moralismo radical provocou o movimento esteticista por conta de sua redução da crítica da arte à crítica moral. Desta contraposição se revelarão alguns aspectos da teoria de Carroll que se apresenta como moderada. Também nos interessa abordar os argumentos de Platão que fundamentam a censura, pois se encontram por detrás de defesas da mesma feitas ainda hoje. Para esse empreendimento, utilizaremos também das reflexões de Matthew Kieran acerca do tema.

3.2 O argumento consequencialista

De forma bastante conhecida, na *República*, Platão expulsa os poetas de sua cidade ideal. Em uma leitura atenta nestes pontos acerca da arte e dos artistas, podemos notar que inicialmente Platão atribui à arte um poder bastante grande de transformar seu público, principalmente os jovens.

Devemos mas é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa? - Seria essa, de longe, a melhor educação. (401 b-d)

Para Platão, devemos evitar sermos dominados pelas emoções, seguindo sempre a reta razão, pois dar vazão às emoções nos torna desregrados e irracionais. Grande parte da arte, reconhecidamente, por acaso se encontra no terreno das emoções, e isto explicaria seu poder de afetação.

positiva, pois ela teria uma natureza oposta ao real, mostrando as possibilidades de transformação do mundo e, conseqüentemente, incentivando a *práxis*. Ele atribui a aparente veracidade da afirmação geral do utopismo a esta ser “bastante geral e amorfa” (2001, p.275). Ele ainda argumenta que a posição teria por consequência colocar obras indesejadas (como *Triumph of the Will*) no mesmo patamar de obras realmente progressistas. Com isso, talvez fosse melhor compreender o uso que os utopistas fazem do termo “arte” como sendo um termo elogioso (não classificatório, no sentido de abranger tanto boas quanto más obras de arte).

A expulsão do poeta se dá com base em várias concepções. Uma delas é a de **como** nos relacionamos com as obras de arte. O costume ateniense de ler peças de teatro em casa era algo que, para Platão, arrasava o caráter e a personalidade das pessoas: como a arte não encontra nem transmite a verdade, e está distante da racionalidade (única via pela qual se conhece a virtude), ela se relaciona com seu público a partir da identificação²⁷, fazendo com que as pessoas tomem para si os sentimentos das personagens cujas falas leem. A experiência da arte acontece com base na identificação, e isso em uma sociedade onde as personalidades e funções devem ser plenamente estáveis é completamente indesejável.

Esta tradição situa a arte em círculos de culpa de constante expansão. Primeiramente, Platão mesmo censura a arte por propor personagens que sejam maus modelos morais. Mas então – possivelmente devido ao reconhecimento de que talvez haja bons modelos morais na arte – Platão argumenta que o problema está na forma – arte mimética – com que a arte engaja e é consumida. Pois isso envolve identificação, e, para Platão, identificar-se com outros é de imediato algo moralmente suspeito. (CARROLL, 2001, p.272, tradução nossa)

O resultado de lermos histórias e interpretarmos papéis é o de sermos afetados pelas emoções das personagens com as quais entramos em contato nessas obras. Mesmo que essas personagens sejam moralmente admiráveis, não é desejável que a personalidade dos cidadãos seja instável, pois eles possuem papéis predeterminados que necessitam ser seguidos a fim de manter a cidade em bom funcionamento.

Mais adiante (como visto em 598 d-e, 605c-606b), Platão analisa a arte de maneira mais profunda. Neste momento é importante algum conhecimento sobre a epistemologia platônica para compreender de que modo Platão condena a arte não apenas em seus efeitos, mas a partir de sua própria natureza.

É verdadeiro que Platão possui uma concepção esotérica de conhecimento; ela consiste na familiaridade com formas abstratas das quais os objetos no mundo material são meras cópias imperfeitas. Artistas, por conta de estarem engajados com representações de coisas materiais, somente copiam cópias materiais imperfeitas das formas mesmas. [...]Eles são diletantes intelectuais que imitam o que

²⁷ A investigação acerca da identificação é um ponto que será desenvolvido em profundidade no próximo capítulo. A preocupação de Carroll com este ponto se deu a partir desta discussão em Platão.

veem sem o compreenderem verdadeiramente (KIERAN, 2004, p.112, tradução nossa)

Platão conclui então que a afetação provocada pela arte é indesejável, e além do mais, a arte é uma mera cópia do mundo empírico. Os poetas não passam de falsiadores, pois não possuem conhecimento. Capaz de aflorar emoções e, conseqüentemente, “embaralhar” a razão, a arte não pode ter lugar em sua cidade ideal, pois é uma fonte de instabilidade social. A arte não encontra nem transmite a verdade, e está distante da racionalidade. Portanto, não há sequer espaço para uma arte que só represente bons e admiráveis caracteres. A arte em si é algo perigoso.

Carroll afirma que é costume da crítica de arte elogiar e condenar obras baseado em que as mesmas parecem implicar comportamentos no público. Provavelmente o mais amplamente utilizado em defesas da censura, o *argumento consequencialista* possui uma raiz na teoria platônica e se caracteriza justamente em censurar obras baseado em que estas gerarão efeitos indesejados no público. Dada nossa explicação anterior, podemos compreender como tal poder de afetação (ou até mesmo manipulação) é atribuído à arte.

3.3 Respostas ao argumento consequencialista e a questão da identificação

Em uma análise de dados empíricos, as evidências mais comuns apontam que a exposição excessiva à mídia violenta *pode* levar a comportamentos violentos indivíduos pré-dispostos à violência. O crítico ético diz que mesmo sem estes dados fornecidos pelas ciências sociais teríamos amplo testemunho de que a literatura “muda a vida das pessoas”. No entanto, o número de leitores, ouvintes e expectadores que efetivamente agem influenciados por obras de arte é pequeno e os casos são esparsos:

... ninguém possui realmente conhecimento confiável da ordem relevante de especificidade a respeito das conseqüências comportamentais da arte, nem temos qualquer meio seguro para provar o padrão regular recorrente de comportamento social que qualquer obra de arte incitará – seja a curto ou longo prazo – em espectadores, ouvintes, e leitores normais. (CARROLL, 2010, p. 241 tradução nossa)

Os “seguidores” de Platão nunca tiveram evidências suficientes para embasar sua crítica consequencialista. Especialistas contemporâneos afirmam que a violência da mídia é um dos maiores fatores da violência hoje em dia. Contudo, ainda que tanto se fale das consequências, até o momento não foram apresentados argumentos ou pesquisas empíricas definitivas, que demonstrem um padrão de influência de certas obras sobre o comportamento do público. Se há uma correspondência causal tão forte, como os críticos éticos respondem a contraexemplos como estes?

... não há qualquer explicação precisa, confiável, sobre porque a incidência de violência é alta em Detroit mas baixa em Toronto, onde as respectivas populações são expostas à mesma mídia de entretenimento violenta, nem temos qualquer coisa além de ideias extremamente gerais sobre porque há menos crimes violentos no Japão do que nos Estados Unidos, apesar do fato de que a programação japonesa é bem mais violenta do que a nossa. (CARROLL, p.276, 2001, tradução nossa).

Também é por nós conhecida a censura, por parte de Estados, de obras que desafiam ou ignoram sua ideologia política, o que constitui censura política. Segundo Carroll, ela também assenta, em grande parte, sobre o medo de que haja consequências comportamentais a partir da exposição do público a certas ideias contidas em algumas obras de arte. Neste caso,

... o estado deve mostrar que as obras de arte em questão provavelmente causam dano a espectadores inocentes, não-aquiescentes. [...]Se elas fazem tal coisa, contudo, é no final uma questão empírica, uma a qual ninguém ainda encontrou uma resposta conclusiva. (CARROLL, 2010, p.278, tradução nossa)

Além de carecer completamente de provas empíricas definitivas, o erro do crítico que censura a arte por crer que ela terá consequências comportamentais parece assentar fortemente em uma concepção errônea daquilo que as emoções desempenham em nós, atribuindo força demais para as mesmas no sentido de vê-las como tão fortes que são capazes de nos levarem diretamente a ações.

O poder desestabilizador atribuído ancora-se fortemente na noção de que a arte é o reduto das emoções, estas que para Platão são, por sua vez, más em pelo menos dois sentidos: 1) por serem o resultado de nossa identificação com as personagens, o que nos leva a termos mudanças indesejadas em nossa

personalidade; 2) por desviarem a alma do justo reino da razão, fazendo com que o caráter dos cidadãos seja abalado (CARROLL, 2001).

Contudo, é correto afirmar que as obras de arte necessitam de identificação para “funcionarem”, para provocar experiências estéticas, para engajar seu público nelas? É correto defender uma visão das emoções enquanto inimigas da razão?

A tendência na psicologia contemporânea e na filosofia analítica é rejeitar a suposição de Platão de que as emoções são irracionais. Ao invés, é muito mais comum manter que a razão e as emoções não são opostas, na medida em que a razão é um constituinte inalienável das emoções. (CARROLL, 2001, p. 229, tradução nossa)

Para Platão, a promoção das emoções é algo problemático, e por isso ele desconfia do objetivo da poesia. A razão e as emoções sempre estão em conflito para ele, fazendo com que a razão deva de alguma forma dominar as emoções. Contudo, contemporaneamente, Carroll nos mostra como a razão não está sempre em conflito com nossas emoções. Em verdade, ela trabalha conjuntamente com elas²⁸.

Pensemos de que maneira funcionam nossas emoções: para estar bravo você precisa estar bravo com algo/alguém, pois estados emocionais são direcionados: “você tem medo *da* guerra, ou você está apaixonado *por* Mary” (CARROLL, 2001, p.220, tradução nossa). Meras sensações corporais do tipo que podem ser quimicamente induzidas, todavia, não são direcionadas. Nossos sentimentos internos são conectados por nossos estados cognitivos às situações externas. Minha crença de que fui traída por meu amigo, e que este contou fofocas sobre mim é o que faz com que “meu sangue ferva”. A composição de uma emoção, portanto, parece ser a seguinte: 1) um componente cognitivo (crença ou pensamento sobre algo ou alguém) – causa do - 2) componente sentimental (mudança corporal ou experiência fenomenológica) (CARROLL,

²⁸ Carroll aponta para o fato de que essa perspectiva como explicação universal das emoções não é unanimemente aceita. Importa para ele utilizá-la em sua abordagem, mesmo que não se comprometa com a aplicabilidade da mesma para todas as emoções, pois a maior parte das emoções envolvidas na discussão sobre as obras de arte narrativas são emoções cognitivas, indiscutivelmente. Carroll busca uma teoria que consiga explicar como estas emoções ocorrem, sejam elas um tipo específico de emoção ou não.

2001, p.221). A ponte entre a emoção e os objetos externos são os estados cognitivos, os quais se fazem condições necessárias para tal.

... se o que disse até agora é persuasivo, então parece ser o caso de que as emoções são necessariamente governadas por razões. De fato, dizer que estou em um destes estados emocionais, sem a avaliação cognitiva necessária, seria praticamente auto-contraditório, o exato cúmulo da irracionalidade. (CARROLL, 2001, p.222, tradução nossa)

É correto aqui apresentarmos a teoria das emoções de Ronald de Sousa, sempre referida nas obras de autores que apresentam perspectivas similares a Carroll. De Sousa, em sua obra *The Rationality of Emotion* (1987), apresenta uma pesquisa que pretende se focar em dois aspectos das emoções (enquanto parte de uma vida racional, no sentido mais amplo possível dos termos): 1) o papel que as emoções desempenham no exercício das faculdades racionais (aquisição de crenças e desejos, transmutação em ações, modos de ações regrados); 2) as emoções enquanto componentes da vida e da experiência, de forma que de Sousa adota a perspectiva objetivista, que implica que dada emoção em questão apreende algo no mundo que existe independentemente de nossa reação a tal.

Evidentemente, para de Sousa, emoção e razão não são inimigos naturais. Nem as emoções são redutíveis a crenças e querereres. Para o autor, ainda, elas são aprendidas como uma espécie de linguagem²⁹, a partir dos chamados “cenários paradigmáticos” que definem que tipo de emoção ter em cada situação (componente cognitivo que fornece “racionalidade” à emoção, componente ao qual Carroll se refere).

Além disto, não há como manter, dado o avanço atual das pesquisas científicas e naturalistas, que as emoções sejam algo que possamos de certa maneira deixar de lado, sempre sobrepondo-as com a razão. Elas são parte de nossa constituição natural e, entendendo o ser humano como um organismo em busca da sobrevivência, não há outra forma de vermos as emoções a não ser interpretando-as como peça necessária para isso, tendo se mantido em nossa

²⁹ Marcia Eaton utiliza desta perspectiva para explicar de que maneira obras de arte nos ensinam coisas, inclusive participando deste aprendizado da “linguagem emotiva”. Ver Marcia Eaton, *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

constituição através da seleção natural, pois desempenha funções altamente necessárias (CARROLL, 2001, p.223).

Uma das funções é a de motivar comportamentos (os efeitos corpóreos que certas emoções provocam preparam o organismo para realizar certas atividades de maneira efetiva). Outra é moldar nossa atenção/percepção (o que é claramente utilizado como ferramenta básica pela maioria dos artistas). As emoções “gestaltam” uma situação, a organizam, fazem certos elementos se sobressaírem nela. Elas direcionam a nossa atenção para algo em específico³⁰.

Platão pensava que ao lerem peças em voz alta, as pessoas assumiriam as emoções das personagens cujas partes estão lendo. Contudo, para Carroll, nossa identificação emocional com a personagem raramente acontece e certamente não é regra³¹ na experiência das obras, muito menos condição necessária.

Tampouco os públicos normalmente se identificam cognitivamente ou afetivamente com as personagens; nós não somente sabemos mais do que Édipo do princípio ao fim da peça, mas quando Édipo é esmagado por sentimentos de culpa, não compartilhamos desses sentimentos. Ao invés disso, somos atingidos por sentimentos distintos, de pena por Édipo. Não compartilhamos da experiência interna de Édipo de auto-recriminação, mas temos preocupação com ela de um ponto de vista externo, de um observador. (CARROLL, 2001, p.274, tradução nossa)

Para resolvermos a questão de como nossas emoções se relacionam com as obras de arte, pensemos em uma situação pela qual todos nós já passamos: quando estamos felizes no final de um filme porque as personagens ficaram juntas, não estamos felizes porque estamos apaixonados pela personagem (e qual delas seria de qualquer maneira? Também não poderíamos estarmos apaixonados por ambas, pois isto não corresponde ao estado cognitivo de nenhuma das duas). Ao que parece, estamos felizes enquanto observadores, não-participantes (CARROLL, 2001, p.225).

3.4 Breve defesa da liberdade artística sobre as bases da liberdade individual de expressão

³⁰ Carroll fornece uma vasta explicação acerca de como as emoções funcionam na arte e de como são usadas pelos artistas no capítulo “Art, Narrative and Emotions” de *Beyond Aesthetics* (2010), e no capítulo “Film, Emotion and Genre” de *Engaging the Moving Image* (2003).

³¹ Aprofundaremos este ponto no próximo capítulo, onde mostraremos que Carroll defende não haver apenas um modo de nos relacionarmos afetivamente com as personagens da ficção.

Dado que, em nosso projeto, defenderemos uma perspectiva que embase a crítica moral, seria possível que, ao menos em alguns casos, a censura se fizesse presente dentro dessa perspectiva? Para explorarmos melhor essa questão, partiremos dos conceitos de *obscenidade* e *censura* fornecidos por Matthew Kieran, além do *princípio do dano* de Stuart Mill, afim de determinarmos se e quando a censura se aplica a alguma obra de arte, pois Kieran possui uma perspectiva permissiva bastante similar à de Carroll, além de o último autor não dedicar-se a defender a perspectiva em bases políticas como Kieran, tendo apenas declarado seu apoio a uma visão bastante liberal da prática artística.

Kieran afirma que, “[n]o sentido lato, a censura é o tipo de repressão ou regulação, por parte do governo ou outra autoridade, de se escrever ou de se expressar por outro meio, baseado em seu conteúdo” (2004, p.185, tradução nossa). Dentro desta definição, coisas como classificação etária ou restrição de público por conta do conteúdo ser de natureza pornográfica, por exemplo, não caracterizariam censura estritamente. No entremeio dessa discussão, no livro *Revealing Art*, Kieran pretende mostrar a falsidade das seguintes afirmações: a) as pessoas pensam que o que é pornográfico não pode ser arte (ou se trata de má arte); b) assim que se nota que uma obra é obscena ou moralmente perversa, isto é o suficiente para censurá-la³² (KIERAN, 2004, p.150).

Roger Scruton é um autor que desassocia a arte da pornografia, dizendo que a última ofenderia as propriedades do que é propriamente artístico. Kieran rebate colocando que a afirmação de Scruton mais parece estar querendo ser prescritiva acerca do que a arte deva ser. Já para Kenneth Clark, a arte não pode ser pornográfica porque há uma impossibilidade de se apreciar as duas coisas ao mesmo tempo, pois a excitação sexual ameaçaria nossa atenção ao objeto enquanto obra de arte. Kieran responde Clark atentando para o fato de que sua afirmação parece verdadeira quando pensamos de forma geral, mas que no momento em que refletimos acerca de nossa relação com obras como *Danaë*³³ de Gustav Klimt, que esbanjam “artidade”, seu teor sexual não parece impedir

³² Kieran também pretende mostrar a falsidade da afirmação de que o caráter moral de uma obra, quando falho, se esse encontra-se relacionado com a natureza artística da mesma, teria seu valor geral rebaixado. Trataremos disso no quarto capítulo, visto que não é uma perspectiva defendida por Carroll.

³³ Ver Anexo 4.

a apreciação de suas propriedades artísticas. “Condenar retratos pornográficos como sendo necessariamente má arte ou não-apreciáveis enquanto arte não é nada menos do que um desejo puritano ilusório”. (KIERAN, 2004, p.165, tradução nossa).

Partindo para a segunda afirmação (de que a constatação de obscenidade em uma obra é razão suficiente para a censura da mesma), comecemos por uma análise do que seja a obscenidade. Ela pode ser aproximada com os temores de Platão: se trata de quando uma obra tem chances de levar seu público a atitudes e/ou comportamentos moralmente problemáticos. Contudo, obras como *Foetus Ear-rings* (1987) de Rick Gibson³⁴, são vistas como imorais mesmo sem considerar-se que implicariam comportamentos.

A preocupação parece, portanto, ser anterior a algo que supostamente possa acontecer: a ínfima possibilidade de, no caso de uma pessoa se expor somente a obras obscenas, que suas atitudes e/ou comportamentos se tornem também moralmente duvidosos. Nas palavras do autor, “...seja o que for que consista julgar algo como obsceno, se trata de algo anterior e conceitualmente independente de preocupações causais” (KIERAN, 2004, p.196, tradução nossa). Na verdade, o que parece ser moralmente suspeito na acusação de obscenidade são os interesses subjetivos que alguém poderia ter por dada obra obscena, desejos e atitudes com os quais a obra se comunique e que sejam moralmente reprováveis. O que caracteriza a obscenidade seriam as respostas que a obra busca cultivar (KIERAN, 2004, p.196).

Segundo Kieran, a busca de pelo menos três atitudes ou respostas poderiam ser consideradas obscenas: 1) cedermos a desejos básicos que sejam moralmente errados, mal orientados ou excessivos; 2) o próprio desejo de ser

³⁴ O obra se trata de brincos de fetos de oito semanas aos quais Gibson teve acesso legalmente. Depois de expor a obra, a polícia apreendeu a mesma e o artista foi expulso da universidade em que estudava. No ano seguinte, ele e o curador da galeria onde a obra foi exposta, Peter Sylveire, foram processados por indecência pública e perturbação da ordem. Por fim eles foram declarados culpados por perturbação da ordem e tiveram de pagar uma multa. "Geoffrey Robertson, advogado de Sylveire, disse que não havia nada de ilegal sobre a posse dos fetos.

Ele disse que a obra era um comentário "profundamente moral" sobre uma sociedade que permite que o aborto destrua dezenas de milhares de fetos todo ano e tolera peles de animais como sendo adornos aceitáveis.

Smedley (o juiz) disse ao júri para não julgar o mérito artístico da obra. "Vocês estão aqui para estabelecerem os critérios de decência pública", ele disse." (1989, London AP).

Notícia completa disponível em: <http://www.apnewsarchive.com/1989/Jury-Fines-Artist-Who-Made-Earrings-From-Human-Fetuses/id-f515994eb5e67d58aac1f06cc1c06706>

moralmente transgressivo ou se deleitar em sentimentos de repulsa e desgosto;
3) atração de interesses como a curiosidade ou fascinação.

O autor, em seguida, analisa algumas obras postas como obscenas, como as da fotógrafa Sue Fox³⁵ que retrata corpos desmembrados, esmagados, abertos com a aparente finalidade de nos oferecer prazer estético. É um exemplo de obra que nos solicita respostas que se relacionam com o prazer sádico, de ver outras pessoas sofrerem. Em contra partida, há algumas fotografias de Tierney Gearon³⁶ de seus filhos pequenos que causaram furor no público. Em uma delas, uma cena cotidiana de ambos brincando na neve onde o filho menor está urinando, estando parte de seu corpo nu à mostra.

Segundo o autor, essas se tratam de fotografias íntimas de família, o que se pode inferir quando olhamos para estas fotos no contexto de sua apresentação como obra de arte, pois a obra não nos convida a nenhuma resposta que seja moralmente errada. Para Kieran, as fotos de Gearon apenas se parecem com o tipo de material que pedófilos buscariam. A fotógrafa não tem culpa se sua obra for usada de maneira errada. Não seria o caso que a possibilidade de serem mal utilizadas as torne obscenas (notamos, portanto, que contexto e propósito fazem diferença). O julgamento deste tipo de obra como imoral mostra como é apressado o raciocínio que precede a censura.

A conclusão de Kieran se baseia na resposta que as obras analisadas solicitam de seus expectadores. No caso de Gearon, elas não parecem solicitar atenção do tipo sexual para a nudez infantil. No caso de Sue Fox, suas fotografias realmente parecem convidar o público a sentir prazer na contemplação da aniquilação de pessoas, o que as torna objetos que podem ser julgados como obscenos. Contudo, "... mesmo que reconheçamos que há obras obscenas, isto ainda não nos fornece bases para a censura" (KIERAN, 2004, p.200, tradução nossa).

Dado o princípio do dano de Mill (KIERAN, 2004, p.201) que afirma que a não ser que algo constitua dano real, não temos porque proibi-lo³⁷, ou nos casos em que há algum bem resultante, se esse bem for maior que o dano, também

³⁵ Ver Anexo 5.

³⁶ Ver Anexo 6.

³⁷ Há por trás desse princípio a ideia de que somos seres falíveis que podem, em dado momento, estar errados acerca do que seja o verdadeiro. Ou seja, algo que por ora vemos como desagradável pode não ser exatamente o caso.

não há porque proibi-lo, de que modo obras de arte poderiam ser danosas de modo a atingir este critério? Segundo Mill, restringir o direito de expressão de alguém é algo danoso. Visto que a arte facilmente pode ser utilizada como meio para a expressão do artista (que se trata de alguém com direitos como qualquer outra pessoa), a obra em questão teria de causar um dano maior do que o dano de restringir a liberdade do artista para que sua censura fosse cabível. Além disso, haveria também o direito do público de ouvir/ver/ler aquilo que desejar. O mesmo também estaria sendo ferido (o que causaria danos) caso alguma obra fosse censurada.

A visão de Mill, segundo Kieran, possui dois componentes: 1) a liberdade de expressão assenta-se sobre a articulação ou representação de perspectivas que sirvam à verdade e ao entendimento e; 2) somente em instâncias particulares isto pode ser sobreposto por conta de considerações a respeito de danos. Com isso, não seria a perspectiva em si representada pela obra que seria censurada, mas sim a articulação da mesma em situações onde é provável que tal coisa cause danos a outros (KIERAN, 2004, p.201).

Uma possibilidade do que poderia ser o dano causado por uma obra de arte, seria a de que perspectivas morais que não vão de encontro à nossa podem gerar emoções negativas. Algumas citadas por Kieran são aversão, repugnância, repulsa e raiva; ou então sensações de vulnerabilidade, em casos que sentimos que deveríamos ser protegidos de tal coisa (como se a obra constituísse um ataque à nossa pessoa).

Contudo, não é o caso que todos queiram evitar tais sentimentos. E tal afirmação não é estranha, pois são vários os exemplos de que muitas vezes procuramos por emoções negativas: assistimos filmes de terror, fazemos esportes radicais, etc. É certo que parte das pessoas evitam sentir tais coisas, parte não pularia de um penhasco para fazer *Bungee Jumping* porque não deseja sentir as emoções negativas de tal experiência. No entanto, isto não parece ser suficiente para proibirmos que pessoas pratiquem esportes radicais, ou que tenham acesso a quaisquer outros meios de terem emoções negativas (como é o caso de certas obras de arte). Importante ressaltar que não se implica daqui o contrário: que as pessoas devam buscar esse tipo de coisa, que devam, por exemplo, ler livros que as cause mal estar. Ninguém pode obrigá-las a isso. Portanto, mesmo que haja uma obra que quase nenhuma pessoa pareça gostar,

disso ainda não se faz critério para censura-la, uma vez que temos direito de buscarmos aquilo que quisermos, mesmo que pelo julgamento alheio, tal coisa seja errada, feia ou ruim.

... a frustração dos desejos que dizem respeito ao que outros devem dizer, fazer e pensar está baseada em juízos morais, sociais e estéticos. E ninguém tem direito de impor sua concepção do correto, do bom ou do belo aos outros. Isto não é dizer que não podemos estar profundamente errados. Podemos. Mas o ponto da sociedade liberal é proteger e honrar a autonomia individual de seus cidadãos – e isto inclui o direito de cometer, e a responsabilidade por, nossos próprios erros, contando que os direitos dos outros não sejam assim infringidos. (KIERAN, 2004, p.203, tradução nossa)

Uma analogia pode ser feita aqui com aquilo que é considerado “indecente”: Kieran coloca que a ideia de que questões de natureza sexual pertencem somente à esfera privada (que não devem ser relatadas em pinturas, por exemplo) é uma ideia individual, não compartilhada por todos. Por fim, todas as questões de aprovação ou desaprovação de natureza moral não parecem ser suficientes para uma proibição em termos de lei. Cabe ao indivíduo a decisão do que quer ver/ler/ouvir. Tudo o que pode ser exigido é que o público seja bem informado sobre aquilo com que está entrando em contato antes de o fazer. Um aviso sobre de que se trata determinada exposição, ou um adesivo na capa de um disco indicando que o mesmo apresenta conteúdo explícito em suas letras são o tipo de “proteção” que o público pode pedir.

Importante ressaltar e, com isto, colocar algumas limitações aqui. O interesse de Kieran de salvaguardar a arte obscena, imoral e/ou pornográfica assenta em sua valorização da experiência provocada por essas obras, que em sua opinião pode aprofundar nossa compreensão. Tal noção não compactua com a de Carroll que, por sua vez, fala somente de como obras moralmente elogiáveis podem fazê-lo. Contudo, ambos concordam que mesmo no caso de a maioria das pessoas julgarem tais obras como imorais, isto não é o suficiente para censurá-las. A diferença é que em Carroll, tais “falhas” morais podem pesar como falhas artísticas, e para Kieran, tais “falhas” podem pelo contrário, aprofundar nossa compreensão moral. Além disto, não há qualquer caracterização de Carroll de que elementos pornográficos ou obscenos necessariamente caracterizem falhas artísticas, pois a falha ocorreria no momento em que a obra não consegue nos capturar porque nos convida a

emoções que não compartilhamos, não a partir do conteúdo que compõe a obra (não há qualquer restrição direta de “tipos” de conteúdo em Carroll). Sendo o caso de que a obra falha por conta de uma razão moral, ainda assim, se trataria apenas de uma obra com valor artístico decaído, não constituindo razão suficiente de censura.

Isto não é negar a forma na qual obras de arte narrativas podem interagir com a compreensão moral e podem ter repercussões para o comportamento. Nem mesmo eu rejeitaria a possibilidade de que certas obras de arte narrativas possam ser censuradas, se (mas este é um grande se) pudéssemos provar que elas causam comportamentos nocivos por parte de leitores, ouvintes e expectadores normais, sistematicamente. Na verdade, o clarificacionista meramente mantém que a avaliação moral das obras de arte narrativas continua sendo possível, como sempre o foi, na ausência de uma teoria bem estabelecida acerca do impacto de se consumir narrativas sobre o comportamento. (CARROLL, 2001, p.291, tradução nossa)

Para Carroll, desde o princípio, a censura não se aplica dado que não haveria como uma obra fazer com que alguém haja desta ou daquela maneira. Parte estratégica das obras de arte é o uso que seus autores fazem de suas perspectivas morais, aproveitando-se de simpatias e outros sentimentos que o público pode vir a nutrir por determinadas personagens caracterizadas de maneira a parecerem moralmente boas (ou o contrário, se engajam de maneira a torcer pela ruína das más). Na perspectiva de Carroll, a maioria das pessoas simplesmente não se engajaria com estas obras tidas como obscenas por não concordarem com elas moralmente. Os sentimentos provocados justamente seriam os de repulsa e desgosto (como colocado por Hume, e coincidentemente elencado por Kieran), o que ficaria no caminho da apreciação apropriada da obra. Contudo, a perspectiva fornecida por Kieran complementa algumas colocações de Carroll que demonstra simpatias por uma via liberal de encarar a liberdade de expressão através das obras de arte, colocando que, apesar de considerar que não se pode assumir de maneira geral que a liberdade de expressão é total, não consegue pensar em casos onde a censura se aplicaria.

Atentemos ainda para o fato de que em uma sociedade liberal³⁸, questões morais não podem entrar no caminho do que é permitido. Como a função do

³⁸ Dado o foco deste trabalho, extensões sobre a discussão política envolvida não poderão ser feitas.

estado se reduz somente a proteger nossa capacidade de decisão acerca de como guiar nossas próprias vidas, dentro disto estaria a possibilidade de ver, ouvir e ler obras obscenas ou imorais. Ou ainda, criar e expor este tipo de arte (KIERAN, 2004).

Em nossa pesquisa, não encontramos bases para a proibição (no sentido de restrição da expressão) de quaisquer obras de arte, a não ser no referido caso de Mill onde o dano se torne maior que o benefício – o que, Carroll e Kieran concordam, parece ser uma situação que raramente ocorre. Juízos do que seja obsceno ou indecente dizem respeito a ideia do que seja moralmente aceitável, que pode variar entre as pessoas. Portanto, o julgamento de indecência por parte de algumas não constitui razão suficiente para que seu acesso por outras pessoas seja bloqueado. Além disso, mesmo que as pessoas que procuram tais obras estejam “erradas” em algum sentido, elas, por sua vez, possuem o direito de errar em seus juízos.

4. O moralismo moderado de Noël Carroll

4.1.1 Introdução

Em nossas respostas ao *autonomismo* e o *moralismo radicais*, já podemos vislumbrar parte do que seria a posição de Noël Carroll, o *moralismo moderado* (em sua protoversão chamada pelo próprio autor de “formalismo *soft*”³⁹). A busca do autor será por um entremeio entre considerações acerca da moral da obra, tanto do ponto de vista por ela expressado quanto da contribuição para a educação moral que a mesma faz, e de questões estruturais, formais, que revelam-se intrincadas com a natureza moral do conteúdo da obra.

Anteriormente já pudemos adiantar algumas características importantes da visão de Carroll: seu moralismo moderado não deseja responder à questão sobre o que seja a arte de maneira essencialista, o que permite à sua teoria uma compreensão isolada sobre cada gênero ou modo artístico; seu nãoessencialismo também resulta em uma concepção pluralista de valores, entendendo o valor artístico como englobando diversos tipos (podemos avaliar as obras de arte a partir de várias bases de valor, não apenas o valor estético); sua visão não atribui à arte (ou a quaisquer gêneros artísticos) a função primeira da educação moral, compreendendo-a antes como uma consequência secundária comparável a um “efeito colateral”⁴⁰; sua crítica moral negativa não é do tipo “puritana”, pois embora haja uma implicação entre certas falhas morais e certas falhas artísticas, estas raramente resultam em bases para a censura (nas palavras de Carroll, talvez ele nem consiga imaginar em qual situação isso ocorreria); em sua crítica moral positiva, o mesmo enfrenta os argumentos dos

³⁹ De fato, para Giovannelli, Carroll introduz elementos do *autonomismo* em sua posição (de acordo com a taxonomia adotada por Giovannelli). O importante aqui é ressaltar que tal constatação enfatiza o caráter moderado da teoria de Carroll, pois no comentário do autor, ele não se compromete com relações sistemáticas entre os valores artístico e moral na avaliação de obras de arte, nem mesmo com relação a certos gêneros em específico (como por vezes parece ser o caso de Nussbaum conforme veremos em comentários de Carroll a seguir). Para mais comentários sobre isso ver GIOVANNELLI, 2004, p.154-8.

⁴⁰ Na interpretação de Kenneth McLeish, para Aristóteles “[a] tragédia não é dogmática; a saúde moral do público não é sua preocupação primeira. Ela é uma série de imagens, um repositório de exemplos de como tipos específicos de pessoas reagiram em circunstâncias específicas. Seu poder –que pode ou não incluir o poder de mudar as pessoas –depende do êxito de cada autor na seleção e articulação do que é mostrado à audiência, e é principalmente com essa seleção e articulação que a *Poética* lida.” (2000, p. 15). Isso nos mostra a profundidade com que a teoria de Noël Carroll é perpassada pelas ideias de Aristóteles acerca deste tema.

autonomistas, garantindo espaço para a contribuição das obras de arte em nossa educação moral.

Conforme veremos, esta educação moral se dá a partir de diversas bases, uma vez que para o filósofo há mais de um tipo de relação entre a arte e a moralidade (CARROLL, 2010). Exploraremos os mecanismos de interação entre a arte e a moralidade e as bases para afirmar a educação e conhecimento que a mesma fornece, as quais resultarão em um esboço bastante indicativo de como podemos proceder na crítica moral positiva e negativa das obras às quais cabe o comentário moral.

4.1.2 Fundamentos e comprometimentos gerais da posição

A arte aparece, nos ensaios mais recentes de Noël Carroll, como um importante meio permeado pela cultura, e mais importantemente pela moral presente nessa cultura. “A arte é básica para a aculturação das pessoas no ethos de sua sociedade – onde tal ethos possui, como um de seus componentes centrais, a moralidade concebida de maneira estreita” (CARROLL, 2010, p.175, tradução nossa).

Essa permeabilidade resultaria nas seguintes participações das obras na moral: poderia reforçar e clarificar comprometimentos que já tenhamos (em culturas mais antigas é notável a maneira didática em que isso se dá pelas histórias de personagens que aparecem como “modelos”); nos abastece de ideais; nos mostra novos caminhos que possibilitam a crítica de algumas formas morais estabelecidas (CARROLL, 2010).

Nesse sentido, para Carroll (1998, p.126) é próprio de nossa natureza e da natureza das obras falarmos sobre certas obras de arte no sentido moral. Aquilo de que se trata clama por atenção nesta direção:

Minha posição, o moralismo moderado, apenas mantém que para certos gêneros, comentários morais, junto de comentários formais, são naturais e apropriados.

Além disso, o moralismo moderado também mantém que a avaliação moral pode figurar em nossas avaliações de algumas obras de arte. Pois, enquanto obras de arte narrativas que engajam nosso poder de compreensão moral, elas podem ser avaliadas sobre se elas aprofundam ou pervertem a compreensão moral. Ou seja, algumas obras de arte podem ser avaliadas em virtude da contribuição que fazem à educação moral. (CARROLL, 2001, p.299, tradução nossa)

Com uma base bastante influenciada por Aristóteles, Carroll se utilizou do estudo de dois pontos, os quais apresentamos aqui, de modo a serem centrais para o desenvolvimento de sua posição: a relação das emoções com as obras de arte e a estrutura das obras de arte narrativas. O autor justifica seu foco nesse tipo de obra (narrativas, sejam elas literárias, cinematográficas, teatrais, ou de outra natureza) porque é nelas que a relação da arte com a moral se torna evidente, tudo isso devido ao fato de que narrativas geralmente giram em torno de assuntos e relações humanas (quando contém animais como personagens, como é o caso em *A Revolução dos Bichos*, eles são antropomorfizados); e é algo bastante difícil, senão até mesmo impossível, falar de relações humanas e não tocar em nenhum momento no âmbito da moral. Resumindo, as obras de arte narrativas são casos paradigmáticos onde a arte evidentemente participa em alguma medida da moral.

4.1.3 A questão do envolvimento das emoções

Nos dias atuais, teóricos pouco falam sobre como as artes envolvem nossas emoções. Presta-se mais atenção em análises hermenêuticas (quando se fala em encontrar o “significado” das obras), as quais Carroll não tem em baixa conta; porém, não é desejável que a crítica limite-se a este tipo de comentário. Carroll ressalta (2001, p.4) que, devido a uma crença amplamente divulgada até então, não se estuda sobre as emoções comuns na arte, pois o dito “mito” da experiência estética (que vimos no primeiro capítulo) colocava a experiência das obras como dependente de emoções únicas, diferentes, contrastantes com as emoções cotidianas, o que o autor deseja refutar de maneira a preencher a lacuna teórica deixada por essa concepção errônea, apresentando um estudo sobre essas emoções comuns em relação à arte, inclusive como participantes frequentes da experiência das obras.

O leitor pode atentar para o fato de que muitos críticos se utilizam da psicanálise para falar de obras, utilizando-se de conceitos que parecem sim refletir sobre as emoções em sua análise, tais como o de “desejo reprimido”. Contudo, não é sobre este tipo de emoção, de explicação psicanalítica, que a abordagem de Carroll busca focar.

Outra possível ideia que talvez ocorra à mente do leitor seria acerca das obras de Tolstói e Collingwood que pensam a arte a partir das emoções. Contudo, a afirmação de Carroll não é a de que todas as obras estão envolvidas com a incitação de emoções, como é o caso dos autores supracitados (que inclusive almejam desenvolver um tipo de teoria universal sobre a arte). O que Carroll (2001, p.218) deseja é pensar sobre a forma com que **certas** obras interagem com nossas emoções **corriqueiras**, pois se faz útil desenvolver uma teoria sobre a relação da arte com as emoções nas obras que apresentam tal relação. Embora o autor não almeje explicar toda arte a partir disso (Carroll nota que tal empreendimento deixaria de fora obras de arte que se dirigem somente à cognição, por exemplo), a teoria atual sobre as obras de arte carece de uma explicação acerca de seu envolvimento com as emoções cotidianas.

Outros motivos para nos esforçarmos em construir uma teoria acerca das emoções corriqueiras nas obras de arte seria que ela ofereceria resoluções para alguns problemas, tais como o *Paradoxo do Suspense* e a compreensão de como as obras de arte nos mantêm interessados, principalmente as narrativas que podem ter durações bastante longas. Além disso, ela nos indicaria um caminho pelo qual poderíamos compreender porque algumas obras provocam em nós comentários morais, fato que nos coloca as perguntas mais importantes deste trabalho.

As emoções possuem um papel profundamente importante na teoria de Carroll, pois para ele é evidente que elas e a moral são coisas bastante próximas na medida em que o autor identifica *emoções morais*. Além disso, a emoção é a ferramenta mais eficaz na arte para algo fundamental: manter-nos atentos, presos à obra. Principalmente no caso das narrativas que possuem certa duração, como já afirmava Aristóteles.

O vilão abuse da heroína inocente e nossas mandíbulas se cerram de raiva; nossa ânsia por vingança nos mantém presos à tela, esperando o momento quando o grosseiro brutamonte tem aquilo que lhe é devido. [...] Estes acontecimentos são bastante comuns em filmes. Eles carregam o testemunho da quase incontestável observação de que, em grande medida, ser afetado emocionalmente é aquilo que gruda e mantém a atenção do público na tela de momento a momento. (CARROLL, 2003, p.59, tradução nossa)

O cinema é um gênero que nos serve de maneira bastante adequada como exemplo da forma com que a arte é capaz de guiar nossa atenção – principalmente através da emoção. As formas mais comuns com que obras compostas por imagens em movimento nos mantêm ligados nelas, além de o fazerem através do próprio movimento, seria a sucessão de diferentes e curtas cenas, as luzes apagadas do cinema, o tamanho da tela, o *close* no rosto da personagem logo antes da mesma começar a chorar, o fundo da cena que não se quer que chame atenção com poucos elementos para destacar o objeto centralizado, etc. Para Carroll (2003, p.26), esses meios de chamar e focar nossa atenção são bastante diretos e quase sem exceção provocam uma resposta imediata e automática em nós, pois a atenção se ancora em nossa biologia e está aliada a respostas e estímulos tão profundamente instintivos que são quase inevitáveis.

Conforme o cineasta conduz nossa atenção, é de seu interesse que fiquem mais aparentes os aspectos do mundo ficcional em questão os quais ele julga serem mais importantes para o entendimento da trama em desenvolvimento. O cineasta deve, portanto, selecionar tais objetos e apresentá-los de maneira a garantir que, como espectadores, estejamos olhando para onde deveríamos. “E aqui, uma vez mais, descobrimos que o cineasta, em grande parte, apoia-se em engajar nossas capacidades perceptivas naturais para assegurar seu objetivo.” (CARROLL, 2003, p.34, tradução nossa)

Como podemos notar, em nossa reflexão precedente, utilizamos o termo “emoção” de forma bastante ampla: abrangendo desde emoções com objetos que requerem determinados estados mentais, até respostas automáticas, humores, desejos e sensações que movem nossos corpos de maneira quase instantânea. A teoria de Carroll aborda esse tipo de reflexo o qual será mais tarde denominado de “*affect*” pois embora desempenhe um notável papel ao nos manter reagindo à obra de momento a momento, a partir desse ponto falaremos mais notavelmente das *emoções* (“*emotions*”) tais como explicadas por determinada teoria cognitiva (ou seja, não no sentido do termo quando empregado corriqueiramente, sem o devido cuidado teórico), da qual já tivemos um vislumbre em respostas à teoria platônica, como explanado no capítulo terceiro.

Essa distinção é necessária pois é a partir da teoria cognitiva das emoções, a mesma que encontra suporte em obras como a de Ronald de Sousa, que Carroll enfrenta a teoria que compreende as emoções enquanto estados cognitivos correspondentes unicamente a crenças, o que impossibilitaria a explicação de como respondemos emocionalmente a obras de arte uma vez que, em larga medida, tratam-se de ficções das quais o público está ciente de sua natureza imaginária.

Essa teoria é um problema para o teórico que busca explicar como ficções são capazes de despertar emoções, pois ficções não são realidades e sabemos disso. Portanto, quando nos entretemos pensando nas obras de arte, não podemos estar crentes no que ocorre nelas, pois estamos cientes de que se trata de uma invenção. Seria o caso, portanto, de que não é possível sentirmos emoções em resposta a obras de ficção? Sentir medo é sentir medo de algo (de *x*, digamos). Para sentirmos medo de *x* precisamos crer que *x*, em verdade, é algo que possa nos causar dano. Portanto, como podemos sentir medo de zumbis enquanto assistimos a filmes de terror onde eles surgem como criaturas horripilantes, sendo que sabemos que zumbis não existem, portanto não cremos que *x* possa ser perigoso, pois nem sequer existe na realidade? Carroll declara:

Minha resposta a este desafio assenta sobre minha rejeição da suposição de que as emoções requerem crenças em todos os casos. A teoria cognitiva das emoções requer um componente cognitivo, mas, eu argumentaria, a forma que tal componente pode tomar é diversa, incluindo não somente crenças, mas pensamento e talvez até mesmo padrões de atenção. E, além disso, a forma que é mais relevante para compreendermos nossas respostas emocionais a narrativas ficcionais é o pensamento, não a crença. (CARROLL, 2001, p.234, tradução nossa)

De forma simples, o autor afirma que o mero pensamento e não necessariamente uma crença, já configura o necessário para que seja provocada uma emoção. O autor dá o exemplo do frio na espinha que sentimos quando pensamos em empurrar a faca em nossa mão em direção ao nosso globo ocular. Sabemos que não faremos isso, mas esse mero pensamento é capaz de provocar a emoção de temor por sua simples ideia. Fomos capazes de provocar uma reação corpórea através de um mero pensamento. Nessa concepção, *pensamento* significa mantermos uma proposição em nossa mente de forma *não assertórica*, ou seja, de forma a não exprimir qualquer juízo ou compromisso com

a verdade da proposição da mesma forma que fazemos quando dizemos “há uma mesa na minha frente”, o que constitui um ato de ajuizamento.

Quando assistimos a um filme de ficção científica, entretemos em nossa mente que, por exemplo, os macacos adquiriram consciência e agora querem dominar o mundo libertando-se do controle dos seres humanos, sem crer que isso realmente aconteceu. É isto que ocorre na ficção: o autor sugere que mantenhamos esta ou aquela proposição em nossa mente de maneira não assertórica a fim de provocar em nós esta ou aquela emoção essencial no encadeamento e compreensão da trama.

[...] este aspecto das emoções é particularmente pertinente para nossa relação com narrativas ficcionais. Pois ficções são histórias que autores tem a intenção de que leitores, ouvintes e expectadores imaginem. Ficções compreendem sentenças, ou outros veículos dotados de sentido, que comunicam proposições a públicos, com proposições que o autor de ficção pretende que o público imagine ou entretenha em suas mentes de maneira não assertórica, como o resultado do reconhecimento por parte dos membros do público da intenção do autor de que isso é o que eles devem fazer. (CARROLL, 2001, p.234, tradução nossa)

Dessa forma fica evidente a vívida possibilidade de respostas emocionais às ficções⁴¹.

4.1.4 Solucionando o paradoxo do suspense

O suspense do qual falamos aqui é visto como parte da resposta emocional a certas narrativas ficcionais, não como gênero, pois podemos sentir suspense com respeito a determinado acontecimento específico em um filme de drama⁴². A resolução do paradoxo do suspense nos interessa aqui por,

⁴¹ Essa pesquisa ainda torna possível um critério bastante preciso através do qual podemos distinguir gêneros narrativos dentre as obras de arte (como horror, comédia, *thriller*): baseados nas emoções que tais obras provocam em nós.

⁴² Talvez ainda seja importante distinguir o suspense do *mistério*, o qual Carroll coloca como “parente” do suspense. O mistério e o suspense são “ficções da incerteza”. A diferença maior assentaria no fato de que no mistério estamos incertos acerca do que aconteceu no passado, enquanto que no suspense, estamos incertos acerca do desenrolar dos eventos no futuro (CARROLL, 2001, p.257). Ainda, “... com o mistério, nossa incerteza está distribuída ao longo de quantas respostas forem possíveis acerca de quantos suspeitos há, enquanto que com o suspense, estamos “suspensos” entre não mais do que duas respostas, aquelas as quais mantemos com respeito à ficções de mistério são, em princípio, indeterminadas e logicamente não-excludentes, enquanto as respostas pertinentes ao suspense são binárias e logicamente opostas.” (CARROLL, 2001, p.258, tradução nossa)

consequentemente, nos oferecer uma via por onde demonstrar de maneira bastante clara a relação entre a obra de arte, as emoções e a moralidade.

O paradoxo do suspense é formulado pelo seguinte silogismo:

Premissa 1: Se uma ficção é experimentada com suspense por parte do público, então o desenlace dos acontecimentos que dão origem ao suspense devem ser incertos para ele;

Premissa 2: É um fato que o público experiencia ficções com suspense em casos onde já viram, ouviram ou leram as ficções em questão;

Conclusão: Logo, se o público já viu, ouviu, ou leu uma ficção, então ele sabe (e está certo sobre) os desenlaces relevantes.

Algumas das teorias que colocam a incerteza como elemento do suspense são as de Kendall Walton, Seymour Chatman e Eugene Vale. Carroll soluciona o paradoxo ao afirmar que a primeira premissa está errada: o que provoca o suspense são outros fatores. É respondendo ao paradoxo do suspense que Carroll nos mostra como somos capazes de termos as mesmas reações, por vezes sem perda de intensidade, às obras de arte com as quais tenhamos contato mais de uma vez, tudo graças ao envolvimento da moralidade.

O suspense se dá quando uma situação pode resultar em dois caminhos logicamente opostos. Porém isso não explica tudo. Podemos imaginar uma situação como o caso de se vai chover ou não, e compreendermos que o suspense não parece necessariamente se dar de forma lógica.

O suspense, ao contrário do comumente defendido, não depende de nossa ignorância sobre aquilo que se sucederá, nem somente do possível desenlace em dois caminhos opostos. Para demonstrar isto, Carroll nos convida a pensar em quando sentimos suspense cotidianamente. Ele dá o exemplo de quando suspeitamos estar doentes e esperamos o resultado de um exame: o que nos deixa em suspense não é desconhecermos o resultado, pois do contrário também sentiríamos suspense a respeito de uma série de outras coisas, como talvez o resultado de um jogo de futebol de um time para o qual não torcemos. A diferença entre as duas situações e a alavanca que provoca a sensação de suspense é a questão de **nos importarmos** sobre aquilo que acontecerá. Portanto o suspense não depende somente da ignorância acerca do

futuro. A ignorância pode aumentá-lo somente, dado que a “atenção e preocupação necessárias para o suspense são engendradas no público das ficções por meio da moralidade.” (CARROLL, 2001, p. 265, tradução nossa)

No geral, a situação narrativa na qual o suspense ocorre se trata de um ponto da história onde, de acordo com os eventos já ocorridos, sentimos suspense devido a uma oposição entre dois desenlaces possíveis da trama (que são logicamente opostos): frequentemente, o moralmente correto é o desenlace mais improvável (embora possível), enquanto o mais provável é aquele que é moralmente incorreto. “Tal como o medo é uma resposta apropriada ao prospecto do dano, o suspense é uma resposta apropriada à situação na qual o moralmente bom está em perigo ou em risco.” (CARROLL, 2001, p.265, tradução nossa).

A afirmação de Carroll só se confirma quando pensamos em uma situação onde alguém proclama sentir suspense, mas nega se importar sobre o assunto em questão. Soa para nós como se essa pessoa estivesse sendo autocontraditória ou escondendo algo de nós (que ela não sente verdadeiramente suspense, ou que não se importa realmente), “... mas se afirmo que o desenlace sobre o qual me importo é incerto, então o suspense se faz em conformidade” (CARROLL, 2001, p.264, tradução nossa).

4.1.5 De que forma Carroll garante o criticismo ético das obras de arte

Como colocamos, a situação narrativa na qual o suspense ocorre se trata de um ponto da trama com dois desenlaces possíveis (logicamente opostos): frequentemente, o moralmente correto é mais improvável (embora possível) enquanto o mais provável é aquele que é moralmente incorreto. Isso significa que, na elaboração da obra, o autor deve estar ciente de como fazer com que seu público seja realmente movido pela dada situação, ou seja, ele deve conhecer aquilo que deixaria o público *moralmente* preocupado.

Podemos concluir que é necessário que autor e público comunguem de um mesmo *background* moral, pois do contrário, não sentiríamos suspense se não nos preocupássemos com a suposta “vítima” do desenlace ruim. Esse caso lembra o caso demonstrado por Aristóteles na *Poética* acerca da constituição do herói trágico:

Que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também porque via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia - eis o que resta dizer depois de tudo quanto foi dito.

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância - nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (Capítulo XIII)

Essa passagem é trazida por Carroll de forma a servir de padrão para pensarmos as questões particulares de outros gêneros e estilos artísticos: no caso da Tragédia, não podemos conceber o herói como alguém tão moralmente execrável que mereça a desgraça que sucede sobre sua vida. Também não pode se tratar de alguém moralmente impecável. Por mais que se queira talvez, através disso, aumentar o efeito trágico, essa estratégia não funcionaria, uma vez que o herói precisa parecer com alguém como nós, que apesar de não ser um sujeito que pareça ser “o mau encarnado”, também cometeu alguns erros na vida, mas nada que seja o suficiente para que culpemos o herói pela desgraça que lhe ocorre.

Podemos, a partir desse exemplo, pensar outros gêneros. Pensemos no horror: Carroll coloca que é característico do horror que esse, em algum ponto da trama, apresente um monstro ou o equivalente a isso, como forças naturais, por exemplo. Contudo, há certas características que devem fazer parte desse monstro, ou do contrário ele não nos provocará o efeito devido. Pode ser o caso de que sua caracterização seja tão ridícula que ele não nos cause medo ou espanto, mas sim riso. Visto que os filmes de horror não tem como objetivo geral causarem riso em seu público, a caracterização errada do monstro resultaria em

uma falha da obra por ela mesma, uma falha “em seus próprios termos”, pois ela não alcançaria aquilo que ela mesma se pretende capaz de executar.

Estas reações são contribuições do expectador. Enquanto reage à obra, acessa não somente o *background* moral de que falamos, mas um estoque em comum referente a diversos outros assuntos: medicina e biologia, história, psicologia humana... A narrativa tem por natureza a característica de não transmitir tudo, dependendo desta contribuição do expectador para ser complementada, preenchida, e fazer sentido de forma geral.

Shakespeare pressupõe que o público não irá supor que as entranhas de Julieta são serragem, e com respeito a *Oleanna*, David Mamet imagina que o público irá supor que suas personagens possuem a mesma estrutura de crenças, desejos e emoções que eles, e que as personagens não são *changelings*⁴³ alienígenas dotados de psicologias desconhecidas. (CARROLL, 2001, p.280, tradução nossa)

Assim, quando o autor nos informa que a personagem, em um conto que se passa na Idade Média, saiu em uma jornada, não imaginamos que ela o fez de carro, mas sim a cavalo ou em algum meio disponível naquela época (ainda relativo a sua classe social, por exemplo). Desse modo, igualmente não faria sentido a personagem atravessar milhares de quilômetros em apenas dois dias, por isso já esperamos que a jornada seja longa, e isso é implicitamente assumido devido ao *background* de informações que compartilhamos com o autor, não precisando ser explicitado no texto, ao menos não de maneira explicativa.

Se os espaços que o autor deixar forem preenchidos diferentemente daquilo que deveria ocorrer para que a história funcionasse, a narrativa se torna ininteligível e isso pode ocorrer no momento em que autor e público não compartilharem da mesma perspectiva moral (ou de uma vida interior relativamente similar, crenças sobre o mundo ou sobre a natureza humana, etc.), o que impossibilita sua comunicação. O autor precisa conhecer seu provável público a fim de prever como ele reagirá e se portará frente a certas situações e personagens, visto que é essencial para o sucesso da obra que o público se sinta de determinada maneira em relação às personagens:

⁴³ No folclore popular, *changeling* se refere a crianças que supostamente foram trocadas quando bebês por um *troll*, uma fada ou outra criatura.

[...] a atividade do público de preencher a narrativa não tem somente a ver com reconhecer o que o texto sugere ou implica sobre pressupostos a respeito dos contornos de seu mundo ficcional e sobre a natureza e psicologia das personagens humanas que habitam aquele mundo. Compreender um texto devidamente também envolve mobilizar as emoções que são requisitadas para o texto. [...] Ninguém compreende *Por Quem os Sinos Dobram* de Hemingway a não ser que admire a limitação de Robert Jordan, tal como o leitor deve em última análise achar Casaubon desprezível para “sacar” *Middlemarch: um estudo da vida provinciana*. (CARROLL, 2001, p.281, tradução nossa)

Além disso, não é somente o caso que a moral é apenas mais um elemento como tantos outros dentro do arcabouço de conhecimento necessário para a compreensão de certas obras de arte. É o caso de que as **emoções** aliadas à moral se mostram como ferramentas centrais e bastante presentes nos artifícios utilizados pelos autores a fim de nos envolverem com suas tramas. Em uma metáfora, “... podemos dizer que em grande medida emoções são a argamassa que mantém o público preso às obras, especialmente às ficções narrativas, que ele consome” (CARROLL, 2001, p.216, tradução nossa).

Sentir a emoção correta é um requisito para acompanharmos a obra pois as emoções são capazes de, nas palavras de Carroll, “gestaltizar” as situações, o que se explica como uma capacidade desenvolvida evolutivamente para nos preparar para realizar funções necessárias dada a situação em que nos encontramos. Ou seja, se estivermos seguindo a narrativa corretamente, sentiremos a emoção devida, a qual nos orienta a prestar atenção às questões relevantes que se apresentarão em seguida. Do mesmo modo, as narrativas bem-sucedidas também são capazes do contrário:

Na vida real, nossas emoções fazem a maior parte do trabalho de organizar eventos que surgem para nós. Medimos a situação, escolhendo e avaliando, embora sob o direcionamento da emoção, é claro, aquilo que se encaixa sob o critério ou princípio padrão do estado emocional presente. A respeito deste ponto, podemos dizer que nossa apreciação emotiva é criterialmente focada.

Contudo, quando se trata de filmes [*movies*⁴⁴] (bem como outras artes), notamos que grande parte da seleção que, na vida real, depende das emoções para ser assegurada, já foi feita pelos cineastas. Enquanto na maioria dos casos de nossa vida as emoções precisam iniciar o processo de *gestaltizar* o estímulo a partir de um rabisco, com os filmes grande parte do trabalho já foi feito para nós pelo cineasta, o qual projetou a situação fictícia de tal modo que suas variáveis criterialmente pertinentes se destacam salientemente de maneiras que tornam nossa apreciação emotiva do mesmo, da forma com que o

⁴⁴ O termo “movies”, como usado por Carroll nesta obra, abrange outros meios artísticos que possuem “imagens em movimento” e são de massa, como programas de TV.

cineasta pretende, praticamente inevitável. (CARROLL, 2013, p.89, tradução nossa)

Nos filmes e em outros gêneros artísticos, a gestaltização da situação de acordo com a emoção desejada é possível. Contudo, ela traz consigo a carga da perspectiva moral adotada pelo autor, a qual pode não corresponder a do público. Em uma situação como essa, é possível que o público acabe não respondendo com a emoção necessária para que siga apropriadamente a narrativa.

Pensemos em uma situação onde o público se recusa a sentir pena pelo que uma personagem passa, apesar de o autor da obra planejar cada elemento da cena do filme de maneira que seja essa a resposta que ele pede de nós. O público se recusa pois, dadas as ações anteriores da personagem, tudo que ocorre lhe agora parece ter sido culpa dela, tendo essa “merecido” os eventos que se sucedem. Quando se configura uma situação como essa, estamos diante de um caso de resposta “não meritória”: dada a sucessão de fatos, o autor parece ter mal calculado a paisagem que delineou, ou então não compartilha com o público a mesma noção do que torne alguém digno de pena. Sendo assim, sua obra exhibe uma situação onde pede por uma resposta que a mesma não “merece”.

Essa ideia vem das leituras que Carroll fez do ensaio *Of the Standard of Taste*, de David Hume. A seguinte passagem apresenta uma protoposição da resposta meritória:

... onde as ideias da moralidade e da decência alteram-se de uma época para outra, e onde maneiras viciosas são descritas, sem serem assinaladas com o traço apropriado de falta e desaprovação, é algo que permite que o poema seja desfigurado, e permite ser uma real deformidade. Eu não posso, nem seria algo apropriado, envolver-me em tais sentimentos; e mesmo que eu possa perdoar o poeta, por conta dos costumes de sua época, nunca poderei me deleitar com a composição. (HUME, 1910, p.232, tradução nossa)

É essencial que o público se sinta de determinada maneira em relação às personagens, dentro daquilo que é necessário para o complemento daquela narrativa, ou do contrário, “não há resposta melodramática”, tal como diz Aristóteles, “não há resposta trágica quando o público constrói de forma errada a postura moral das personagens relevantes.” (CARROLL, 2001, p.281, tradução

nossa). E aqui, esse raciocínio é estendido por Carroll até outros tipos de obras narrativas. Do mesmo modo, Hume nos fala de uma composição poética que peca ao apresentar vícios e faltas morais sem mostrá-los devidamente como tal. Esse deslize do autor implicaria em uma falha na obra, pois “não podemos nos envolver com tais sentimentos”.

Aqui surge uma visível resistência. Facilmente aceitamos imaginar mundos onde as leis da física parecem outras, ou onde a vida se deu de uma forma muito diferente de como ocorreu em nosso planeta (como em *Alien: o oitavo passageiro*). Contudo, não aceitamos uma ficção que nos convide a adotar uma perspectiva moral muito diferente da nossa. Ela deve, ao menos, ser igual em uma maneira geral. Aqui não falamos da representação de personagens de caráter duvidoso ou com desejos e intenções moralmente reprováveis, coisas que Platão costumava censurar. Nos referimos à perspectiva geral da obra, e da concepção que ela nos apresenta do que seja uma personagem virtuosa e uma personagem viciosa⁴⁵, o que é perceptível implicitamente através da configuração a partir da qual o autor arranja os elementos da obra.

Como visto em Carroll (2001, p.303), é possível concluir que quando há uma falha moral na obra, no sentido da falha de correspondência entre a emoção provocada e a emoção necessária ou a emoção provocada e a emoção vista como correta pelo público, a implicação é uma falha artística, pois parece haver um erro no projeto (*design*) anterior da obra, seja por falta de correspondência entre o *background moral* do autor e do público ou por conta de o autor “dosar” mal a intensidade da emoção provocada (ou ainda outros fatores, como incoerência na construção de uma personagem, como é o caso de alguém que parece agir sem conformidade com sua personalidade mostrada anteriormente na narrativa sem que haja qualquer explicação para isso).

O fato de as emoções sobre as quais aqui falamos serem normativas facilmente as tornam em apreciações. Em um de seus trabalhos mais recentes (*Minerva's Night Out*, de 2013), Carroll dá mais um passo em uma fundamentação mais profunda de sua posição, comprometendo-se com uma

⁴⁵ Desde já é importante atentar para o fato de que **personagem** em inglês é “character”, o mesmo termo que se traduz por **caráter**.

concepção dos juízos morais como sendo (ao menos em grande parte⁴⁶) intuitivos. Essa é uma visão contrária ao que geralmente se pensa, principalmente na filosofia, concebendo-os como fundamentados sobre raciocínios encadeados.

... não deveria ser uma surpresa o fato de emoções estarem conectadas com juízos morais, uma vez que, tal como vimos, as emoções são adaptações naturalmente selecionadas para fazermos avaliações rapidamente. As emoções são uma forma de juízo valorativo. Consequentemente, uma vez que juízos morais são avaliativos, embora eticamente, é mais provável que eles possuam algumas relações com as emoções em geral. De fato, muitos juízos morais estão enraizados em respostas morais-emocionais (p.92, tradução nossa)

Portanto, muitos de nossos juízos estão enraizados em reações viscerais⁴⁷. John Raidt caracteriza os juízos morais como “apreciações rápidas, automáticas e intuitivas”, como emoções. As emoções morais, portanto, partem do reconhecimento de um padrão geral (são cognitivas), tal como desenvolvemos anteriormente.

Obras de arte como filmes são apanhados de inúmeras situações enquadradas de uma maneira muito propícia para fazermos avaliações acerca do caráter das personagens. E isso, segundo Carroll, ainda nos gera prazer (especialmente porque nossos desejos pessoais não são diretamente ameaçados pelas questões do filme). *Minerva's Night Out* é uma obra na qual o autor norteamericano deseja observar principalmente a arte de massa. E a partir disso, começa a pensar as questões da moralidade de uma obra concebida para um grande público.

Desnecessário dizer que, os filmes, por definição, são produtos projetados para atrair públicos de massa. E eles são capazes de performar essa função em grande medida por conta das emoções

⁴⁶ Aqui não nos interessa disputar acerca da caracterização geral dos juízos morais, apenas trabalhar com a ideia de que muitos, notavelmente, partem de intuições, não de raciocínios.

⁴⁷ Para ilustrar um tipo de juízo moral que não parece se ancorar em raciocínios, sendo feito como base em uma reação quase instantânea, visceral, Carroll coloca um exemplo dado por psicólogos morais contemporâneos sobre o incesto. Imagine um caso onde dois irmãos decidem tentar o incesto. Ambos concordam que 1) será apenas uma vez; 2) ninguém ficará sabendo; 3) se protegerão da gravidez. Os motivos geralmente apresentados (racionalmente) para o impedimento moral do incesto são 1) que ele gerará um vício; 2) que será um mau exemplo; 3) que os descendentes gerados a partir desta relação terão deformações. Contudo, o caso de incesto dos dois irmãos não parece resultar em nenhum dos três, e mesmo assim persistimos em seguir nossa intuição inicial e avaliarmos negativamente o incesto em nosso juízo moral.

morais que eles ativam estarem sob domínios quase universais de interesse ou, ao menos, podem ser identificados como pertencendo a domínios de interesse reconhecidos interculturalmente. (2013, p.94, tradução nossa)

Para que uma ficção atinja um público de massa, ela deve participar de questões morais que façam parte de culturas diversas. Uma dessas noções, segundo Carroll, é a de bem-estar (*welfare*). Dificilmente pessoas discordam do que seja um dano ao bem-estar de uma personagem.

Carroll (nota 7, p.105) diz assentar fortemente sobre a noção de domínios globais de preocupação moral. Esses são possíveis apenas porque, de acordo com as pesquisas por ele consultadas, bebês possuem vida moral através de suas predisposições protomorais, apresentando emoções, em certa medida, universais. Ainda, em situações onde as normas éticas de uma comunidade da obra fictícia não correspondessem às de seu público, Carroll coloca que chegaríamos a uma analogia entre as nossas regras e as regras da comunidade fictícia, pois haveriam similaridades entre elas (CARROLL, 2013, p.97).

Outro desafio dessa posição seria explicar como somos capazes de “comprarmos” a perspectiva de personagens que, na vida real, jamais defenderíamos moralmente. Um exemplo dado por Carroll seria o de Tony Soprano, de *Família Soprano*, que apresenta um caráter bastante problemático, seguindo, na maioria das vezes, cegamente seus desejos próprios, sem medir o que precisa fazer para conseguir o que quer.

Algumas explicações fornecidas por outros teóricos, segundo Carroll seriam as de que a) Tony realiza coisas que secretamente gostaríamos de realizar e, em uma esteira similar, b) nos identificamos com ele porque gostaríamos de ser como ele. A explicação a) se apoiaria em grande medida na psicanálise, e b), além disso, em teorias da identificação as quais respondemos de maneira geral no capítulo acerca do moralismo radical.

A explicação de Carroll salta essas objeções e explica que torcemos por Tony simplesmente porque, no universo da *Família Soprano*, haveriam personagens que agem ainda mais de acordo com seus quereres. Essas são personagens que reprovamos mais fortemente. Um dos casos citados por Carroll seria o de Ralph Cifaretto que, sob o efeito de cocaína, espanca sua namorada

grávida, Tracee, até ela morrer, o que provoca reações bastante inconformadas por parte do público.

Embora Tony tenha diversos defeitos morais, tais como racismo, aliamos-nos a ele simplesmente porque na “economia moral” da Família Soprano, todas personagens relevantes “são piores ou não são melhores do que Tony Soprano”. (CARROLL, 2013, p. 243, tradução nossa). Nessa conjectura nos ligamos a ele por se tratar daquele que parece estar mais próximo da honradez.

Na medida em que frequentemente nos vemos como aliados de Tony, geralmente preferindo as razões e avaliações de Tony à de outras personagens, vemos o quão escorregadia a ladeira moral pode se tornar e com que facilidade podemos perder nosso chão. Ou, para mudar a metáfora, ao tomarmos nota das próatitudes que Tony incita em nós podemos vir a estimar quão sutilmente nossa bússola moral pode ser desmagnetizada (CARROLL, 2013, p. 245-6, tradução nossa)

Pelo que podemos compreender até aqui, reconhecemos uma falha artística na obra (pois ela falha em seus próprios termos) no momento em que o autor não compartilha ou não conhece o suficiente da perspectiva moral de seu público, e requisita dele, através da obra, uma resposta moral que não condiz com a resultante (ela não é “merecida” dado o que a obra nos apresentou ou pede algo que o público resiste em fornecer como resposta). Dado o exemplo de nossa momentânea “aliança” com a personagem fictícia de Tony Soprano, podemos compreender de que modo a avaliação moral de Carroll não possui termos tão rígidos como a avaliação moral platônica ou radical. Pois na medida em que a obra conseguir realizar o que se pretende, utilizando de nossa capacidade de entender analogamente normas comunitárias que não são exatamente as mesmas nossas, bem como a de nos “aliarmos” com personagens que, dado seu contexto fictício, apesar de serem moralmente execráveis, tratam-se das “menos piores”, merecendo elas a resposta que requisitam de um público moralmente sensível, não há defeito moral relevante, que implique em uma falha da obra em seus próprios termos.

Para Carroll, pouco importará nas avaliações morais de obras de arte de que modo o público moralmente sensível está efetivamente respondendo às obras. Isso porque o público pode ficar momentaneamente cego para algumas coisas. Em um exemplo do próprio autor, em tempos de guerra podemos aceitar obras que retratem o inimigo de uma maneira imoral, que contenham uma

compreensão do mesmo abaixo da dignidade humana, racista ou mesmo estereotipada.

A questão é que, passada a guerra, pode-se perceber a qualquer momento tal defeito presente na obra. Portanto, em nossas avaliações, devemos manter em mente este *público moralmente sensível* em termos contrafactuais. Essa visão está aliada a conhecida expectativa de que obras que tenham verdadeiros méritos artísticos sobrevivam ao “teste do tempo” (CARROLL, 2010, p.197)⁴⁸.

Essa seria uma forma negativa de avaliação. Em nossos passos seguintes, pretendemos mostrar como são possíveis avaliações positivas das obras de arte, a partir das mais diversas contribuições que essas fazem à educação moral, começando pela definição do *clarificacionismo* de Carroll. Para tal empreendimento, mantenhamos em mente a perspectiva contrafactual a partir da qual se deve conceber o público moralmente sensível.

4.1.6 O que é o chamado “clarificacionismo”

A partir da leitura das obras de Noël Carroll, podemos compreender que neste exercício que se dá de forma muito repetida em obras de arte narrativas, em curtos intervalos de tempo, principalmente em filmes, e que nos induz a fazermos incessantemente avaliações e juízos morais de personagens e situações, é possível que aumentemos nossos “poderes morais”.

Uma vez que há um componente cognitivo nas emoções morais, a aplicação do mesmo a casos cada vez mais diversos pode propiciar diferentes aprofundamentos: como a moral é permeada de conceitos abstratos, tais como “virtude”, pode ser o caso de que temos pleno conhecimento do conceito, mas não o suficiente para saber como aplicá-lo devidamente a qualquer caso prático. Podemos também aprender a lidar com casos limítrofes, bem como medir

⁴⁸ Embora Giovannelli não ofereça uma perspectiva do público como um contrafactual, ele cita algumas vantagens que temos ao não avaliarmos obras de arte a partir das reações reais do público, as quais cabe citar aqui. Desse modo podemos excluir fatores que em verdade não são relevantes em nossas avaliações das obras como a) reações do público que nem sequer chegou a entrar em contato com a obra; b) considerações feitas por expectadores que não acessaram a obra corretamente; c) consequências que tais obras provocam em públicos que não são apropriados à obra, como no caso das obras restritas a certas faixas etárias; d) ignora consequências sobre pessoas que não são parte do público normal, como seria o caso de um Jeffrey Dahmer, dentre outros casos imprevisíveis (GIOVANNELLI, 2004, p.169).

nossas reações ao refinarmos quais objetos são apropriados para quais emoções. “Isso envolve tratar a narrativa como uma ocasião para a clarificação de nossas emoções, ou como Aristóteles diria, para aprendermos como aplicar a emoção correta ao objeto apropriado com intensidade adequada” (CARROLL, 2001, p.285, tradução nossa).

Por fim, a narrativa bem-sucedida passa a ser terreno para que exercitemos nossos conhecimentos, nossas emoções e conceitos, morais (ou até mesmo de outros tipos). Noël Carroll admite que dentro desse exercício é possível que aprofundemos nosso conhecimento moral a partir da sucessão de aplicações de um dado conceito. Se encararmos o aprendizado como a aquisição de novas e desconhecidas proposições ou emoções (relembrando o *argumento da trivialidade cognitiva* colocado no capítulo segundo), a partir desse exercício, a arte não ensina exatamente, pois depende antes do próprio conhecimento de ao menos parte dessas proposições e conceitos como condição de sua própria inteligibilidade. O tipo de conhecimento que a arte proporciona para Carroll, nesse caso, é o seguinte: “... em mobilizar o que nós *já sabemos* e o que já podemos sentir, a obra de arte narrativa pode se tornar uma ocasião para que nós aprofundemos nossa compreensão do que sabemos e do que sentimos” (CARROLL, 2001, p.283, tradução e grifo nossos)

O nome dessa perspectiva de contribuição da arte para a educação moral – clarificacionismo – se deve, segundo o filósofo norteamericano, à “transação de mais alto valor” que pode acontecer entre o público e obras de arte narrativas. “As obras em questão podem aprofundar nossa compreensão moral ao, entre outras coisas, nos encorajam a aplicar nosso conhecimento e emoções morais a casos específicos. Pois ao sermos incitados a aplicarmos e a engajarmos nossos poderes morais anteriores, podemos vir a aumentá-los.” (CARROLL, 2001, p.283, tradução nossa).

Ou seja, nessa linha de raciocínio, Carroll deseja defender que no caso padrão que verificamos ao analisarmos as obras de arte narrativas, não encontramos uma instância a partir da qual adquirimos novos conhecimentos proposicionais, mas sim um meio de clarificarmos conceitos e princípios que já possuímos, como ocorre no seguinte exemplo:

Uma peça como *A Raisin in the Sun* se volta para o público branco de tal maneira que incita vividamente seu reconhecimento de que afroamericanos são pessoas como quaisquer outras e, portanto, deve a elas ser concedido o mesmo tipo de tratamento igualitário para pessoas que tais públicos já endossam como uma questão de princípios morais. A peça faz isso ao mostrar que os sonhos e os laços de família das personagens principais não são diferentes dos de outras pessoas, alertando assim a admissão de afroamericanos sob o preceito moral concernente ao tratamento igualitário no qual o público já crê. [...]

Nesse caso, como em muitos outros, parece correto descrever o que ocorre no público branco como uma descoberta sobre algo que ele já sabe; ou seja, os membros do público reúnem fragmentos de crenças previamente desconectados em uma nova gestalt, de forma que sua percepção moral mude. Aqui não é essencial que os membros brancos do público adquiram uma nova porção de conhecimento moral; antes, eles são induzidos a fazer conexões entre as crenças que já possuem. [...] Seu sistema de crenças é submetido à clarificação. Argumento que, seu domínio e compreensão do que ele já sabe é aprofundado de uma forma que conta como aprendizado, embora não se trate essencialmente de uma questão de aprender uma nova proposição interessante, uma vez que em algum sentido, o público branco já sabia que afroamericanos são pessoas e que pessoas merecerem ser tratadas como iguais. Eles podem até mesmo ser capazes de recitar o silogismo em questão, mas ele não ficaria claro. O que a peça tem êxito em realizar é criar uma situação que encoraje o público a forjar as conexões salientes entre crenças talvez até então isoladas. (CARROLL, 2001, p.283-4, tradução nossa)

Podemos então traçar uma distinção entre meramente possuir conhecimento moral e possuir “poderes” ou capacidades morais desenvolvidas, as quais nos tornam capazes de fazer ligações entre conceitos e princípios morais que cremos ser verdadeiros, o que auxilia a tornar nosso sistema de crenças morais mais coerente. Essa capacidade é chamada por Carroll de “compreensão moral”. “Uma pessoa com compreensão possui a habilidade de encontrar seu caminho na geografia mental de seu próprio estoque cognitivo”. (CARROLL, 2001, p.284, tradução nossa).

Na medida em que interpretamos a compreensão moral como uma capacidade de categorizar melhor, essa mesma capacidade se aplica em como compreendemos comportamentos e traços de caráter alheios, bem como melhor reconhecer situações de natureza moral. A partir dessa definição de educação moral se torna fácil reconhecer o empreendimento que muitas obras feministas tentam fazer ao nos mostrar como diversas de nossas práticas que vemos como normais devem ser, na verdade, “reclassificadas” como injustiças (CARROLL, 2001).

Ao argumentar acerca de como uma obra de arte pode “transformar” a visão moral de seu público (CARROLL, 2001, p.282-8), Carroll cita a argumentação apresentada por Jean-Jacques Rousseau na *Carta a D’Alembert sobre o teatro*. O autor moderno defende ser impossível para o teatro reformar uma comunidade em termos morais. Isso porque o autor de uma peça só terá sucesso se escrever dentro da “moldura moral” de sua época. Se não houver esse *background moral*, então não há como ter comunicação, e conseqüentemente a peça “falhará” em seu empreendimento enquanto obra de arte. Para Carroll, Rousseau está certo sobre a pressuposição de que, para reformar moralmente uma comunidade, é necessário que as obras se dirijam ao mesmo arcabouço de concepções morais do público. É apenas nessa medida, portanto, em que as obras de arte são capazes de “subverter” ou “revolucionar” nossa perspectiva moral.

Aqui desejamos traçar algumas distinções colocadas pelo próprio autor entre sua posição e a de Martha Nussbaum (mais exatamente em *Beyond Aesthetics*, 2001, p.287, 288 e 428). Nussbaum por vezes parece se identificar em alguns aspectos com a escola utópica (ao menos no que concerne ao gênero do romance), pois explica que o próprio gênero traria em sua estrutura facilidades para conceber “a empatia e a compaixão de maneiras altamente relevantes à cidadania”. Romances do tipo realista pareceriam, por natureza, desenvolverem-se de forma a nos conduzir até uma melhora em nossa percepção moral.

Carroll não compartilha dessa perspectiva, e encara isso como uma má aplicação da categoria de “romance”, pois Nussbaum parece fazer do termo uma categoria elogiosa, enquanto na verdade ele se presta para a classificação de certas obras de arte, as quais podem ou não ser bem-sucedidas em sua colaboração com a moral e a cidadania.

Podemos notar que a autora em questão concorda com Carroll em muitos aspectos acerca de obras de arte propiciarem um espaço para desenvolvermos nossa compreensão moral. Contudo, segundo Carroll, a filósofa não só enfatiza a questão da via da percepção como meio para o desenvolvimento da compreensão moral, como tira de campo a capacidade de obras entrarem em termos morais em níveis de princípios e conceitos morais abstratos. Carroll

discordará de Nussbaum ao sugerir que ambas situações são possíveis e não há porque nos comprometermos com apenas uma delas.

Com isso, mostramos dois modos com que certas obras de arte podem contribuir para a educação moral. Ainda há outros, tais como nos lembrar de questões que deixamos de lado e reavivá-las em nossa memória, já em uma forma que atente para a importância moral dos valores que esquecemos. Outra forma, como já colocamos, se trata de propiciar uma situação que nos auxilia a pesar, comparar e relacionar nossas crenças morais, de modo a tornar nosso sistema de crenças mais coerente. Contudo, ainda resta apresentar um tipo de colaboração que obras de arte podem fazer: fornecendo conhecimento moral proposicional.

Em uma leitura apressada de Carroll, a perspectiva que parece ser defendida pelo autor, é a de que não há espaço para o conhecimento moral. É essa a interpretação dos críticos Oliver Connolly e Bashshar Hayder (CARROLL, 2010, p. 185-6) ao refletirem sobre o texto fundamental de Carroll acerca do problema do criticismo ético das obras de arte, *Art Narrative and Moral Understanding*. Contudo, já nesse ensaio, em uma leitura atenta, podemos notar que Carroll não exclui essa possibilidade: em uma estratégia argumentativa, ele apenas concede ao cético seu caso mais importante, e parte para demonstrar como a arte narrativa pode contribuir com outras formas de conhecimento que não o proposicional, focando inclusive no conceito de *educação*, e não de conhecimento. Tal estratégia foi por nós demonstrada no capítulo segundo em resposta ao *argumento da trivialidade cognitiva*.

No entanto, como dissemos, essa foi apenas uma estratégia argumentativa de Carroll que, ao longo do mesmo ensaio, fornece o exemplo da obra *Native Son* (de Richard Wright) a qual, para ele, é capaz de fornecer conhecimento do tipo proposicional ao nos informar dos horrores que o racismo traz consigo. Carroll não se demora nessa questão por se tratar de um caso bastante raro entre as obras de arte, mantendo como caso padrão aquele em que as obras nos auxiliam a *clarificar* nossos conceitos e ampliar nossa *compreensão moral*.

Lembramos que, ainda na esteira da resposta de Carroll ao argumento da trivialidade enunciado pelo autonomista radical, o autor rejeita fundamentar o conhecimento moral fornecido pelas obras de arte em termos de conhecimento

por *acquaintance*. Isso porque a maneira com que a moral aparece nas obras de arte não pode corresponder a maneira que lidamos com questões morais na realidade. Os defensores do conhecimento por familiaridade enfatizam que a perspectiva moral apresentada nas obras de arte nos fornece conhecimento na medida em que imaginamos como seria ser Macbeth⁴⁹. Contudo, Carroll apresenta motivos para rejeitarmos a visão de que obras nos forneçam conhecimento sobre “como-seria-se-fosse-assim”, pois nas obras de arte ficamos à mercê de como o autor guiará nossa experiência, e na vida real não temos tal pessoa para fornecer-nos, conforme sua vontade, dados acerca de quais são os reais desejos ou intenções de outras pessoas, tal como ocorre na ficção.

Dado este desenvolvimento, podemos compreender porque Carroll pensa não haver um escala exata, um algoritmo a partir do qual podemos avaliar exatamente as obras de arte no sentido moral (CARROLL, 2001, p.288-90). O que temos à nossa disposição mais diretamente é a qualidade da experiência moral que o autor parece ser capaz de oferecer a um público moralmente sensível. Sendo assim, nossas avaliações se dão de caso em caso, e podemos utilizar como referência os tipos de educação moral oferecidos pelas obras ilustrados por Carroll em seus exemplos e explicações por nós anteriormente elucidados.

Do mesmo modo, tais critérios se convertem em possibilidades para avaliação negativa na medida em que certas obras falharão em ser capazes de proporcionar a experiência que desejam. Contudo, essa avaliação negativa se dá com base naquilo que podemos identificar como tensionado a ser realizado particularmente pela obra, nunca se convertendo em uma obrigação de todas obras narrativas oferecerem possibilidades de aumentarmos nossos poderes morais. Embora a avaliação de obras que oferecem experiências morais ricas e que realizam todo tipo de contribuição que parecem enunciar querer seja bastante positiva, uma obra que tenha poucas pretensões morais apenas pode ser avaliada negativamente na medida em que falhar *em seus próprios termos*, não por ter tido pretensões morais comedidas.

⁴⁹ Aprofundaremos a questão do conhecimento através da simulação no subitem seguinte que se refere em seu título exatamente a este assunto.

4.1.7 Conhecimento normativo sobre caráter e a Roda da virtude (*Wheel of Virtue*)

Recapitulando parte de nossa argumentação, como mostramos, a educação moral fornecida pelas obras de arte por vezes nos permite ampliarmos as capacidades morais que já possuímos, como no caso da aplicação do conceito abstrato de *virtude*. Para tal, as obras de arte desse tipo nos apresentam diversas personagens com tipos e graus de virtudes diferentes. Atentemos para o fato de que o termo “*character*”, em inglês, se refere tanto a *personagem* quanto a *caráter*. Tendo a teoria de Carroll em mente, esse fato não parece se tratar de uma mera coincidência, pois ao contribuir com nossa educação moral, as obras de arte são capazes de nos repassarem conhecimento acerca dos diferentes tipos de caráter a partir da maneira com que escolhem e apresentam suas personagens.

Quando falamos de “caráter”, geralmente estamos tentando definir uma forma de enxergar os outros (e a nós mesmos), afim de conseguirmos imaginar um sentido geral que mantenha conectado crenças, desejos, emoções, intenções, e as ações das pessoas. Demonstramos ter essa concepção de caráter quando nos surpreendermos com uma ação de alguém que para nós era inesperada, e tentamos compreender como ela pôde ocorrer a partir da reflexão acerca daquilo que a pessoa mostrou ser, querer e/ou acreditar até então. Do mesmo modo, na ficção, as personagens geralmente apresentam uma determinada linha de ação e visão de mundo, com crenças, desejos, emoções e intenções coesas entre si. Ou seja, por mais que o mundo não funcione exatamente como a ficção, é com o mesmo olhar que nos voltamos para as ações humanas a fim de tentar dar sentido a elas⁵⁰.

⁵⁰ Atualmente é bastante discutido se realmente apresentamos, na vida real, caracteres tão consistentes quanto os das personagens. A teoria que defende que esse não é o caso, trata-se do chamado *situacionismo* que defende, a partir de resultados obtidos com experimentos da psicologia social, que o fator situacional parece pesar mais em nossas decisões morais do que nosso dito “caráter”.

Um destes experimentos foi desenvolvido com seminaristas do Seminário Teológico de Princeton. Ele se deu da seguinte forma: após lerem uma passagem da parábola do bom samaritano, os seminaristas eram instruídos a irem até um lugar distante do campus para que lá apresentassem algo acerca do assunto lido. Para alguns deles era dado somente alguns minutos, já para os outros, havia tempo de sobra para chegar do outro lado do campus. No caminho até o local indicado, ambos se deparavam com alguém (plantado pelo experimento) que fingia precisar de ajuda. O resultado foi que aqueles que estavam com pressa agiram muito

É importante colocarmos a pergunta sobre se há esta correspondência entre o caráter das personagens e o das pessoas reais. Porém, de qualquer modo é bastante fácil notar como não somos tão coesos e coerentes como personagens. Entendemos isso principalmente quando notamos que nossa vida não é como uma narrativa ficcional, pois não possui um fio condutor óbvio, nem acontecimentos relevantes da maneira destacada. Além disso, há situações em que as personagens nos surpreendem mudando o curso de suas ações. Porém, isso se dá geralmente para fins da própria natureza do tipo de narrativa no qual se encontra o personagem, como no caso do protagonista de uma obra de comédia:

Durante todo tempo, ele foi retratado como uma pessoa fraca e submissa. Mas então, o fanfarrão foge com sua amada, e ele de alguma forma, de repente, reúne a coragem e *força* para resgatar o objeto de sua afeição. [...] [O] enredo cômico precisa dessa virada incongruente de eventos. Além disso, podemos colocar a hipótese de que isso não é algo raro – personagens fictícias com bastante frequência são projetadas artisticamente para servir a propósitos estruturais. (CARROLL, 2013, p.70, tradução nossa)

Aristóteles coloca que aprendemos com as ações representadas nas obras de arte por se tratarem de determinações que podem ser inferidas a partir do sistema conectado de traços de uma personagem. Ou seja, a própria *mimésis* seria a responsável pelo processo de demonstrar através da narrativa como as ações das personagens se explicam e podem ser “determinadas” a partir de seu sistema de traços definidor de seu caráter.

De forma geral, haveriam regularidades na vida e nas ações humanas⁵¹ que se desdobrariam em informações sociais de tipo normativo (CARROLL, 2013), as quais o poeta é mestre em identificar e representar.

menos como bom samaritanos do que os que tinham bastante tempo (CARROLL, 2013, p.67, 68)

A teoria do *situacionismo* é enfrentada por Carroll, pois daria um ar de obsoleto às pretensões que algumas obras de arte possuem ao nos colocarem diante de reflexões acerca do caráter das personagens, pois elas estariam ancoradas em uma concepção ultrapassada do mesmo. A tentativa do autor norte-americano de responder ao situacionismo é bastante despretensiosa e tenta dar o primeiro passo em direção a uma contra-argumentação. Ele simplesmente demonstrará como, ainda que o situacionismo tenha razão em diversos aspectos, de qualquer maneira permanece possível que as obras de arte nos forneçam informações relevantes para nossa vida moral e social a partir dos diferentes tipos de caráter apresentados nas obras.

⁵¹ Comentadores contemporâneos como Nickolas Pappas compreendem Aristóteles de maneira próxima à de Carroll. Para o comentador, segundo Aristóteles, a arte nos educa por nos despertar imagens precisas das emoções, sejam quais forem (raiva, coragem...). A arte treina o espírito a

Na afirmação de Aristóteles de que o poeta sabe o que tal e tal homem provavelmente dirá, acho difícil não ouvirmos um eco da sugestão de Ion a respeito do ofício poético, de que o rapsodo “saberá o que é conveniente que um homem ou uma mulher diga – ou ainda um escravo, um homem livre, um discípulo ou um líder”. Aristóteles, ao que me parece, está voltando à sua tentativa de definir o ofício poético o qual, é claro, Sócrates rejeita. Mas Aristóteles, ao que parece, quer resolver isso de maneira bastante precisa a fim de desenvolver seu contra-ataque à destituição da poesia de Platão. Dentre outras coisas, Aristóteles mantém que o poeta sabe de algo, algo próximo o suficiente da filosofia, a saber, tendências recorrentes nas trajetórias da ação humana. (CARROLL, 2013, n. 9, p.80, tradução nossa)

Aristóteles ainda coloca, na *Poética* (enfrentando os argumentos de Platão contra a arte) que o poeta, ao contrário do historiador, não fala de particulares (como Platão temia), mas sim de universais, padrões que podem ser encontrados nas ações humanas, tais como de que modo um homem que parece ser dessa ou daquela maneira agiria. Assim, ele não descreve, como o historiador, aquilo que ocorreu; mas sim, dada a situação retratada, o que geralmente poderia ocorrer.

Voltando à comparação que fizemos entre ficções e a vida real, apesar de não ser o caso de que a vida seja efetivamente tal qual uma narrativa, há tendências na natureza humana em tentar compreender as coisas a partir de explicações narrativas. Como Peter Goldie coloca (2011), nossa própria noção de *self* é narrativa (o que também é defendido por teorias psicológicas contemporâneas).

Essa tendência “ficcional” (como intitula Goldie) se converte na chamada “visão popular” a qual postula as seguintes crenças: personagens funcionam de maneira bastante similar às pessoas em geral (o que garante que aprendemos algo com as ficções que pode, sem delongas, ser aplicado às nossas relações cotidianas com outras pessoas). Há nesta relação entre os dois “mundos”, portanto, uma parte acerca da *transmissão* e uma parte *epistemológica*: a parte epistemológica é a que vê nas personagens fictícias um modelo do que ocorre no real; a da transferência postula que há informações que podemos apreender

apreciar a visão da virtude, pois para isso é preciso treino, habituação. E treinar nada tem a ver com “soltar”, “libertar” as emoções. Aristóteles não pretende que ignoremos as emoções, pois elas sempre existirão. Antes ele quer clarificar a questão: a tragédia mostra em quais situações elas são adequadas. Para Aristóteles, segundo Pappas, a tragédia também faz afirmações universais baseadas em observações empíricas do comportamento humano. (PAPPAS, 2003, p.18-20)

a partir das obras que podem ter aplicação em situações reais. Contudo, dado as pesquisas atuais acerca da influência do que chamamos caráter sobre as ações humanas, a visão popular está abalada.

A solução de Carroll é se comprometer com somente parte⁵² daquilo que a visão popular postula, qual seja, a parte acerca da transferência (CARROLL, 2013, p.71). Como vínhamos argumentando, as obras narrativas muitas vezes resultam em contribuições sociais, tendo como “efeito colateral” capacidades educativas. No caso referente aos caracteres representados nas ficções, os mesmos nos servem não como representações do que ocorre na realidade, mas sim, segundo o filósofo norteamericano, como exemplos de como nós e outras pessoas deveríamos ou não ser.

... mesmo que a direção do encaixe entre personagens fictícias e o mundo acabe por nunca se tratar do caso de personagens corresponderem ao modo com que o mundo é, permanece aberta a possibilidade de que personagens fictícias apontem para o modo no qual o mundo deveria ser, do ponto de vista social. (CARROLL, 2013, p. 72, tradução nossa).

Ainda, segundo o autor, mitos e épicos, como a *Odisseia*, forneceriam modelos de guerreiros, como o caso de Ulysses, pois esses desempenhariam a função social de servir como um exemplo normativo a partir do qual podemos julgar se nós e outras pessoas vivem de acordo com tais normas de ação. Esse mecanismo seria capaz de nos indicar um caminho através do qual poderíamos saber de que modo, enquanto membros da cultura compartilhada na obra, deveríamos nos comportar dado nosso papel ou situação dentro de tal sociedade (CARROLL, 2013, p.72).

Embora essa argumentação não resulte em uma reafirmação das declarações de Aristóteles, ela demonstra de que modo a tendência ficcional de que fala Goldie se trata, na verdade, de uma ferramenta bastante importante em nossa vida moral, pois a forma narrativa nos facilita meios de pensarmos o caráter e o curso de ação que queremos desenvolver, possibilitando vias para pensarmos que tipo de pessoas queremos ser, pois o senso narrativo nos

⁵² Carroll diz ceder tanto ao cético somente por ora para fins de tentar um primeiro passo em sua contra-argumentação (CARROLL, 2013).

fornece uma visão coesa e indica um modo de ação através do qual podemos ser o tipo de pessoa que desejamos.

Ao inquirir de que forma as obras de arte narrativas são capazes de nos fornecer este conhecimento normativo através de personagens fictícias, Carroll apresenta a caracterização de uma estrutura que intitula de *Roda da Virtude*. A roda da virtude explicaria, por exemplo, porque ao nos depararmos com ficções narrativas geralmente nos parece que as personagens não se tratam de um punhado aleatório de personalidades, mas sim que sua escolha reflete um uso combinado das mesmas. Com a estratégia da roda da virtude, o autor exibiria um corpo de personagens estruturados a partir de relações que os colocam em contraste, de modo a formar polaridades com relação a determinada virtude ou vício (CARROLL, 2013, p.78).

Segundo Carroll, a maioria das ficções apresentariam rodas da virtude. Obras como a *Antígona* ou algumas narrativas medievais, bem como obras de tempos bastante antigos até mesmo da cultura oriental, apresentam rodas da virtude. Ainda que essas apresentem relações e contrastes menos complexos, bem como parecem mais obviamente didáticas ao tornarem evidente a presença deste recurso, o recurso da roda da virtude teria se desenvolvido e se complexificado ao longo do tempo, tendo deixado de ser algo evidente, e deixando cada vez mais para que o leitor, na “sobrevida”⁵³ da obra, reflita sobre o que o autor quis passar com tal mecanismo.

Exemplos de ficções contemporâneas apresentados por Carroll são o romance e adaptação em filme de *Da Terra Nascem os Homens* de Donald Hamilton e William Wyler, respectivamente (obra a qual Carroll explora em inúmeras páginas de *Minerva's Night Out*) e o romance *Grandes Esperanças* de Charles Dickens, também adaptado ao cinema por mais de um diretor. Em *Grandes Esperanças*, a virtude em questão seria a da parentalidade virtuosa. Já em *Da Terra Nascem os Homens*, haveria uma roda da virtude acerca do homem viril, o qual tem seu maior exemplo em Jim McKay.

Por meio da estrutura da roda da virtude, *Da Terra Nascem os Homens* é capaz de transmitir informações sociais importantes a expectadores

⁵³ Termo utilizado por Peter Kivy para denominar aquilo que, passada a experiência da obra, “sobrevive” na mente expectador. Aquilo que a obra deixa para ser pensado ou elaborado para além de sua experiência imediata.

e leitores. Essa informação social não é sobre como eram os homens na época de produção da ficção, mas como eles deveriam ser. [...] [E]la [a ficção] recomenda um certo tipo de estrutura de caráter, talvez especialmente para seus expectadores homens. É o caráter do homem viril tal com encarnado em Jim McKay, uma personagem que exemplifica um tipo [*norm*] de virilidade a ser atingida, não uma imitação do caráter dos homens enquanto realmente são. De fato, com respeito a forma que homens existentes são, Jim McKay representa algo como uma norma valorativa através da qual se pode avaliar seu comportamento. (CARROLL, 2013, p.79, tradução nossa).

A roda da virtude seria capaz, portanto, de nos fornecer material para refletirmos acerca da natureza e nuances das virtudes, representando, antes, os ideais implícitos de virtude na cultura em que foi desenvolvida (no caso da ficção analisada acima, os EUA dos anos 50). Tal característica, ainda segundo Carroll, seria capaz de possibilitar a reprodução da cultura através das normas implícitas nessas obras. Embora esse não seja o único meio para que uma cultura em questão se reproduza, as narrativas ficcionais se mostram meios bastante atrativos para isto.

A roda da virtude, prevê o autor norteamericano (CARROLL, 2013, p.226), continuará a ser utilizada e a desenvolver-se enquanto houverem mudanças em nossas concepções de virtude. Outro fator para sua complexificação também teria sido a mudança na visão que os autores possuem de seu público, pois os desenvolvimentos subsequentes da roda da virtude as apresentam de maneira mais sutil, deixando muito mais trabalho para a reflexão e exploração posterior do leitor/expectador/ouvinte da obra.

4.1.8 Equivalência a experimentos mentais

Quantas vezes, ao tentarmos iniciar uma discussão acerca de um problema filosófico, ou para tornar mais acessível a perspectiva a partir da qual ele surge, não trazemos à tona situações ilustradas em obras de arte ficcionais? Há até mesmo o desenvolvimento do uso dessa “capacidade” que algumas obras fornecem em materiais didáticos, buscando proporcionar um meio acessível pelo qual chegar à reflexão de questões filosóficas.

Uma última forma de contribuição da arte para nosso conhecimento moral (porém não menos importante) apresentada por Carroll se trata da possibilidade de ficções fornecerem conhecimento filosófico equivalente ao qual chegamos na

filosofia através de experimentos mentais. Quer isto seja verdadeiro ou não, o uso que fazemos das situações ficcionais ilustradas nas obras parece ser similar ao que fazemos quando apresentamos um experimento do pensamento como o famoso “gênio maligno” de Descartes.

Também chamados por Edmund Husserl de “variações livres”, por Charles Peirce de “experimentações imaginárias” e por Gilbert Ryle de “variações imaginativas”, os *experimentos do pensamento* aparecem na filosofia como estratégias argumentativas desde Platão com o mito de Gyges. Outros experimentos relevantes citados por Carroll são o “gavagai” de Willard Quine, a “terra gêmea” de Hilary Putnam e o “quarto chinês” de John Searle, os quais apresentam histórias bastante detalhadas e de natureza literária (2010, p.208).

Os experimentos do pensamento nas ficções são capazes de: discriminar conceitos e fornecer conhecimento proposicional a partir disso (como através da estratégia da *Roda da Virtude*); mostrar casos contrastantes; gerar contra-exemplos imaginados (conhecimento negativo) (CARROLL, 2010, p.118). Mais especificamente, a partir de exercício interpretativo que explique devidamente de que modo o fazem, as ficções são capazes de realizar todas funções dos experimentos filosóficos do pensamento, como as enumeradas abaixo por Carroll:

Algumas das funções básicas dos experimentos filosóficos do pensamento incluem: derrotar afirmações aléticas a respeito da possibilidade ou necessidade ou afirmações deonticas sobre o que deve ou não ser feito, ou o que é ou não obrigatório; propor afirmações morais sobre o que é possível; e, finalmente, motivar distinções conceituais – ou seja, refinar o espaço conceitual, transmitindo o que estava vago de maneira mais precisa ao promover o que os wittgensteinianos chamam de exercícios na gramática de conceitos ou análise gramatical. (2010, p.212, tradução nossa)

O cético que introduz o argumento da não-evidência (como vimos no segundo capítulo), afim de impossibilitar a defesa de que obras de arte forneçam conhecimento teria dificuldades de sustentar sua objeção nesse caso, pois ao olharmos para os experimentos do pensamento na filosofia, não importa se os contra-argumentos que produzem não tenham realmente ocorrido na realidade. Ou seja, a exigência de “evidência” nos termos do cético, nesse caso, é demasiado restrita e podemos concluir que, se experimentos do pensamento são aceitos como evidência na filosofia, uma vez que verificamos haverem

configurações análogas às de experimentos do pensamento no desenrolar de algumas ficções, não há porque permitir que somente um deles possa contar como fornecendo evidências argumentativas.

De forma geral, os experimentos do pensamento possuem a estratégia argumentativa de dependerem do desenvolvimento mental de suas hipóteses na mente das pessoas, fazendo com que elas mesmas cheguem às conclusões do experimento. Nesse exercício, eles são capazes, por exemplo, de fornecer conhecimento do tipo proposicional

O experimento do pensamento desloca o argumento ou análise até a mente do público, onde ele realiza as conexões pertinentes. Tal conhecimento pode ser proposicional – conhecimento proposicional sobre as condições de aplicação de nossos conceitos – indo de encontro, desse modo, às demandas mais restritas do cético. (CARROLL, 2010, p.187, tradução nossa)

Os experimentos do pensamento nos possibilitam, através da imaginação, especular acerca do resultado de experimentos que até mesmo não poderiam ser desenvolvidos na realidade. Embora haja discussões acerca da validade dos experimentos do pensamento enquanto evidência, principalmente em seu uso na ciência, eles ainda desfrutam de bastante espaço na filosofia.

Contudo, no campo filosófico os experimentos do pensamento são contextualizados em uma discussão e seu ponto, nesse entremeio, aparece-nos de forma bastante clara. Em suas aparições nas obras de arte fictícias, para contarem como evidência, dependem de uma interpretação da obra que demonstre tal ponto e que seja convincente (pois haverá obras que realmente não desejam trazer contribuições argumentativas, mas apenas entreter). A partir disto, não nos parece haver motivos para tratar os experimentos do pensamento do artista de forma diferente da que tratamos os do filósofo. Algumas ficções deixam pouco espaço para dúvidas acerca do ponto argumentativo que querem marcar, como no exemplo citado por Carroll do conto de Úrsula Le Guin, *Os que se afastam de Omelas*, que segundo ele é manifesto que contém um experimento do pensamento feito para desafiar o utilitarismo (CARROLL, 2010, p.212, tradução nossa).

Essa “lista” de formas através das quais a arte pode educar contém inúmeros modos que não são mutuamente excludentes. Além disso, ela não

pretende, segundo Carroll, ser exaustiva. No entanto, ao que podemos constatar, tratam-se de todas as formas exploradas pelo autor até então.

4.2 Diferenças teóricas, objeções e respostas

As objeções e diferenciações à teoria do moralismo moderado de Carroll apresentadas nesta seção de forma alguma compreendem todas discussões e desdobramentos posteriores à mesma. Contudo, tratam-se, a partir de nosso julgamento, dos pontos mais relevantes a serem tratados em negociação com as respostas de outras teorias, pontos os quais, a nosso ver, renderão os desenvolvimentos e resoluções mais rentáveis para a continuidade da discussão central e de seus subtópicos e discussões paralelas.

4.2.1 A questão taxonômica

*Como classificar as várias teorias propostas, não é de modo algum meramente terminológico. Pois a tentativa de melhor categorizar as várias abordagens nos permite ver melhor a natureza das teorias entrando no debate.
(GIOVANNELLI, 2004, p. 149, tradução nossa)*

Daniel Jacobson (2006) desenvolve uma objeção a uma característica da abordagem de Carroll, atentando para a desnecessária divisão das posições colocadas pelo autor (*autonomismo radical, autonomismo moderado, moralismo radical e moralismo moderado*). O autor coloca que a discussão acerca da interação do valor moral e do valor artístico na arte deveria se limitar somente a três possíveis respostas: o *moralismo*, o *autonomismo*, e o *antiteoreticismo*, sua própria teoria a qual sugere que não há relação sistemática entre valor moral e valor artístico.

Segundo o *antiteoreticismo* de Jacobson, uma falha moral pode ser artisticamente relevante, compondo uma virtude ou uma falha artística dependendo da obra de que se trata, o que não demonstra haver qualquer relação sistemática entre os valores moral e artístico. Essa crítica já demonstra uma preocupação com os termos da discussão, atentando para um possível problema na mesma, algo que pode ser melhorado através de uma redefinição

dos termos, simplificação das posições ou algo similar de maneira a tornar a discussão mais clara quanto aos comprometimentos de cada resposta.

Alessandro Giovannelli (2004, 2007), embora não siga exatamente os passos de Jacobson, critica a taxonomia utilizada por Carroll colocando-a como não-informativa e confusa. Já ele oferece uma nova taxonomia que pretende se referir somente às respostas dadas ao problema da interação entre o valor moral e o artístico. Sendo assim, o *moralismo radical*, como caracterizado por Carroll (que afirmaria que todas obras são passíveis de crítica moral, e que a crítica moral escantearia qualquer outro tipo de crítica) não entraria na discussão uma vez que, como Giovannelli argumenta, parece se tratar de um reducionismo⁵⁴.

Do mesmo modo, o *autonomismo radical* como caracterizado por Carroll (o qual não permite críticas morais sobre obras de arte, pois tudo que se pode falar sobre as obras se reduz ao âmbito estético) não parece, segundo o autor da crítica, nem ao mesmo encontrar verdadeiros defensores⁵⁵. Em uma leitura atenta de Oscar Wilde, até mesmo do próprio prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*, encontramos o suficiente para notarmos que Wilde não se compromete com este tipo de posição, dando a entender até mesmo que a moral não só é assunto recorrente do autor literário, como também, em sua fase madura, parece delegar à arte um papel moral na vida humana.

A nova perspectiva sugerida pelo autor seria a seguinte:

- a) *Autonomismo radical*: não nega que as obras de arte podem ser sujeitas à crítica ética, porém com a ressalva de que essa avaliação nunca pesa sobre a avaliação da obra enquanto obra de arte;

⁵⁴ Segundo Giovannelli, o ponto seria o seguinte: para Carroll, "o moralista radical, ou Puritano - alguém, talvez, como Platão - [...] mantém que a arte deveria ser discutida somente de um ponto de vista moral". Ainda assim, alguém que queira defender mesmo a mais generalizada aplicação do criticismo ético, e afirmar que o valor ético de uma obra de arte sempre pesa em seu valor artístico, não precisa endossar o reducionismo, como a referência de Carroll ao Platonismo sugere. Nem mesmo esse alguém precisaria endossar outras teses a que Carroll possa estar se referindo, tais como a algumas afirmações éticas puritanas de que a arte deve passar por um teste de admissibilidade ético, ou a generalização descritiva e que todas obras de arte possuem uma dimensão ética, ou a afirmação estética de que o único tipo de avaliação a que obras de arte podem ser submetidas é a da dimensão ética, ou, novamente, a tese primordial de que considerações éticas impedem todas outras". (GIOVANNELLI, 2007, p.119, tradução nossa)

⁵⁵ Giovannelli cita William H. Gass o qual, segundo ele, possui a versão mais radical de autonomismo e que, mesmo assim não se encaixaria como autonomista nos termos de Carroll.

- b) *Autonomismo moderado*: o valor ético pode, por vezes, pesar sobre o artístico. No entanto, essa relação é sempre assistemática, seja em qualquer gênero artístico. Esta posição também daria vazão a posições “imoralistas”, pois como a relação é assistemática, também seria possível que a imoralidade de uma obra pesasse a favor de seu valor artístico, ou fosse mesmo irrelevante;
- c) *Moralismo radical*: afirma que o valor ético sistematicamente pesa sobre o valor artístico das obras, em toda e qualquer obra de arte, que tenha uma dimensão moral, independentemente de seu tipo ou gênero (no sentido virtude moral – virtude artística, falha moral – falha artística);
- d) *Moralismo moderado*: o valor ético implica sistematicamente no valor artístico (no sentido virtude moral – virtude artística, falha moral – falha artística), porém a relação não se dá sobre qualquer obra de arte, variando entre tipos e gêneros (ficção realista, ou propaganda política, por exemplo);
- e) *Imoralismo*: o valor ético pesa sistematicamente no valor artístico, porém em uma relação inversa ao moralismo (no sentido virtude moral – falha artística, falha moral – virtude artística).

Giovanelli atenta para o fato de que uma perspectiva como a do *imoralismo radical* não parece digna de atenção na discussão (radical porque afirmaria que a relação se dá em qualquer tipo de obra). Contudo, um *imoralismo moderado* (como parece ser o defendido por Matthew Kieran) parece relevante, pois podemos pensar na relação a partir de gêneros ou tipos de obras, como o caso da sátira (GIOVANNELLI, 2007, p.122-3).

Giovanelli aponta possíveis vantagens que sua taxonomia traria. Ela seria mais completa e mostraria de maneira clara todas respostas dadas ao problema. Seria possível até mesmo delinear em quais questões um autor é moderado ou radical (em relação a tipos artísticos diferentes, por exemplo) ou até mesmo se é moralista sobre uma coisa e autonomista em relação a outra. Ainda há como delinear a que aspecto da crítica moral a posição em questão estaria se referindo, pois “... obras de arte podem ser julgadas eticamente de várias formas diferentes: especialmente, pela maneira com que são produzidas

[...], pelas consequências em seus espectadores⁵⁶ [...], ou pelo ponto de vista ou perspectiva que incorporam” (GIOVANNELLI, 2007, p.120, tradução nossa). A nova taxonomia permitiria que as teorias fizessem declarações universais a respeito unicamente de tipos ou gêneros de obras de arte. Também com a explicitação das bases de cada posição, é mais fácil sabermos o que contaria como um contraexemplo para cada uma delas (GIOVANNELLI, 2007, p. 124-6).

Claramente, a taxonomia de Giovannelli se refere somente à discussão acerca da interação entre os valores moral e artístico das obras de arte, enquanto a de Carroll está interessada em mostrar uma visão mais abrangente. A taxonomia de Carroll talvez não isole tão bem as posições referentes à discussão específica do problema da interação. No entanto, ela auxilia a compreendermos as teorias da arte (definição da arte, de nossa interação com as obras de arte, de propriedades estéticas, etc.) que se encontram por detrás dessas posições acerca da crítica moral das obras de arte.

Porém, isso acaba embaralhando as discussões. Uma das discussões que acabaria sendo usada como critério para a divisão taxonômica de Carroll seria a do valor das obras de arte, mais especificamente a discussão acerca do *pluralismo versus essencialismo*. Como mostramos no segundo capítulo, uma concepção essencialista do valor da arte está por trás das posições autonomistas. A taxonomia de Carroll se referiria, portanto, a pelo menos duas discussões: misturaria as posições acerca do valor da arte com as posições acerca da discussão da interação do valor moral das obras com seu valor artístico. Por definição, uma teoria essencialista do valor da arte⁵⁷ que teria o valor estético como o valor essencial e único de toda arte não poderia participar da discussão acerca do problema da interação, pois ela simplesmente afirmaria que não há tal coisa.

(1) o que Carroll chama de “autonomismo radical” é uma perspectiva com a qual nem precisamos nos ocupar; (2) o que Carroll chama de “moralismo radical”, ao menos sobre algumas das caracterizações que ele fornece, também deveria ser excluído da discussão; (3) o que Gaut chama de “imoralismo

⁵⁶ Há ainda uma diferença entre consequências de pequena e grande escala a qual ele investigou em *Artistic and ethical values in the experience of narratives* (2004).

⁵⁷ Para uma explicação mais detalhada do problema do essencialismo x pluralismo e das perspectivas de valor que o essencialismo adota (como o estético, como aqui colocado), ver o capítulo 11, “Artistic Value” de *Aesthetics and the Philosophy of Art* de Robert Stecker, (2010).

extremo” também não é de nosso interesse⁵⁸; e (4) cada uma das posições acerca do criticismo ético deve ser concebida como relativa a quaisquer que sejam as dimensões éticas que se afirma serem relevantes ou irrelevantes para o valor artístico. (GIOVANNELLI, 2007, p.121, tradução nossa)

A partir da perspectiva que deseja isolar o problema da interação, a taxonomia de Carroll não seria a mais desejada, uma vez que traz para a discussão distinções desnecessárias acerca de outras posições defendidas pelos autores sobre outras discussões. Já a perspectiva de Giovannelli, ao focar somente no problema da interação, oferece uma maneira menos “engessada” e arbitrária de classificação, permitindo comprometimentos mais específicos e respostas mais detalhadas para cada posição defendida, o que também permite contrarrespostas e críticas direcionadas a questões pontuais de outras posições.

Contudo, em um trabalho que pretende explicar o desenvolvimento da perspectiva de Noël Carroll, bem como o nascimento da discussão acerca do problema da arte e da moral nos termos atuais, a taxonomia própria do autor é uma boa via introdutória ao problema, e ainda se presta a auxiliar no diagnóstico de onde surgem as declarações de posições como o autonomismo radical sobre o problema (que efetivamente encontra desenvolvimento em teorias como o Novo Criticismo, o qual versa sobre as possibilidades do criticismo das obras de arte em geral); bem como apontar para o fato de que não podemos nos eximir de fundamentar o espaço para a discussão moral das obras de arte, mesmo no caso de ela não implicar em defeitos ou méritos artísticos, ônus que a taxonomia de Giovannelli de forma alguma nos faz lembrar.

4.2.2 A última barreira: o *autonomismo moderado*

Conforme nosso desenvolvimento até agora, ainda resta apresentarmos respostas à quarta posição possível. Segundo a taxonomia de Carroll, o *autonomismo moderado*. De acordo com a definição anteriormente apresentada, ela se trata de uma posição que admite comentários morais, porém não permite que eles tenham peso na avaliação artística da obra, ou seja, um erro moral em uma obra é um erro moral apenas, e não implica em erro artístico.

⁵⁸ Giovannelli excluiria essa posição da discussão pelo mesmo motivo que exclui o moralismo radical como caracterizado por Carroll (GIOVANNELLI, 2007, p.120).

Carroll considera (2001, n.30 p.431) que já em seu ensaio “Moderate Moralism”, de 1996, ele responde ao autonomista em que sentido podemos julgar moralmente obras de arte de modo a implicar em falhas artísticas. Embora o autor não estivesse certo acerca de haver um desenvolvimento teórico da posição na época da publicação de seu artigo, ele considera o autonomismo moderado como uma possibilidade lógica de resposta ao problema da interação. Em 1998, J.C. Anderson e J.T. Dean publicam o ensaio “Moderate Autonomism”, no qual dirigem críticas aos argumentos de Noël Carroll e Berys Gaut.

De acordo com a explicação de Carroll, para o autonomista moderado

... a obra de arte narrativa pode ser dividida em diferentes dimensões de valor, e embora seja permissível avaliar tal obra de arte moralmente, os pontos fracos e fortes de uma obra de arte, vis-à-vis compreensão moral, nunca podem fornecer bases para a avaliação comparativa do valor estético da obra. Ou seja, uma obra de arte nunca será esteticamente melhor em virtude de seus pontos morais fortes, e nunca será pior por conta de seus defeitos morais. (CARROLL, 2001, p.301, tradução nossa)

Portanto, pode ser o caso de que uma obra nos convide a termos respostas positivas frente a um protagonista moralmente suspeito, e isso, de toda forma, não pode resultar em defeitos artísticos para a obra (bem como a maneira inversa, moralmente positiva).

O autonomista moderado teme que, mesmo que haja uma dimensão ética em certa obra, sobre a qual é inteiramente válido traçarmos julgamentos (acerca de ser moralmente correta ou incorreta, por exemplo), a dimensão estética da mesma seja de outro reino, e que o moralista moderado esteja confundido ambos, de forma a trazer consequência de juízos sobre uma esfera para a outra.

O que distingue nossa perspectiva das perspectivas de Carroll e Gaut, contudo, é nossa afirmação de que nunca é o componente moral do criticismo *enquanto tal* que diminui ou aumenta o valor de uma obra de arte, mas as categorias do criticismo moral e do criticismo estético sempre permanecem distintas. (ANDERSON & DEAN, 1998, p.152, tradução nossa)

Já o argumento de Carroll que garante a interação se apoia em parte em Aristóteles, mais exatamente em sua afirmação, na *Poética*, sobre como o herói trágico deve se constituir aos olhos do público para que a resposta melodramática seja garantida. Essa afirmação acerca da falha da tragédia *qua*

tragédia é estendida por Carroll até outros gêneros artísticos. A partir disso, seria uma exigência que o *design* da obra fosse capaz de fornecer a resposta moral correta por parte do público. É importante atentarmos para o fato de que aqui Carroll utiliza a palavra *design*, pois queremos sugerir uma solução ao problema da implicação colocado pelo autonomista moderado que dependa somente da utilização correta dos termos.

Ao longo de todo nosso trabalho usamos a expressão “virtude/falha artística”. É importante ressaltar que o próprio Carroll não utiliza essa terminologia, preferindo usar a expressão “virtude/falha estética” de maneira análoga (o que é notado por Stecker e Giovannelli). Esses termos podem causar confusão na medida em que o conceito de estética de Anderson & Dean pode não ser o mesmo de Carroll. Pensando o problema da falta de implicação colocado pelos críticos, se “estético” tratar-se de um conceito restrito, talvez acabe por ser conceitualmente impossível implicar uma falha estética a partir de uma falha moral da obra.

No caso de Carroll, ele aproximaria uma avaliação da estética da obra com uma avaliação de seu *design*, ou seja, de seu projeto geral enquanto uma obra singular, com suas pretensões próprias.

Dizer-me que as palavras na página de um romance chegaram lá através da impressão não identifica um aspecto formal do romance. Antes, as perguntas do tipo "como isto ou aquilo" que são pertinentes para a estrutura formal da obra estão vinculadas aos elementos e relações na obra que funcionam para atingir os objetivos e propósitos da obra. Como Luis Sullivan disse, “a forma segue as funções” (CARROLL, 2010, p.194, tradução nossa)

Contudo, ainda que o conceito de estético pareça ser amplo como aplicado por Carroll, ainda há a questão acerca do que seja a forma em certos tipos de arte como a literatura (pressupondo que um conceito restrito de “estético” se referiria às questões formais da obra). Qual seria a parte “estética” de um livro como *O Grande Gatsby*? A fonte utilizada para impressão? A disposição das palavras ao longo dos parágrafos? Quando pensamos nesse sentido, não parece forçoso Carroll compreender como estéticas as questões de escolha do autor sobre como apresentar o conteúdo da obra, ou seja, escolhas acerca do *design* as quais podem estar intrincadas com seu conteúdo.

No entanto, seguimos optando pela denominação de virtude/falha “artística”, embora tenhamos de manter o termo “estética” nas citações de Carroll. É ao autor que ainda resta esclarecer essa questão sobre seu uso, sobre quais tipos de comprometimentos ele carrega implicitamente, pois não pretendemos disputar acerca da significância do termo “estética”. Em nossa visão, parece mais vantajoso partir, como Stecker, de uma compreensão do valor artístico como plural⁵⁹, sendo capaz de englobar os valores estético e moral (dentre muitos outros). Dessa forma, o erro moral que é também erro estético não se trataria de uma implicação, mas sim de uma concomitância, ainda mais porque compreendido em termos contrafactuais, o público não precisa iniciar um processo de causação para que, identificado o erro moral, a obra passe a ser considerada de alguma forma inferior. Ainda, não é necessário que optemos pelo outro modo, pois basta admitirmos que o valor moral pode interagir de algum modo com outros valores (por vezes sobrepondo-se, em outras sendo sobreposto) de modo a contar significativamente no computo geral do valor da obra.

Resiste a ideia do design geral da obra, em um experimento que lembra a afirmação primeiramente colocada no artigo de Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude⁶⁰” acerca do “procedimento quase cirúrgico” talvez impossível para se retirar a parte moral de uma obra, onde Carroll nos convida a imaginar que Jane Austen possui uma irmã gêmea que também escreveu um romance tal qual a obra *Emma*, com a diferença de que deixou de lado qualquer consideração moral.

Imagine, se quiser, que Jane Austen tinha uma irmã. Concordemos que parte do que torna *Emma* envolvente é a oportunidade que a obra oferece para aprofundarmos nossa compreensão moral. O romance se torna melhor pela forma na qual nos engaja em avaliarmos a retidão moral da interferência de *Emma* na vida amorosa de Harriet. Agora suponha que a irmã de Jane Austen escrevesse uma versão alternativa de *Emma* que contasse a mesma história através da mesma prosa elegante, mas que não se dirigisse à nossa compreensão moral de

⁵⁹ Em nosso capítulo segundo já colocamos de que maneira o essencialista acerca do valor da arte (posição da qual o autonomista parte) tem êxito na medida em que é fácil confundir estético com artístico. Portanto, consideramos discutível se é uma boa estratégia de Carroll a de “ampliar” o uso do termo “estético”, suspeita que parte de desconfianças de Dickie, que o aponta como um termo geralmente utilizado como conceito “guarda-chuva”.

⁶⁰ “A perspectiva moral de um romance é uma parte essencial do mesmo e se ela fosse removida (não estou certo sobre como tal cirurgia poderia ser lavada a cabo) o romance seria profundamente alterado” (DICKIE, 1964, p.64, tradução nossa).

nenhum modo. Se tudo correr como esperado, suspeito que não acharíamos a versão alternativa de *Emma* tão esteticamente arrebatadora quanto a versão real de Jane Austen. E a razão seria que é a dimensão moral da *Emma* original que, em grande medida, nos envolve, possibilitando desse modo que Jane Austen execute seus objetivos básicos enquanto artista *qua* autora narrativa. Porém, se isso está correto, então o autonomismo moderado parece falso mais uma vez. (CARROLL, 2001, p.305-6, tradução nossa)

Através desse exemplo fica claro que Carroll se refere às pretensões das obras individualmente. Tal como conhecemos a obra de Austen, ela não seria a mesma sem tratar de questões morais, pois Carroll pressupõe uma base avaliativa que tome em conta objetivos que a obra coloque para si mesma.

A obra que possui qualidades morais que implicam virtudes artísticas teria sucesso estando “certa” de acordo com o próprio julgamento normativo que ela coloca para si, pois se propõe a atingir dada resposta e consegue atingi-la efetivamente. Onde acontece de ser o caso de se tratar de uma resposta moral, ela permanece sendo correta no sentido de adequação do *design*, não de avaliação moral, estritamente.

Para entendermos melhor essa argumentação, pensemos numa analogia: há um projeto chamado *Unseen Art*⁶¹, o qual, através de impressões 3D pretende “traduzir” obras visuais, como *A Noite Estrelada* de Van Gogh para a linguagem tátil de pessoas cegas. É bastante discutível o sucesso desse projeto, pois as obras traduzidas em questão foram projetadas por seus autores originais pensando em propriedades visuais tais como expressões através de contrastes de cores. As obras de Van Gogh, no caso, utilizam das cores de forma bastante interessante e, pode-se dizer, grande parte do que seja o sucesso de sua obra se deve ao uso que a mesma faz da cor. Contudo, deixando de lado a questão da tradução das obras, pensemos em um pintor dotado da capacidade de visão que queira pintar para um público que seja cego. Não parece, desde o princípio, que suas intenções artísticas se expressam em ideias falhas? Se seu trabalho não tiver qualquer relevo e se apoiar somente no efeito visual causado em seu público, como poderá não ser criticado esteticamente/artisticamente, visto a escolha de sua expressão artística que poderia muito bem ser outra, como a escultura por exemplo, ou qualquer forma tátil?

⁶¹ Confira o site oficial do projeto em www.unseenart.org.

Do mesmo modo, o autor que pretende construir uma obra de determinado gênero, voltado para um determinado público, e não constrói suas personagens devidamente, pode ser acusado de cometer um erro artístico em sua obra. Igualmente, no caso do pintor, por mais que ele seja dotado de visão, se ele não calcular a partir da perspectiva de seu público-alvo, sua obra falhará, pois seu público é cego, e não poderá compreender expressões puramente visuais.

Concordo que defeitos estéticos dizem respeito à psicologia dos membros do público; eles são psicologicamente incapazes de fornecer o entendimento necessário. Mas eu não estou persuadido de que essa falha esteja desconectada do mau envolvido. Pois a razão pela qual tal entendimento é psicologicamente impossível pode se dar por conta de o que é representado ser mau. Ou seja, a razão para a obra ser esteticamente defeituosa – no sentido de falha em assegurar o entendimento psicológico – e a razão para ser moralmente defeituoso podem ser a mesma. Na medida em que o autonomista moderado pode não ser capaz de separar os defeitos morais e estéticos de obras de arte em todos os casos, o autonomismo moderado novamente parece falso. (CARROLL, 2010, p.304, tradução nossa).

Como podemos compreender a partir dessa passagem de Carroll, o que basta, em sua visão, para refutar o autonomismo moderado é mostrar como não é uma regra que sempre se pode afastar as esferas da moral e da estética nas obras, o que revela um objetivo implícito do autor em garantir essa concomitância com a possibilidade de exceções (ou seja, uma interação não sistemática entre os dois âmbitos de valor). A partir dessa preocupação de Carroll, colocamos outra objeção iniciada por Anderson & Dean, e que é corroborada por Kieran, a de que a posição de Carroll colapsa na posição de Berys Gaut, o qual coloca todo e qualquer erro moral como erro estético.

Carroll apresenta o caso do público que, passado a guerra, reconhecerá o erro de certa obra, portanto podemos considerar a obra desde já falha. Ele também dá a entender que outros erros são como “bombas-relógio” esperando pelo teste do tempo para que, a qualquer momento, alguém igualmente note tal defeito. Por esse motivo, sugere que pensemos o público, o qual avalia a obra moralmente, de maneira contrafactual.

Contudo, essas afirmações de Carroll foram mal compreendidas por Anderson & Dean, o que fica explícito em sua formulação da argumentação de Carroll. O autor moralista não deseja afirmar que todo erro moral implica em um

erro artístico, pois, diferente do que parece, pressupor contrafactualmente um público “moralmente sensível” não significa o mesmo que “avaliar todas obras a partir de um ponto de vista moral ideal”, pois o público moralmente sensível concebido por Carroll é capaz de deixar passar falhas morais em uma obra dependendo de como essas se encontram na mesma (pode ser tratar de uma obra bastante intrincada, por exemplo). Nas palavras de Carroll, pessoas moralmente sensíveis não são *superpessoas*, das quais nada escapa (2010, p.197).

Além disso, apesar de Giovannelli colocar problemas para a perspectiva de Carroll, ele mesmo reconhece que o autor não aparenta em nenhum momento excluir a possibilidade de que a própria resistência que temos em ceder a uma perspectiva moral que não concordamos possa ser usada para que uma obra se torne atrativa e envolvente. Contudo, a resistência que sentimos frente a obras imorais deve ser bem pensada, pois como colocaremos a seguir, Carroll parece partir de uma perspectiva humeana em muitos momentos (Mason (1998) e Schultz assumem isso). Sendo assim, as bases para o juízo estético e o juízo moral se tratariam de emoções. O autor que quisesse se utilizar da resistência que sentimos com questões imorais teria de fazê-lo de maneira inteligente, sem que se sobressaia uma impressão ruim, pois nosso juízo acerca da obra assentaria, em primeira instância, sobre essa emoção.

Pensando a partir de uma base humeana mais explícita, também poderia ser possível traçar argumentos mais convincentes contra as declarações do autonomista moderado. Relembre que Carroll coloca que muitas obras narrativas requerem frequentemente, como algumas de suas respostas mais importantes, emoções de tipo moral por parte do público. Em muito essa afirmação lembra a seguinte passagem de Michelle Mason acerca da interpretação dos juízos estéticos e morais em Hume:

Note que mesmo se nos sentirmos tentados a traçar uma cisão aqui, ao insistirmos que nossos sentimentos morais e estéticos são diferentes em qualidade ou tipo, a própria dissonância sentimental que uma obra moralmente objeccionável causa diminuiria, desse modo, nosso prazer de forma geral em resposta à obra. (MASON, 2001, n.34, p.70, tradução nossa)

Embora não caiba nos objetivos de nosso trabalho desenvolvermos esta linha de resposta a partir de Carroll, é-nos permitido sugeri-la como um meio que parece promissor⁶².

De qualquer maneira, o autor norteamericano responde o autonomista seja através de sua análise do *design* das obras como afetado por seu conteúdo, seja através, então, de uma argumentação que parece ter raízes na teoria de Dickie, como a crítica à noção de estética do autonomista, ou então atentando para o fato da pressuposição da incompatibilidade entre atenção estética e atenção moral, como exploramos em grande medida no segundo capítulo. Também, em grande parte da argumentação de Noël Carroll apresentada no início deste capítulo, já havíamos nos dirigido indiretamente à questão da interação de valores (ético e estético) ou afetação que ambos valores podem causar ao valor artístico geral da obra.

4.2.3 Diferenciando o *moralismo moderado* de Carroll do *eticismo* de Berys Gaut

Berys Gaut intitula sua teoria bastante próxima ao moralismo moderado de Carroll de *eticismo*. O eticismo, assim como o moralismo moderado, defende que:

- a) Não é o caso que uma obra depende de ser eticamente boa para ser esteticamente elogiável;
- b) Manifestar atitudes moralmente boas também não é condição necessária para uma obra ser esteticamente boa (tal como a “a”), essa medida é tomada apenas por moralistas radicais que reduzem um valor ao outro;
- c) Há uma pluralidade de valores estéticos (ou artísticos), dos quais o valor ético das obras de arte é apenas um tipo;

⁶² Embora pareça carregar consigo pressuposições, como as acerca da natureza da moral, esse não parece ser um problema para o moralismo moderado de Carroll, na medida em que as outras posições também o fazem, de um modo ou de outro. Talvez, em uma análise que embora profunda, desvirtuar-nos-ia de nosso foco inicial, em um exame minucioso poderíamos concluir que o que se encontra por trás de inúmeras discordâncias nessa discussão parece estar ancorado primeiramente em pressuposições profundas: acerca da natureza da moral, dos juízos morais, dos juízos estéticos e até mesmo da natureza humana.

- d) Propõe um balanço geral que pese todos pontos valoráveis de uma obra para então saber como fica sua avaliação.

De forma geral, o eticismo

... é a tese de que a avaliação ética de atitudes manifestadas pelas obras de arte é um aspecto legítimo da avaliação estética de tais obras, tal que, se uma obra manifesta atitudes eticamente repreensíveis, é nessa medida esteticamente defeituosa, e se uma obra manifesta atitudes eticamente elogiáveis, é nessa medida esteticamente elogiável. (GAUT, 1998, p.182, tradução nossa)

Para Berys Gaut, o principal ponto de sua avaliação moral das obras levaria em conta a atitude que o trabalho realmente possui, não a que ele declara ter frente às situações que ele representa. Para Giovannelli, isso significa que Gaut se refere somente à atitude manifestada pela obra, da mesma forma que podemos distinguir entre as atitudes que as pessoas realmente tem e aquelas que elas dizem ter quando olhamos para seu comportamento (GIOVANNELLI, 2004). Também não seria o caso de que uma obra nunca poderia, em nenhuma situação, apresentar uma atitude moralmente reprovável. Ela teria permissão para tal em um contexto onde a atitude geral da obra (e não somente aquela atitude isolada) fosse uma atitude moralmente elogiável.

Já Carroll se concentra em uma dimensão diferente, qual seja, a solicitação do engajamento de nossos poderes morais, por parte da obra (e por conseguinte o aprofundamento ou perversão de nossa compreensão moral). Carroll (2010, p. 197) declara que, embora compartilhe algumas visões e estratégias argumentativas com Gaut, não é seu objetivo “ir tão longe”. Nas palavras de Giovannelli, poderíamos dizer, não é o objetivo de Carroll defender uma relação **sistemática** entre defeitos morais e defeitos estéticos (ou virtudes morais e virtudes estéticas).

Gaut também não considera, como Carroll, uma avaliação a partir de como o público real responde à obra. Ele, por sua vez, avalia de acordo com o que o público *deveria* responder. Essa visão nos leva a uma compreensão diferente do termo “resposta meritória”, também utilizado por Gaut. Diferente de referir-se somente ao erro no *design* da obra, que tem sua raiz na emoção moral requisitada e atingida, para o autor, uma resposta será meritória a partir da base

moral pela qual é moralmente elogiável que se tenha tal resposta dado o que a obra requer (Schultz traça bem essa distinção).

Para compreender melhor essa outra dimensão normativa que se estende àqueles que ousam responder conforme requisitado por obras moralmente comprometidas, analisemos a seguinte passagem:

Posso criticar alguém por ter prazer na dor de alguém, por se divertir com a crueldade sádica, por estar irritado com alguém que fez algo errado, por desejar algo ruim. O mesmo é verdadeiro quando respostas são direcionadas a eventos fictícios, pois essas respostas são reais, não apenas imaginadas. Se realmente apreciamos ou somos entretidos por uma exibição de crueldade sádica em um romance, isso nos coloca em uma má situação, reflete aspectos doentios de nosso caráter, e podemos ser devidamente criticados por respondermos dessa maneira (GAUT, 1998, p.194, tradução nossa).

Outra diferença considerável se soma a partir do momento em que Gaut quer levar em consideração em seu julgamento, de maneira mais forte, a atitude manifesta da obra. Com isso, sua teoria se expande até uma teoria capaz de julgar obras de arte de gêneros como o da música sem texto. Basta que seja cabível uma interpretação que demonstre de que modo tal peça musical impõe certa atitude perante a algo.

A música sem texto também é submetida ao criticismo ético se pudermos atribuir devidamente à música uma dada situação e uma resposta prescrita a ela. Se as sinfonias de Shostakovich são protestos musicais contra o regime estalinista, podemos julgá-las eticamente. (GAUT, 1998, p.193, tradução nossa)

No caso de Carroll, sua teoria não se arrisca nesses terrenos. Ele se atém, em grande medida, às obras de arte narrativas por se tratarem de casos paradigmáticos do envolvimento das obras de arte com a moral (pois, como declara, é difícil imaginar uma narrativa que trate de relações humanas sem tocar em questões éticas). Sua sugestão mais arriscada é a de que um gênero como o retrato talvez também pudesse apresentar casos sujeitos a esse tipo de julgamento.

Segundo Landon Schultz, em suas primeiras elaborações do moralismo moderado (principalmente nos artigos “Moderate Moralism” de 1996 e “Art, Narrative and Moral Understanding” de 1998), Carroll apresenta uma formulação bastante similar à do eticismo de Gaut.

- (a) Uma obra pode ser julgada artisticamente em termos de sua contribuição à educação moral;
- (b) Algumas obras se direcionam à compreensão moral, tal que um defeito moral em uma obra contaria como um defeito estético na medida em que esse impedisse a resposta a qual a obra almeja.

A premissa (b) notavelmente é um pensamento bastante próximo do de Aristóteles na *Poética*, como podemos notar na seção a respeito de como deve se configurar o herói trágico para que a resposta trágica seja atingida. O eticismo de Gaut (mais precisamente, seu argumento da resposta meritória), segundo Schultz, teria a seguinte formulação:

- (a) Algumas obras recomendam certas respostas morais ao público;
- (b) Algumas dessas respostas serão meritórias em termos éticos; e
- (c) Uma obra a qual recomenda, como parte de seus objetivos artístico, uma resposta não meritória é artisticamente falha.

Embora as formulações pareçam bastante próximas, a de Gaut se compromete com dois tipos de instâncias normativas: sua avaliação ética não diz respeito apenas ao mérito da obra ser capaz de provocar a resposta que almeja, mas também ao mérito como um “merecer moral”, dependente da paisagem moral.

Assim, se uma obra recomenda a excitação erótica a partir do prospecto de tortura sexual, como em *Juliette* de Sade, então a questão sobre se as *características da obra* merecem ou não a resposta *per se*, a resposta é não meritória no sentido amplo, tal que a obra tenha recomendado uma resposta a qual é não meritória *tout court*, e portanto é falha, sobre a base da premissa (3). Logo, qualquer resposta moralmente inapropriada a qual é recomendada à audiência por uma obra constitui uma falha artística. (SCHULTZ, p.2-3, tradução nossa)

O dito mérito de Gaut permearia outros meios além da avaliação do *design*. O moralismo moderado, contudo, afirma apenas que a falha ocorre quando a falha (sendo ela moral ou não) interfere nos objetivos da própria obra.

Desse modo, nota-se uma diferença considerável entre ambas posições. O Eticismo seria capaz de encontrar uma falha artística em uma obra mesmo

que essa merecesse a resposta que almeja quando avaliássemos suas características enquanto obra de arte (ou seja, quando a obra oferece os meios para que tal resposta seja atingida). Como o mérito de Gaut permeia outras avaliações, a obra não passaria pelo exame ético porque a própria resposta que ela recomenda (mesmo que seja garantida pela qualidade artística da obra) é moralmente reprovável, o que implicaria de qualquer modo uma falha ética.

“No eticismo a obra falha em termos que se estendem para além da obra (em termos éticos). No moralismo moderado, a obra falha nos seus próprios termos”. (SCHULTS, p.4, tradução nossa). O eticismo seria capaz de apontar um desencontro diretamente entre aquilo que a obra recomenda e aquilo que a própria ética recomendaria, o que não parece ser o caso de Carroll. Optando por algumas diferenças teóricas, Carroll tenta se esquivar de alguns problemas através de uma posição que sempre tenta ser moderada. Contudo, ele não escapa de outros, conforme veremos na próxima seção.

4.2.4 O problema do critério

Dada a questão da relação da resposta almejada pela obra e a resposta efetiva, nos perguntamos acerca de qual seria o critério pelo qual Carroll se guiaria para saber se a obra possui ou não uma falha. De que modo, dentro do moralismo moderado de Carroll, podemos saber se a resposta é merecida ou não pela obra dado o não comprometimento com a avaliação em termos de um ideal ético, como propõe a teoria de Berys Gaut?

Em um de seus primeiros desenvolvimentos, o que estabeleceria a falha moral na teoria de Carroll seria a probabilidade de uma obra falhar em provocar a resposta que deseja. Contudo, poderia acontecer, como colocado em seu artigo “Art, Narrative and Moral Understanding”, uma situação onde a falha moral de uma obra passasse despercebida pelo público. No entanto, ao pressupor um público que ele chama de *moralmente sensível*, teóricos objeccionam que este poderia a qualquer momento perceber tal falha.

Segundo Schurtz, os críticos de Carroll, por conta disso, caracterizam o moralismo do autor nesses moldes como se configurando em uma teoria tal qual o eticismo, uma vez que nenhuma falha passaria pela percepção “ideal” desse

público moralmente sensível, o que faria com que todas falhas éticas fossem falhas artísticas.

O próprio Carroll oferece uma razão particular para se pensar que obras devem apelar para o público moralmente sensível. Presumo que ele esteja operando a partir de uma posição humeana, tomando "moralmente sensível" como sendo uma das características de um "crítico ideal" humeano. (SCHURTZ, p.7, tradução nossa)

Conforme vimos anteriormente, Carroll tenta responder a essa objeção ao colocar que um público moralmente sensível não é composto de "superpessoas", moralmente perfeitas. Contudo, Schurtz ressalta uma preocupação subjacente: se a referência, de qualquer maneira, for a falha que **indivíduos** encontram na obra, então o relativista estaria "ganhando o jogo" e perderíamos qualquer critério minimamente objetivo.

Precisamos de algum tipo de público que possa se tornar referência nessa avaliação a fim de evitarmos um relativismo substancial. Tentando formular uma nova possibilidade de critério, podemos olhar de volta para a influência das ideias de Hume sobre a teoria de Carroll, em especial o ensaio "Of the Standard of Taste". Michelle Mason, em um trabalho de releitura do referido ensaio de Hume⁶³, tenta resolver algumas de suas questões difíceis, como o caso dos requisitos de Hume para identificarmos o verdadeiro juiz que acabam implicando em um dilema: *o dilema do preconceito moral*. Seu objetivo geral é superá-lo através de uma interpretação do ponto de vista estético de Hume e da taxonomia dos preconceitos (de onde emerge a autorização para alguns preconceitos morais pesarem no juízo do crítico).

Um dos cinco⁶⁴ critérios para se considerar alguém um *verdadeiro* juiz estético seria o de esse estar livre de preconceitos. Contudo, o termo "preconceito" (*prejudice*) para Hume nem sempre traz uma conotação negativa, pois em certa medida é necessário que tenhamos "preconceitos" a fim de termos

⁶³ A autora também coloca que apesar de terem sido deixadas de lado por um tempo, as ideias de Hume acerca do tema voltaram a ter influência sobre a discussão do envolvimento da arte e com a moralidade, sendo o ensaio "Of the Standard of Taste" o mais influente escrito no momento atual.

Contudo, trata-se de uma reflexão de difícil compreensão do autor, e que pede por um trabalho interpretativo como o realizado por Mason (2001).

⁶⁴ Os outros quatro critérios seriam (1) delicadeza da imaginação; (2) prática em uma arte particular; (3) experiência derivada de comparações entre obras de diferentes tipos e graus de excelência; (4) bom senso. (MASON, 2001, n.4, p.68)

preceitos e instintos sem os quais não poderíamos viver. Não ter nenhum preconceito implicaria em desvantagens. Mason coloca, então, *a exigência da liberdade de todo preconceito* como uma denominação que nos induz ao erro, pois o juiz estético não deve estar livre de todo preconceito, mas sim livrar-se dos seus próprios enquanto pessoa pertencente a certa época e “adentrar” os preconceitos de outros, quais sejam, do público para o qual a obra foi feita. O juiz estético seria, nas palavras de Mason, um “camaleão cultural” capaz de criticar obras de maneira histórica e socialmente contextualizadas.

O dilema surge quando, ao final de seu ensaio, Hume coloca a impossibilidade de nos livrarmos de todos preconceitos, na famosa passagem citada por tantos autores defensores do moralismo, e que nos recorda da questão da perversão dos sentimentos⁶⁵ através desse movimento. Ou seja, para termos um juiz verdadeiro, precisamos que ele se livre de todo e qualquer preconceito; contudo, essa tarefa não é possível dada a psicologia do juiz verdadeiro pressuposta por Hume. O resultado é um crítico que não consegue adentrar os preconceitos do público da obra por não poder “perverter seus sentimentos”. Nosso próximo passo deve ser, portanto, procurar uma forma de justificar porque podemos permitir que certas considerações morais ignorem a “liberdade de todo preconceito” (MASON, 2001, p.60). Mason indica que fará isso a partir dos resultados de sua leitura do ensaio de Hume focada exatamente sobre esse problema, a qual revela uma distinção em uma taxonomia de tipos diferentes de preconceitos.

Ao olharmos para o **ponto de vista estético** a partir do qual o verdadeiro juiz deve julgar obras de arte, inclusive as de outras culturas e épocas, Mason conclui diferentemente do que a interpretação padrão geralmente o faz (a qual diz que o juiz verdadeiro chega até suas respostas através da simpatia humeana). Mason pensa que imaginativamente, o juiz verdadeiro é capaz de tomar um ponto de vista imaginativo que garante as mesmas respostas intrínsecas do público original pretendido.

Já com relação ao **ponto de vista moral**, sobre o qual talvez pensaríamos de forma diferente, Hume, a princípio, parece pensar o seguinte:

⁶⁵ Mais especificamente, trouxemos esta passagem de Hume no início desse capítulo, quando falamos da crítica moral negativa defendida por Carroll.

... um juiz sensível pode, não obstante, simpaticamente aprovar os valores grosseiros dos gregos porque ele vê que as circunstâncias enfrentadas pelas sociedades guerreiras fizeram de seus traços os mais úteis em seu contexto. Tais diferenças entre os gregos e a própria sociedade de Hume não o ameaçam de um relativismo pernicioso, de acordo com Hume, porque os princípios morais mais gerais (particularmente aqueles que aprovam a utilidades de tais traços) são os mesmos nos dois casos, tal como sempre o são. (MASON, 2001, p.61, tradução nossa)

Ou seja, a solução de Hume, nesse caso, é contextualista, o que o protege de um relativismo uma vez que ele defende que há princípios morais que perpassam todos esses contextos (segundo a autora, Hume ofereceria uma espécie de “padrão” moral). Por mais que os valores dos gregos sejam diferentes, podemos compreendê-los a partir do contexto que os gerou porque compreendemos também o padrão universal que existe por trás de tais peculiaridades.

Ao longo de “Of the Standard of Taste”, Hume fala a respeito dos gregos novamente, porém para dizer que eles e Homero “desfiguram suas obras” permitindo que hajam nelas “deformidades”. Mason segue para um esforço interpretativo, orientada pela ideia de que Hume talvez esteja partindo do ponto de que o verdadeiro juiz sempre julga a beleza de uma obra de um ponto de vista a partir da *primeira pessoa*. Há duas hipóteses acerca de como propõe-se tratar o exercício imaginativo dos verdadeiros juízes. A primeira (a qual corresponderia à *interpretação em primeira pessoa*) requereria que o juiz verdadeiro não só se colocasse no lugar do público pretendido, mas que ele mesmo se imaginasse como possuindo os preconceitos que esse público teria, tal que sentisse, como sentimento de primeira ordem, o que o público pretendido deveria sentir⁶⁶. Já o exercício em terceira pessoa

... é assim chamado porque aqui o juiz permanece um espectador dos sentimentos de primeira ordem que a obra suscita no público, no sentido de que embora aqueles sentimentos de primeira ordem sejam a fonte dos próprios sentimentos de aprovação ou desaprovação de segunda ordem do juiz, o juiz não sente pela obra tais tipos de sentimentos de primeira ordem. (MASON, 2001, p.61, tradução nossa)

⁶⁶ Mason coloca que o exercício em primeira pessoa talvez fosse mais difícil de se fazer, visto que é mais robusto e pressupõe compartilhar de sentimentos diferentes dos nossos próprios. Porém, se a teoria da simulação (da filosofia da mente) estiver correta, talvez não se trata de um exercício tão difícil assim.

A segunda (a *interpretação em terceira pessoa*) requereria que o juiz deixasse de lado seus preconceitos próprios para, através da simpatia humeana, imaginar quais seriam os sentimentos de resposta do público pretendido da obra.

No ponto de vista **estético**, o juiz verdadeiro seria movido pela obra mesma. No exemplo referido por Mason, ele seria capaz de imaginar a época da obra onde farthingales⁶⁷ eram moda, e não apenas imaginar que eles representavam que quem os usava tinha boa condição social. Ou seja, ele também viria a sentir com relação à indumentária dessa época o mesmo tipo de sentimento que o público original para o qual a obra foi feita. Hume exigiria do **juiz estético** verdadeiro um exercício em primeira pessoa. Mason justifica sua interpretação do ponto que entende que o crítico deve sentir prazer a partir da obra mesma, em vez de apenas simpatizar com aqueles que o fazem (2001, p.62).

Partindo finalmente para a exploração da taxonomia de Hume, analisemos a seguinte passagem onde o autor coloca duas fontes de variação dos juízos estéticos que seriam “inocentes” (*blameless*):

A despeito de todos nossos esforços para estabelecermos um padrão de gosto, e reconciliar as percepções discordantes dos homens, ainda restam duas fontes de variações, as quais não são deveras suficientes para confundir todos limites do belo e da deformidade, mas frequentemente servirá para produzir uma diferença nos graus de nossa aprovação ou acusação. Uma são os diferentes humores de homens particulares; a outra, as maneiras e opiniões de nossa época e nação. Os princípios gerais de gosto são uniformes na natureza humana: Onde os homens variam em seus juízos, algum defeito ou perversão nas faculdades deve geralmente ser notado; procedendo seja do preconceito, da falta de prática, ou falta de delicadeza; e aí estão razões para aprovar o gosto de um, e condenar o de outro. Mas onde há tal diversidade na moldura interna ou na situação externa tal que seja inteiramente inocente de ambos os lados, e não há espaço para se dar a alguém a preferência e não ao outro; nesse caso um certo grau de diversidade no julgar é inevitável, e buscamos em vão por um padrão, a partir do qual possamos reconciliar os sentimentos contrários. (HUME, 1910, p.230, tradução nossa)

A resolução do problema se dá ao mantermos em mente a própria resolução que autores contemporâneos oferecem para o problema do relativismo de Hume. Hume cita a disputa aparentemente insolúvel entre alguém de vinte anos que tivesse como autor favorito Ovídio (o que significa que julga

⁶⁷ Antigas camadas de saia usadas para dar volume à parte inferior dos vestidos.

Ovídio ser melhor do que Tacitus), e outro de cinquenta anos, que prefere Tacitus (julgando Tacitus ser melhor do que Ovídio). Teríamos de solucionar essa disputa impossível, pois ambos juízos parecem estar no mesmo patamar, partindo de sensibilidades igualmente admiráveis. Contudo, não podemos considerar que ambos estão corretos, pois isso abalaria nosso objetivo de encontrar um critério para o verdadeiro juiz, nos ameaçando de cair em um relativismo.

A solução é não considerarmos como verdadeiro juiz nem aquele que julga Ovídio nem o que julga Tacitus como o melhor autor ao levarmos em conta que esses estariam sendo afetados por variações internas que compreendem desde influências de humor, até particularidades da idade, etc. Poderíamos acusá-los, portanto, de falta de delicadeza de gosto ou de experiência, e destituir seus juízos de pertencerem ao verdadeiro crítico.

Por conseguinte, o sistema correto seria capaz de um juízo complexo como: “acerca de assuntos que interessam um homem jovem, Ovídio parece ser o melhor autor, enquanto para questões de homens de idade mais avançada, o melhor parece ser Tacitus” (Blackburn⁶⁸ chama esse tipo de juízo de “complexo e refinado”). A lógica permite que o conjunto final inclua ambos. Portanto, sempre que houver uma disputa entre dois sistemas, ou se trata de um caso onde um deles é superior, ou então, sendo eles os conjuntos A e B, há a possibilidade de um conjunto C (que supere ambos, como é o caso do exemplo que apresentamos), idealmente melhor (BLACKBUN, 1984).

⁶⁸ Autor que arrisca uma solução para este impasse, Simon Blackburn (1984, p.199-201) coloca que nenhum dos dois sistemas (o sistema que tem Ovídio como o melhor autor, e o sistema que tem Tacitus) é o mais excelente, apesar de ambos se tratarem de sistemas admiráveis. Nenhum dos dois juízos seria a expressão da “última instância do desenvolvimento de um sistema”, implicando que os mesmos podem ser melhorados. No caso dessa disputa em específico, ambos os juízos poderiam ser melhorados.

“Certamente começa a parecer errado sustentar, diretamente, que Ovídio é melhor do que Tacitus, ou vice-versa. Se admitimos uma maneira de olhar para isso que seja adversa e realmente desenvolvida, não somos constrangidos a tornar a oposição mais branda – digamos, por exemplo, que Ovídio e Tacitus são de igual mérito, embora cada um contenha características as quais atraem pessoas diferentes? [...]A hipótese de Hume depende do público aceitar que Ovídio e Tacitus são realmente de igual mérito – do contrário, não seriam apenas os gostos diferentes de idades diferentes os quais resultam em classificações diferentes. Mas se pensamos assim, então cada um dos dois sistemas é falho. O jovem, mas hábil crítico literário, é insensível às virtudes as quais afiguram-se para o homem mais velho, e as quais na verdade resultam nos dois escritores aparecerem como iguais; de forma similar para o crítico literário mais velho”. (BLACKBURN, 1984, p.200, tradução nossa).

A partir dessa interpretação do texto de Hume, passagens que antes pareciam nublar nosso entendimento sobre quais sentimentos deveríamos nos guiar em nossas intuições se esclarecem. Como o autor explica, se tratam de variações “inocentes”, por isso implicam em juízos que não competem entre si. As variações *internas* seriam a idade e os humores de alguém; enquanto as *externas* são os modos particulares de uma época ou nação (MASON, 2001).

Outro ponto importante é atentarmos para o fato de que, na leitura de Mason, Hume não vê o juiz verdadeiro como podendo ser afetado por fatores externos, tais como as opiniões de uma época, nem mesmo ao ter seu prazer com a obra de alguma maneira diminuído (2001, p.64). Isso se deve ao fato de que o juiz verdadeiro não diferencia entre gostar e julgar a obra como sendo boa, pois haveria uma continuidade entre seus sentimentos enquanto *propria persona* e enquanto juiz.

Contudo, apesar de a partir dessa taxonomia parecer garantido que o crítico possa adentrar os preconceitos do público para o qual a obra foi originalmente projetada, Hume nos surpreende mais adiante em seu ensaio, na famosa passagem:

... onde as ideias da moralidade e da decência alteram-se de uma época para outra, e onde maneiras viciosas são descritas, sem serem assinaladas com o traço apropriado de falta e desaprovação, é algo que permite que o poema seja desfigurado, e permite ser uma real deformidade. Eu não posso, nem seria algo apropriado, envolver-me em tais sentimentos; e mesmo que eu possa perdoar o poeta, por conta dos costumes de sua época, nunca poderei me deleitar com a composição. (HUME, 1910, p.232, tradução nossa)

Para Mason, trata-se de uma lembrança de Hume acerca de sua taxonomia dos preconceitos (que contém aqueles que devem ser mantidos apesar da exigência de liberdade de todo preconceito). O convite de uma obra a responder de uma forma não condizente com aqueles preconceitos morais que devem ser mantidos não deve ser aceito pelo juiz verdadeiro, até porque parece ser psicologicamente impossível para ele e inapropriado, visto que se fia em suas intuições e sentimentos morais de maneira tão segura, como deve ser.

A partir dessa espécie de contextualismo, de qualquer modo, os princípios morais gerais se manteriam enquanto preconceitos que o crítico ideal não apenas é permitido, mas obrigado a preservar. O contextualismo se aplica na

medida em que podemos compreender as diferenças morais da obra como uma questão de adaptação às circunstâncias: há diferenças morais entre uma sociedade pacífica e outra que vive em guerra, pois cada uma requer tipos específicos de traços de caráter que de acordo com seu panorama acabam se revelando os mais úteis.

Porém, ao preservar seus preconceitos concernentes aos princípios morais que são gerais e abrangem os sistemas morais de muitas épocas diferentes, o juiz pode e deve confiar em seus sentimentos que, através de um exercício em **primeira pessoa**, atentaram para problemas na obra (onde a mesma não assinala um caráter vicioso como tal, por exemplo). Além de ser o caso de que o crítico sempre julga em primeira pessoa, é também o caso de que ele deva confiar em seus sentimentos, nunca os pervertendo⁶⁹.

Hume optaria por colocar o juiz verdadeiro como o que julga a partir da primeira pessoa⁷⁰. Como o que desejamos aqui é solucionar o problema do critério para Carroll, encontramos na verdade uma consonância entre a solução de Hume e a visão do filósofo norteamericano acerca de como reagimos às obras de arte, rejeitando que em algum momento julgássemos as obras a partir de outra coisa que não nossas próprias e verdadeiras emoções⁷¹. Carroll afirma que, mesmo em contextos de obras nas quais encontramos configurações de

⁶⁹ Jacobson, autor que deu os primeiros passos para a formação da posição do *Imoralismo* que veremos em uma subseção mais adiante, critica esse ponto de Hume e diz que esta limitação do juiz verdadeiro se trata de uma “falsa delicadeza” e que não é nada além do resultado do preconceito ou de uma falha na imaginação do mesmo. Essas disputas parecem pressupor pesquisas nos campos da psicologia.

Outro problema colocado contra Mason é que ela interpreta que o juiz verdadeiro nunca sentiria tais emoções, e não há espaço para uma afirmação de tal teor, que parece trazer uma questão *a priori*. Ainda pode ser usado contra Hume que pessoas de gosto refinado de fato experimentam o que tais obras imorais as convidam a sentir. Mason responde:

“Concordo com a afirmação de que o que o verdadeiro juiz de fato sentirá é para Hume uma questão empírica. Contudo, o problema aqui é o de determinar, de uma maneira não circular, se as pessoas supracitadas com gostos aparentemente cultivados de fato se qualificam enquanto juizes verdadeiros. Tomo que minha leitura aqui mostra que o próprio Hume reconhece que nesse ponto permanece não havendo outro modo de se refinar o requerimento da liberdade de todo preconceito além de apelar para o próprio senso de correção do leitor.” (2001, n.37, p.70-1, tradução nossa).

⁷⁰ Mason, segundo Schultz (p.9), acabaria por concluir criticamente que há uma descontinuidade entre essa escolha do autor e seus comprometimentos anteriores.

⁷¹ Aqui nos referimos a querela entre Carroll e Kendall Walton acerca das emoções como respostas às obras de arte, onde o segundo autor defenderia a compreensão dessas como uma espécie “faz-de-conta” (ou seja, como não se tratando de emoções verdadeiras). Carroll rejeita inteiramente esta explicação. Para Walton reagiríamos a um filme de horror entrando no “jogo” e “fazendo de conta” que sentimos medo, o que faz com que o autor chame essa “emoção” de *quasi-medo*. Carroll enfrenta essa teoria no capítulo “Metaphysics and Horror, or Relating to Fictions” de *The Philosophy of Horror* (1990).

personagens como a de *Família Soprano*, quando percebemos uma injustiça, é nosso próprio senso de justiça que é ferido (2013).

A sugestão de que obras devam ser julgadas a partir do público para o qual são direcionadas também tem sido defendida por Jerrold Levinson⁷². Em *Theorizing the Moving Image*, de 1996, obra em que Carroll se volta para o estudo de “imagens em movimentos”, tais como o cinema, ele indiretamente fala do problema e, em um exemplo da interação entre uma obra e um possível espectador, mostra como o suspense (caracterizado em termos de emoções morais, de nos importarmos com o que ocorrerá) pode acontecer mesmo onde, em princípio, o membro do público pareça não concordar pessoalmente com os princípios morais da obra:

... alguém pode assistir ao filme *Selvagens Cães de Guerra* (1978), uma saga de mercenários na África, e ser apanhado pelo suspense mesmo que esse alguém seja um forte opositor em termos morais das atividades dos soldados da fortuna no Terceiro Mundo.

Se os protagonistas são apresentados como possuindo algumas virtudes, especialmente se seus oponentes não são apresentados como tendo quaisquer virtudes, ou como tendo somente atributos pessoais e interpessoais negativos, o suspense pode operar porque os esforços dos protagonistas serão tomados como corretos no sistema moral do filme, ou seja, eles foram assinalados como corretos. Mais frequentemente, os propósitos do protagonista serão morais de acordo com as normas éticas prevalentes. Contudo, em um grande número de casos padrão onde isso não se mantém, a posse, por parte do protagonista, de virtudes salientemente apresentadas esboçarão as avaliações morais dos filmes. Virtudes são os meios básicos de se estabelecer as simpatias morais de um filme. Desse modo, mesmo um antagonista, se provido com algumas virtudes, pode algumas vezes servir como um objeto de suspense. (CARROLL, 1996, p.105, tradução nossa)

Carroll também mostraria sua concordância com essa perspectiva na passagem a qual nos referimos anteriormente, onde ele coloca que em situações onde uma comunidade fictícia se afigurasse como possuindo normas éticas diferentes das de seu público, em muitos casos poderíamos compreender a perspectiva da mesma ao fazermos uma analogia entre suas regras e as de nossa própria comunidade (CARROLL, 2013, p.97). Há nestes dois exemplos correspondência com a argumentação de Hume acerca de 1) obras terem de assinalar devidamente os caracteres como bons e viciosos para não incorrerem em falhas

⁷² Levinson, Jerrold. *Music, Art And Understanding*. Cornell University Press: Ithaca, 1990.

estéticas; 2) sermos capazes de compreender outros contextos morais por esses compartilharem de princípios gerais com o nosso, o que possibilitaria analogias.

Em uma análise comprometida em expressar uma interpretação coerente, mesmo se tratando de um ensaio bastante complexo, Michelle Mason⁷³ nos oferece uma perspectiva bastante interessante a partir da qual defende um critério para o julgamento moral das obras de arte em Hume. Essa formulação foi sugerida por Schultz como uma opção para o moralismo moderado de Carroll. Segundo o autor, ela não mudaria tanto as características da posição moderada a ponto de fazer com que, com base no novo comprometimento, ela não mereça mais essa denominação. Como pudemos ver, a partir de exemplos de comprometimentos do próprio Carroll que parecem estar em concordância com essa nova solução para o problema do critério, a afirmação de Schultz parece acertada⁷⁴.

4.2.5 Modos de interação e compreensão de personagens

Identificação, simulação e assimilação

A ideia de identificação aparece pela primeira vez, como vimos no terceiro capítulo, com Platão. Em defesas mais recentes de uma posição similar, os

⁷³ Há outros pontos a serem explorados com mais cuidado em Hume. Pode-se ainda atentar para o fato de que juízos morais, para ele, se dão acerca do caráter das pessoas. Sendo assim, as avaliações morais de obras de arte se voltariam para a maneira com que os caracteres são representados nelas. Mason contribui para o moralismo moderado ao longo desta linha de raciocínio, colocando que Hume está autorizado a falar de como considerações morais “entram” nos juízos de obras de arte: “Aprovação e reprovação morais se unem a objetos estéticos em virtude de unirem-se aos caracteres representados em tais objetos” (2001, p.66, tradução nossa). Na medida em que uma obra nos convida a sentirmos um afeto positivo com relação a um caráter reprovável, não podemos responder com tal sentimento.

Embora possamos fazer uma objeção contra o fato de se atribuir a Hume a afirmação de que falhas morais em uma obra constituem falhas estéticas como sendo um anacronismo (como Jacobson), Mason nos lembra de que as avaliações morais e da arte, para Hume, possuem uma natureza estética no sentido que Baumgarten dá ao termo. Embora ela atribua a Hume uma distinção entre valores morais e valores estéticos, logo após ela nos lembra de que “... mesmo se fossemos tentados a fazermos uma cisão aqui ao insistirmos que nossos sentimentos estéticos e morais são diferentes em qualidade ou tipo, a dissonância que uma obra moralmente objeccionável nos causaria iria ela mesma diminuir nosso prazer geral em resposta à obra” (2001, n.34, p.70).

⁷⁴ Ainda segundo Schultz, Carroll teria colaborado com essa leitura do filósofo britânico, pois em seu trabalho acerca do já referido ensaio de Hume, “Hume’s Standard of Taste”, de 1984, oferece a mesma distinção que Mason sobre as respostas às obras de arte em primeira e em terceira pessoa, dentre outras explicações do aparato conceitual necessário para nos dirigirmos a esse problema (SCHULTZ, p.9).

autores tentam amenizar sua carga de necessária simetria entre as emoções do público e das personagens. Contudo, como lembra Carroll, se a definição de tal relação não pressupõe simetria, não há porque chamá-la de “identificação”. E isto é problemático para uma teoria que pretende explicar o fenômeno desta relação afetiva de forma geral, pois em grande medida, as relações entre estados mentais parecem se dar de forma assimétrica:

[...] é geralmente o caso que (1) o objeto do estado emocional do público inclui a personagem e o objeto de seu estado e (2) que o objeto do estado do público não seja redutível ao objeto do estado emocional das personagens, a afirmação de que o estado emocional do público é idêntico ao das personagens será tipicamente suspeito. (CARROLL, 2013, p.45, tradução nossa)

Por mais que a teoria da identificação tenha se mostrado falha até agora em nossas análises, é possível pensarmos, segundo Carroll, ao menos em uma relação “coordenada” entre as relações do público e das personagens: há uma espécie de “valência emotiva” compartilhada por ambos. “Por exemplo, quando a personagem sente-se miserável, e o público sente pena dela, ambas estão em estados emocionais disfóricos” (CARROLL, 2013, p.46, tradução nossa). Ambas emoções encontram-se do lado negativo de uma escala. Contudo, distantes de serem identificadas uma com a outra, como sugere a teoria em sua primeira formulação.

Para que pudéssemos chama-la de teoria da *identificação*, seria necessário que essa relação trouxesse uma carga de notável simetria entre ambos estados emocionais, e o que está em jogo pelo que podemos constatar é algo mais próximo de uma *similaridade* entre ambos estados. Além disso, haveria uma diferença mais profunda, ontológica, pois as emoções das personagens estariam, no mundo fictício, fundamentadas sobre suas crenças e pensamentos, enquanto as do público estariam assentadas sobre nosso pensamento de meramente entreter em nossa imaginação a ideia oferecida na obra (CARROLL, 2001, 2013).

Em diversos de seus artigos, Carroll reserva algum espaço para debater de que maneira interagimos com as obras de arte, pois isso nos ofereceria um indício sobre como é possível que obras contribuam para nossa educação moral. Grande parte de seus esforços para tal se deve ao fato de o autor não crer, como

a maioria dos autores que versa sobre a questão de nossa relação emocional com as obras de arte, que a simulação seja a única forma com que essa relação se dê, ou ainda a relação que predominantemente encontramos em nossa análise.

... tal como a ideia de identificação, a ideia de simulação promove a noção de que compartilhar os exatos mesmos estados mentais, ou estados mentais congruentes com personagens fictícios, é peça chave em nosso laço afetivo ao menos com os protagonistas em narrativas populares. Contudo, irei manter que um modelo muito mais abrangente de nossa instância emocional em relação a personagens é capturado através de conceitos tais como importar-se, preocupar-se, e simpatizar com[...] (2013, p.41, tradução nossa)

Já o conceito de *simulação* é um conceito importado de discussões da filosofia da mente pelos teóricos da filosofia da arte⁷⁵. Foi definido por teorias que desejavam explicar de que forma podemos compreender a mente de outras pessoas, de maneira a conseguir, por exemplo, identificar suas intenções. Tal simulação possibilitaria, inclusive, fazermos previsões acerca do comportamento dessas pessoas.

A arquitetura dessa teoria aplicada à compreensão de nossa relação emocional com personagens se dá da seguinte forma: através de um *input* percebemos as crenças e desejos das personagens e através de nosso sistema cognitivo-conativo operando *off-line*, seríamos capazes de realizar tal tarefa.

Isto é possível de acontecer porque o sistema de crenças, desejos e emoções que eu e você possuímos é, à grosso modo, congruente. De forma que ao fazer o *input* de minhas crenças e desejos para dentro de seu sistema cognitivo/conativo, o *output* provavelmente será o mesmo. (CARROLL, 2001, p.308, tradução nossa)

A teoria que se opõe à teoria da simulação⁷⁶ tenta responder ao problema de nossa compreensão de outras mentes através da chamada “Teoria da Teoria”. Ela explica o fenômeno a partir de uma “aplicação” de uma teoria: a

⁷⁵ O principal teórico a fazer isto seria Gregory Currie, em seu artigo “The Moral Psychology of Fiction”, *Australasian Journal of Philosophy*, 73 (1995): p.250–59.

⁷⁶ Segundo Carroll, “de acordo com a teoria da teoria, quando observamos outra pessoa, aplicamos nossa teoria psicológica comum implícita do comportamento humano para prever e compreender o que ela fará.” (CARROLL, 2001, p.307, tradução nossa). Para ele se mostra obscuro porque, para a teoria da teoria parece tão fácil compormos nossas teorias subconscientemente e, curiosamente, é o mesmo tempo difícil explorá-las conscientemente.

tarefa se daria ao interpretarmos as informações recebidas no *input* a partir de uma teoria científica do comportamento.

Como é o caso de que, em nossa tentativa de compreender uma narrativa, devemos preencher suas lacunas para que possamos compreender seu desenvolvimento, também compreendemos o que as personagens estão sentindo através de um exercício de “preenchimento” daquilo que já sabemos:

[...] fazemos *input* de suas crenças e desejos para nossa arquitetura cognitiva-conativa e descobrimos o que estão pensando e sentindo ao virmos a pensar e sentir coisas, de forma muito geral, similares assim que nosso sistema executar seus passos em seu ritmo. (CARROLL, 2013, p. 47, tradução nossa)

Essa explicação nos ajuda, inclusive a compreendermos de que maneira permanecemos imersos nas obras de arte: através de uma sucessão contínua de replicação de emoções e desejos das personagens (especialmente protagonistas).

Gregory Currie desenvolverá, a partir da *simulação*, uma teoria sobre como ficções narrativas engajam nossas emoções e nossa compreensão moral. Segundo ela, compreendemos os outros ao adotarmos seu ponto de vista (o que é informalmente chamado de identificação). Para o autor, a partir da simulação podemos aprender “como seria se”, ou como nos sentiríamos sobre algo se o fizéssemos. A lista de autores que defende uma educação moral das obras de arte a partir de seu poder de engajamento enquanto simulação inclui Dorothy Walsh, Catherine Wilson, Frank Palmer e Roger Scruton. Segundo Carroll (2001, p. 432), a estratégia argumentativa destes autores seria enfatizar o conhecimento por familiaridade e reforçar seu enfoque no mecanismo psicológico que tornaria isto possível.

Gregory Currie pretende defender que a imaginação, não sendo um processo inferencial, mas sim “um processo de assumir um papel, ou promulgação empática, é capaz de fornecer-nos conhecimento:

[...] particularmente, conhecimento de como agir de modo a alcançar resultados que são moralmente melhores do que aqueles que você teria alcançado sem o exercício imaginativo. [...] este tipo de processo imaginativo é capaz de ser engrandecido por obras de ficção. (CURRIE, 1998, p.162, tradução nossa)

Mas, de que maneira a ficção auxilia a imaginação? A própria imaginação não é capaz de fazer isto sozinha? Currie coloca que as obras de ficção nos auxiliam a sustentar situações imaginativas bastante complexas, além de conseguirem manter nossa atenção focada, tornar a situação vívida e nos guiar ao longo da narrativa. Neste caso, não precisamos pensar como um realista moral que procura por fatos aprendidos sobre o que seja o bom, por exemplo. Neste exercício, diz o autor, aprendemos como nos comportar, pois o conhecimento moral se mostra bastante prático ao invés de teórico.

Currie traz o foco para a questão da vida moral, da realidade ser menos feita por decisões, e mais por questões como planejamento de ações (antever as situações). Segundo ele, muitas das ações de que nos arrependemos foram feitas sem planejamento, por falha de anteciparmos o que aconteceria em seguida. Ele não está associando o planejamento sistematicamente com sermos seres morais melhores. Contudo, esta é uma capacidade que nos permite acertarmos mais nossas ações. A imaginação faz parte do planejamento (é necessária para) e esta função da imaginação é exercitada na ficção. Segundo o autor, a experiência sugere que as vidas planejadas são melhores tanto para o agente quanto para seus dependentes.

Planejamos antevendo a partir de crenças sobre o que acontecerá (como nos sentiremos, que reações inspiraremos nos outros, etc.), comparando ações e seus efeitos. Contudo, nem todas as vezes que planejamos, o fazemos deste modo complexo, com tantas e tão intrincadas inferências envolvidas. Muitas de nossas decisões morais se baseiam no que outra pessoa faria em nosso lugar. “A experiência e o planejar sugerem um processo diferente: um processo envolvendo a projeção imaginativa do *self* na situação que caracteriza uma ou outra estratégia candidata” (CURRIE, 1998, p.166, tradução nossa). Uma vantagem de imaginarmos as ações é que, ao fazermos tal exercício imaginativo, temos um “gostinho” de como nos sentiríamos se fosse aquele o desfecho para a situação que imaginamos. Esta emoção sentida nos auxilia a decidir qual decisão tomar.

Para Currie, três funções da projeção imaginativa⁷⁷ (a capacidade de compreender mentes alheias, de nos engajarmos no “faz de conta” e de planejar

⁷⁷ Currie diz seguir aqui o modelo de Collingwood da compreensão histórica através da reencenação imaginativa, como apresentado na obra de Collingwood, *The Idea of History* (1946).

nossas ações) podem ser vistas como tendo uma mesma raiz⁷⁸, em algo que não dependa de conhecimento ou capacidade intelectual⁷⁹. A capacidade de compreender mentes de outras pessoas está relacionada com a empatia, pois as ações e respostas alheias se tornam guias de nosso planejamento. Já foi por nós demonstrado de que maneira o planejamento tem importância moral. Mas de que modo, para isto, pode ser moralmente significativo nos engajarmos com ficções?

Aqui cabe uma analogia com a capacidade de um microscópio (oferecida mas pouco desenvolvida por Currie). Na ficção, é possível ampliar e observar experiências que na vida real estão por demais intrincadas de outros aspectos, de maneira que parece bastante difícil serem isoladas para que possamos refletir melhor sobre elas. Portanto, é como se a ficção oferecesse algo que a pura experiência das coisas não permite. Também há a maneira mais significativa de a ficção contribuir para que consigamos ver a nós mesmos como participando de um todo planejado, a partir da experiência de ver a personagem dentro da história, de modo que esta coloque os pontos determinantes de sua vida (CURRIE, 1998, p.170). “A razão pela qual nos projetamos na vida de personagens é bastante similar à razão pela qual projetamos a nós mesmos na vida de pessoas reais: porque queremos aprender mais sobre elas” (CURRIE, 1998, p.171, tradução nossa).

Embora a teoria da simulação tenha vantagens sobre a teoria da teoria⁸⁰, uma objeção que Carroll coloca às pretensões do teórico da simulação é que ela não explica universalmente nossa relação emocional com as obras visto que, até

⁷⁸ Isto porque Currie se apoia em estudos acerca do autismo que demonstram a dificuldade dos portadores desta condição nestas exatas três capacidades. Os autistas são conhecidos como tendo dificuldades de relacionar-se emocionalmente. As hipóteses recentes apontam para que isto se dê em virtude de uma dificuldade de imaginar-se em situações fictícias, o que não permite que se coloquem no lugar dos outros. Para aprofundamentos acerca dessa discussão, ver Alan Leslie, The Origins of “Theory of Mind”, *Psychological Review* 94 (1991): 412-426 e o artigo de Currie, “Simulation Theory, Theory Theory and the Evidence from Autism”, em *Theories of Theories of Mind*, de Peter Carruthers e Peter K. Smith (eds.), Cambridge University Press, 1996.

⁷⁹ Não dependem de conhecimento ou intelecto porque há autistas que apresentam ambas as coisas e mesmo assim carecem da projeção imaginativa.

⁸⁰ A vantagem central seria a de que, partindo da hipótese da teoria da teoria, aplicar uma teoria para só então compreendermos os estados da mente de outras pessoas ou personagens seria inviável, pois nos tomaria muito tempo, e muitas ficções (assim como muitas situações da vida real) nos requisitam que esta dedução seja feita de maneira mais rápida.

mesmo em uma análise rápida⁸¹, descobrimos que elas podem ser variadas e até mesmo opostas com relação às emoções das personagens.

Na filosofia da mente, a teoria da simulação “é uma perspectiva sobre como fazemos para determinar o que nossos semelhantes estão sentindo e pensando – uma forma de compreender e prever seu comportamento transparentemente comensurável” (CARROLL, 2013, p.48, tradução nossa). Contudo, na ficção há muitas informações que são colocadas de forma direta para nós, ao contrário do que ocorre na realidade, onde temos uma experiência bastante opaca do que se passa com nossos congêneres. Os sentimentos e pensamentos das personagens são mostrados de maneira muito evidente, muitas vezes através de diálogo explícito com outras personagens, ou como se estivéssemos ouvindo seus pensamentos. A partir desta consideração, podemos inferir que, na verdade, a simulação frequentemente se mostra inútil para nossa compreensão do que se passa com as personagens de uma ficção.

A Teoria da Teoria e a Teoria da Simulação não exaurem todas possibilidades sobre como ganhamos acesso aos sentimentos e pensamentos alheios (nem na realidade nem na ficção).

Frequentemente, - de fato, provavelmente o que ocorre na maior parte das vezes - imputamos pensamentos e sentimentos aos outros sobre a base de esquemas, de esboços, de protótipos, de usos contextuais, e da heurística, ao invés de fazê-lo sobre a base de uma teoria cujo estratagema, por sua vez, nos capacita a inferir os estados internos de outros. (CARROLL, 2013, p.49, tradução nossa)

Carroll diz que podemos pensar em várias situações que tornam a simulação inútil, pois dominamos diversos protótipos de respostas emocionais (de acordo com contextos) e sabemos identificar indícios de certos tipos de emoção através de expressões faciais, linguagem corporal, tons de voz. Estas são ferramentas naturais das quais somos portadores e que utilizamos em nosso cotidiano. Elas

⁸¹ Pense em um exemplo de situação onde sabemos que ao entrar no porão para buscar uma cerveja a personagem não vai seguir se divertindo em sua festa, mas sim estar à mercê do assassino que a espreita. Se fosse o caso da teoria da simulação, teríamos que estar “rodando o programa” dos sentimentos da personagem, e não nos sentiríamos tensos pelo que tememos que ocorrerá com ela em seguida.

constituem “protótipos – esquemas, heurísticas, e indícios de identificação – empregados através de *analogias*⁸²” (CARROLL, 2013, p.49, tradução nossa).

Já em *The Philosophy of Horror*, Carroll chama este modo mais frequente de nos relacionarmos com as personagens afim de compreendê-los de *assimilação*⁸³. O autor arrisca dizer que, em nossas relações habituais com obras de arte, dependemos mais deste arcabouço de conhecimentos do que da simulação, novamente sobre a base que derrotou a teoria da teoria: a nova explicação é capaz de dar conta de como fazemos isto quase instantaneamente, o que levaria menos tempo do que a teoria da simulação.

[...] há evidências psicológicas convincentes que demonstram que o reconhecimento de certas emoções básicas que possuem como base expressões faciais pode ser uma capacidade inata. Não está totalmente claro se quando reconheço uma figura de um rosto esculpido nos contornos característicos do medo, que eu esteja simulando. Pois, se apenas me mostram a figura com o rosto, realmente não tenho a meu dispor o suficiente sobre a situação da personagem para saber quais de suas crenças, desejos e assim por diante “rodar” off-line. E ainda assim sou capaz de identificar seu estado mental de forma precisa. (CARROLL, 2001, n.17, p.433, tradução nossa)

A explicação geral da teoria da simulação a respeito de como as ficções nos mantêm interessados é abalada com isso, se é o caso de que ela raramente ocorre e certamente não se trata de uma regra. Levando a hipótese da teoria da simulação à cabo, nem sequer poderíamos acompanhar uma narrativa que nos pede respostas rápidas em sequência (como é o caso das narrativas cinematográficas) se a simulação fosse exigida de nós ao longo de toda nossa interação com a obra, pois ela nos tomaria muito tempo para ser formulada, e pareceria mais atrapalhar do que explicar nossa interação com as obras⁸⁴.

⁸² J. L. Bermudéz é outro autor que concorda que adotamos a heurística ao invés de teorias da simulação. Ver *Minds and Persons*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁸³ A nova explicação de Carroll elucida a situação sobre pensamos anteriormente onde a personagem, ao descer para o porão, não sabe o que espera por ela:

“Ao assimilar a situação, eu também assumo uma perspectiva externa a ela. Ou seja, assimilo características da situação que por várias razões não são focadas pelo protagonista, seja porque ele não sabe sobre elas, ou porque elas não são objetos plausíveis de sua preocupação. Desta forma, vejo a situação não somente do ponto de vista do protagonista, embora eu conheça tal ponto de vista, mas antes, vejo-a igualmente como alguém vê a situação de um ponto de vista de fora – eu vejo-a como uma situação envolvendo um protagonista que possui o ponto de vista que possui”. (1990, p.95, tradução nossa)

⁸⁴ Veja a seguinte explicação de Carroll: “Por exemplo, considere uma edição a partir do ponto de vista da personagem. Pode ser sugerido que esta é uma forma de narração visual que deve envolver a simulação. A personagem está fora da tela, e na tomada seguinte vemos lava

Para o filósofo norteamericano, a teoria da simulação não se estabelece, uma vez que, para ele, quando nos relacionamos com obras de arte, estamos geralmente em uma posição de observadores de fora. Nossa emoção em resposta não é gerada por simulação, mas automaticamente, uma vez que o autor nos informa diretamente sobre intenções, desejos, emoções, planos e muitas outras coisas a respeito das personagens.

A objeção, portanto, se daria em duas bases: há um narrador onisciente (especialmente em ficções escritas) que pode nos oferecer inúmeras pistas sobre o que se passa com as personagens; seria o caso de que a teoria da simulação superestima quanto que a simulação desempenha algum papel ao entrarmos em contato com ficções, como se o tipo⁸⁵ de imaginação a que se refere fosse essencial para a resposta emocional à obra.

Podemos concluir, portanto, que por mais que a simulação realmente ocorra em certas situações, ela não nos oferece base para uma teoria geral da relação das emoções do público com as emoções das personagens fictícias. Ao falhar, ela também falha em oferecer uma explicação acerca de como as obras de arte nos mantêm interessados nelas por um longo período, a ponto de normalmente conseguirmos, com facilidade, acompanhar narrativas cinematográficas de duas ou mais horas de duração.

Com isto, é importante salientarmos duas questões. Primeiramente, Carroll não está afirmando que a simulação nunca ocorre em nossa relação com as obras de arte. Apenas que como teoria geral ela encontra muito pouco suporte em casos empíricos onde a simulação efetivamente ocorre. Desta forma, o *link* entre ficção e moralidade não parece ocorrer em grande medida através de nossa capacidade de simulação.

A outra questão é que o autor também pretende traçar considerações sobre se a simulação desempenha ou não um papel central em nossa deliberação moral. Ele se mostra duvidoso sobre se chegamos a usar o recurso

derretida fluindo em direção à câmera. Sentimos medo porque estamos simulando a resposta da personagem? Eu acho que não. Sabemos que lava derretida é perigosa sem imaginar a nós mesmos estando na posição da personagem. Se estamos preocupados sobre a personagem, o conhecimento de que a lava derretida está vindo em sua direção é o suficiente para gerar em nós temor pela personagem. O passo a mais de imaginar-se no lugar da personagem é desnecessário". (2001, p.314, tradução nossa)

⁸⁵ A teoria de Curie se refere à distinção entre imaginação central e acentral de Wollheim. Para mais detalhes, ver: WOLLHEIM, Richard, *On Art and the Mind* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974) p.59.

da simulação em nosso dia-a-dia, e se a arrisca dizer que talvez, quando utilizamos da simulação em nossas deliberações morais, na verdade imaginamos como seria se nós mesmos fizéssemos isto ou aquilo, dado que nos encontramos em nossas situações únicas e particulares, não “como seria ser Macbeth”, “como Macbeth agiria”, etc. Portanto, se é o caso que esse tipo de simulação raramente ocorre na deliberação moral, a explicação de Currie sobre a relação da ficção com a moralidade, que já não é muito abrangente, estaria ainda mais abalada (CARROLL, 2001, p.316).

Simpatia e reflexos espelhados

A partir deste ponto, nos interessa explicar outras maneiras através das quais nossos afetos são postos em movimento por obras de arte. Carroll oferece tanto uma caracterização do que seria a *simpatia* quanto do que seriam *reflexos espelhados* (*mirror reflexes*), sem almejar esgotar a lista de todas as formas de interação entre nossos afetos e a arte.

Ao apertarmos a mão, cerrarmos os dentes ou torcermos o nariz tal qual a personagem o faz em um *close*, produzimos uma resposta em nosso sistema automático. É pressuposto que esta resposta seja isomórfica para assumirmos que estamos no mesmo estado do outro que “refletimos” caso este esteja sendo sincero em suas expressões, não escondendo o que verdadeiramente sente. Este “mimetismo” (*mimicry*) curiosamente é feito por nós de maneira automática, não necessita de um processo pelo qual tentamos simular ou imitar as emoções do outro, e é isto que, com relação à ficção, Carroll chama de reflexos espelhados. Para o autor, eles fazem parte de nossos dons naturais. Entre humanos seria algo altamente adaptativo, e possibilitaria uma grande facilitação no aprendizado do repertório emocional.

Carroll se refere a afetos, como colocamos no início, pois respostas refletidas talvez não envolveriam componentes cognitivos como as emoções (do modo como as definimos no capítulo três). Embora se tratem de afetos, eles seriam capazes de nos passar uma impressão sobre os sentimentos que algumas obras produzem sobre nós de duas formas: 1) o mimetismo mantém nossa empolgação corporal elevada; 2) nos traz informações que nos auxiliam a saber como responder às personagens (CARROLL, 2013, p.55).

O sentimento corporal de angústia que o protagonista sente e que está impresso em sua feição retorcida é transmitida para nós através de nossa imitação seletiva de suas expressões, de forma que podemos utilizar o gosto disfórico de tal sensação como uma pista para se reconhecer o tipo de emoção pelo qual ele está passando e como um indicador do tipo de emoção vetorialmente convergente que é apropriado a seu favor[...] (CARROLL, 2013, p.55, tradução nossa).

Parece, portanto, que os reflexos espelhados se tratam de um recurso interessante e corriqueiro (datando, no cinema, de *closes* de Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin*, de 1925) pela qual as obras são capazes de nos manter interessados e atualizados sobre como a ficção nos solicita a encarar determinada personagem. Ocorre quando, automaticamente, torcemos o nariz ou cerramos o punho da mesma forma que a personagem o faz afim de tentar chegar o mais próximo possível do que ela “sente”. Segundo o autor, este é um reflexo que temos socialmente de maneira bastante frequente: sem nem notarmos, sorrimos em resposta a pessoas que nos abordam sorrindo.

Já a simpatia⁸⁶, para o autor, não se trataria de um afeto no sentido dos reflexos espelhados, nem de um estado emocional simples. Apesar de envolver estados emocionais, ela possui um tempo de duração considerável. Ela seria “um importar-se e preocupar-se não transitório, ou, mais amplamente, enquanto uma pro-atitude não passageira, com respeito a outra pessoa (ou uma personagem fictícia).” (CARROLL, 2013, p.51, tradução nossa).

A simpatia requereria sentimentos que envolvem desejos pelo bem-estar do outro, seu objeto. Neste caso, a pessoa (ou personagem) em questão deve nos parecer merecedora de nossa benevolência. Dado nossos desenvolvimentos acerca do modo com que personagens são apresentadas em ficções com relações que se desenham em uma roda da virtude, para garantir tal resposta emocional por parte do público, basta que o autor da obra caracterize a personagem que deve ser objeto de simpatia como alguém dotado de traços que se sobressaem como virtuosos em seu contexto.

⁸⁶ Carroll não adentra tão profundamente a discussão dos termos *simpatia* e *empatia* com outros autores, pois pensa ser um território um tanto quanto confuso. Ele atenta para o fato de que a *empatia*, em seu entendimento, pode ser aproximada com aquilo que ele chama de *identificação*. Há objeções que a seu uso dos termos simpatia e empatia, feitas por autores como Amy Coplan que sugere que devido à caracterização que Carroll apresenta de “empatia” (como estados de emoções convergentes entre personagem e público), ela na verdade se trataria de um estado que demonstra *simpatia*. (CARROLL, 2013, p.62)

As ficções populares apresentariam um tipo de moralidade que se faz mais “abrangente” e concordariam com o *background* de pessoas com perspectivas morais que são conflitantes em alguns aspectos. Carroll cita o filme *O Gladiador* e nos convida a imaginar que tipo de perspectiva moral não tomaria o massacre da família de Maximus como uma injustiça.

O protagonista sempre acaba por ser aquele pelo qual o público torcerá para que tudo ocorra bem para ele, por mais que em uma primeira vista ele não pareça ser das pessoas mais carismáticas (podendo se apresentar como uma espécie de anti-herói). Contudo, dado certo desenvolvimento, a partir do momento em que a personagem se revela como boa, nem que seja apenas “em algum lugar de seu coração”, ela seria capaz de se enquadrar como merecedora de nossa simpatia.

Carroll considera uma aposta acertada tentar conquistar as mais diferentes pessoas em um público imensamente variado, através da moralidade, pois de forma geral, é na moralidade que elas parecem concordar. É claro que a moralidade, nesse sentido, deve ser pensada em uma maneira bastante ampla de se compreender seu fenômeno, e a obra deve colocar como pontos chave a requisição de respostas morais emotivas que sejam gerais o bastante para que todo tipo de pessoa que compõe o público das obras populares possa responder nos conformes. Como geralmente as ficções tem como finalidade primária manterem os expectadores interessados, elas podem fazer isto ao fazer nos importarmos moralmente. A simpatia acaba se mostrando um meio bastante eficiente para esse empreendimento.

4.2.6 O Imoralismo de Matthew Kieran

Matthew Kieran, junto de Daniel Jacobson, representa uma importante opção teórica, diferente das então apresentadas, as quais parecem compartilhar dívidas para com a teoria de David Hume. O chamado “imoralismo” de Kieran se chocaria diretamente com a teoria Gaut, pois o segundo postula fortemente que as respostas que o público apresenta às obras de arte devem ser julgadas sobre a mesma base que julgamos respostas morais a eventos reais. Haveria uma continuidade entre a moralidade da vida cotidiana e a moralidade com que

encaramos obras de arte, a qual poderia ser atribuída à seguinte passagem do ensaio “Of The Standard of Taste”, de David Hume

Escolhemos nosso autor favorito tal como escolhemos nosso amigo, a partir de uma conformidade de humores e disposições. Regozijo ou paixão, sentimento ou reflexão; qualquer deste que predomine em nosso temperamento, nos transmitirá uma simpatia peculiar com o autor que se assemelhar a nós. (HUME, 1910, p.230, tradução nossa)

Na passagem citada a seguir, Kieran se refere ao modo com que Hume relaciona nosso gosto com a forma que escolhemos nossos amigos. Ele também se opõe a Carroll na medida em que não pressupõe uma resistência imaginativa forte que vá sempre nos distanciar de obras moralmente suspeitas a ponto de comprometer nosso engajamento com elas.

Em casos onde as suposições morais são essenciais para uma obra, por hipótese, se segue que certo nível de concordância é necessário para que a obra tenha êxito. Em casos onde não são compartilhadas, por hipótese, não podemos apreciar adequadamente os outros aspectos artísticos da obra - tal como nos casos em que as suposições morais relevantes não são compartilhadas com nossos amigos, não estamos em posição de apreciar suas outras qualidades. (KIERAN, 2004, p.179, tradução nossa).

O pensamento de Hume faz ressoar o popular ditado do “me diga com quem tu andas que te direi quem tu és”, de forma a expandir tal raciocínio até o terreno de nosso gosto, o que poderia ser convertido na frase “me diga seu livro favorito e te direi quem tu és”. Como vimos em nossa comparação da teoria de Berys Gaut com a de Carroll, no caso da primeira o autor parece assentar fortemente em uma continuidade entre nossa vida moral cotidiana e nossas respostas frente a obras de arte, pois ambas esferas estariam sob o julgo do mesmo ideal moral.

Já Kieran duvida de tal coisa, e discorda profundamente com a afirmação de Gaut de que “ficamos em uma má situação” quando respondemos a obras moralmente deploráveis da maneira com que essas nos convidam a fazê-lo, da mesma forma com que ele pensa que é possível ter amigos que não concordem com nossos princípios morais. Na medida em que o autor imoralista defende que frente a obras de arte não há porque temermos o constrangimento de respondermos moralmente da mesma forma que devemos fazê-lo frente a situações reais, ele afirma uma descontinuidade e ainda coloca que não

podemos inferir que, uma vez tendo respondido a uma obra imoral, isso geraria um feito que repercutira nas ações da pessoa quando em situações reais⁸⁷.

Já a continuidade assumida por Carroll é defendida com base no fato de que respondemos emocionalmente às obras de arte da mesma forma que situações reais provocam nossas emoções, por mais que estejamos cientes de que se tratam de ficções (defendemos a possibilidade de resposta emocional às obras de arte no capítulo três e quatro de nosso trabalho).

Qualquer que seja a teoria acerca da moral e das emoções em resposta às obras de arte que esteja por trás da posição de Kieran, se trata de uma teoria bastante diferente e sobre a qual o autor discorre pobremente. Onde ele mais se arrisca é ao colocar, como vimos em nossa seção “Breve defesa da liberdade artística...”, que pode ser o caso de que algumas pessoas procurem justamente sentir as emoções profundamente perturbadoras que algumas obras podem provocar, e que isso não é motivo para censurarmos tais obras, basta que o público, antes de entrar em contato com obras desse tipo, seja instruído acerca da natureza das mesmas para que possa escolher se quer ou não ter esse tipo de experiência.

Talvez a razão para Carroll postular uma continuidade entre os âmbitos morais cotidianos e as respostas às obras de arte seja o fato de que mostramos uma resistência em deixarmos de lado nossos valores morais de forma a, nas palavras de Hume, não entrarmos nos sentimentos (moralmente errados) da obra.

Contudo, Kieran também fala implicitamente de certa resistência. Segundo ele, quando o expectador deixa de lado sua moral, ele faz um exercício que cabe somente ao expectador fazer. Se esse não for capaz disso, o erro não assentará na incapacidade da obra em garantir tal resposta (se a obra for inteligível de alguma maneira), mas sim na incapacidade do próprio membro do público de não conseguir deixar de lado sua atividade moral cotidiana para tentar acessar algo diferente através das obras.

O autor ainda fala que "a perspectiva imoral de uma obra é elogiável artisticamente quando ao final de nossa experiência sabemos que valeu nosso

⁸⁷ Kieran infere isso a partir de pesquisas que concluíram que pessoas que possuem fantasias sexuais moralmente erradas, como fantasias de estupro, por exemplo, quando confrontadas com a situação real correspondente, os mesmos não se mostravam igualmente afetados.

esforço em suspendermos temporariamente nossos juízos, pois somos capazes de detectar que a obra contribuiu com o aprendizado acerca de algo:

[...] como acontece no trabalho de Bacon⁸⁸, algumas vezes estamos preparados para suspender nossos juízos morais reais por conta das potenciais recompensas profundas [*insightful*] que podem advir ao nos engajarmos com uma obra moralmente problemática. No caso de uma obra que produz tais recompensas, ela é valorosa em parte devido a seu aspecto moralmente defeituoso. A afirmação depende da suposição de que, para criaturas como nós, a experiência é um meio básico para a compreensão. (KIERAN, 2004, p.191, tradução nossa)

Ao acessarmos obras de arte, devemos suspender nosso juízo moral ou, através de um exercício que não parece fácil, deixarmos nossas crenças morais de lado a fim de adentrarmos a perspectiva imoral da obra? Se for o caso de que devemos suspender nosso juízo moral, como explicar de que maneira nos engajamos e conseguimos responder a obras de arte que requerem respostas morais a elas, como o caso do suspense? Se for o caso de que devemos nos esforçar a fim de superar o “mal-estar” que sentimos em resposta a obras que nos convidam a responder de maneira moralmente inadequada às personagens, sobre qual fundamento Kieran nos informa que podemos deixar de lado esses sentimentos e não confiar neles?

Pressupondo que o pluralismo acerca do valor artístico das obras de arte é o caso, Kieran argumenta que tal esforço deve compensar, ou seja, fornecer um conhecimento tão interessante que faça todo esforço e mal-estar valerem a pena. O *imoralismo* é uma tendência fortemente cognitivista, e Kieran de fato enfatiza que não é necessário ser moralista ao estilo de Carroll para defender que a arte é capaz de ensinar.

Os pontos de diferença mais gritantes com teorias que também admitem que o criticismo ético acarrete mérito ou demérito artístico se dão na medida em que Kieran vê a arte como um momento à parte (talvez influenciado por algum resquício da teoria da atitude estética?); bem como a partir do ponto que Kieran elogia obras que trazem perspectivas moralmente problemáticas como se essas fossem capazes de trazer certo tipo de conhecimento moral até nós, o intitulado "conhecimento proibido" de que fala Kieran.

⁸⁸ Ver anexo 7.

De modo geral, o que o autor imoralista faz é inverter a relação estabelecida pelas teorias anteriores, o que resulta na seguinte formulação:

Obras com perspectivas ditas imorais podem ter seu mérito artístico aumentado na medida em que a perspectiva imoral que carregam é capaz de nos ensinar alguma coisa.

De que maneira as obras ensinam a partir de perspectivas moralmente erradas? Kieran parte do ponto de que para compreendermos o bom, devemos também conhecer o que seja o mau, ou seja, ele ressalta a importância da experiência comparativa para nosso conhecimento moral. O conhecimento do mau viria através de obras que não apenas mostram que podem haver pessoas que gostam de ver outras sofrerem sem motivos, mas que mostram isso fazendo-nos pensar em como nós mesmos poderíamos ter esse tipo de prazer a partir de um ponto de vista sádico, o que implicaria em um *insight* muito mais perturbador (KIERAN, 2004, p.192).

As pinturas de Francis Bacon sobre as quais Kieran tece várias considerações seriam capazes de fornecer o conhecimento de uma perspectiva que vê os seres humanos como meros pedaços de carne animados pelos desejos mais sórdidos e decadentes, como se fôssemos corrompidos e desprovidos de graça, doentios e repulsivos. “Uma coisa é saber que alguns veem a humanidade como corrompida, doentia, carne cegamente animada, outra coisa é mostrar como nós mesmos podemos vir a ver a humanidade dessa forma”. Kieran pensa que Bacon se sobressai porque há algo em sua perspectiva que, apesar de ser imoral, é inteligível para nós. “Ela [a perspectiva] não é completamente falha, é apenas uma concepção parcial peculiar generalizada de maneira falsa.” (KIERAN, 2004, p.192, tradução nossa).

Nas teorias moralistas criticadas por Kieran

[...] a marca do sucesso de uma obra é fazer com que respondamos da maneira que ela é configurada para fazê-lo. Algumas vezes, falhar em responder conforme o solicitado é a marca de uma falha, falta de sensibilidade ou alguma ignorância em nós, mas frequentemente a falha se encontra em faltas na obra. [...]. Em todos esses casos, uma obra falha em certos aspectos. Pois se ela falha em conseguir a resposta que almeja, enquanto arte, isso se deve não a uma falha no

espectador, mas a uma falha no modo com que a arte, figura ou cena é representada para nós. (KIERAN, 2004, p.169, tradução nossa)

Já a avaliação moral das obras postulada pela teoria de Kieran se daria a partir do critério da experiência aprofundadora que a mesma forneceria, no sentido de nos oferecer um saber dos contrários. Como ele exclui o critério que se ancora na emoção (ou melhor, no impedimento de responder com a emoção moral proposta pela obra) do juiz verdadeiro para detectar a falha na obra, acaba por bastar que ela seja inteligível⁸⁹. “Considere respostas comuns à *Família Soprano*, *O Poderoso Chefão*, raps gangsta e a *Ilíada* de Homero. Talvez o que importa não é tanto se as respostas são merecidas ou não, mas se elas são inteligíveis”. (KIERAN, 2006, p.135, tradução nossa).

Ademais, ao declarar seu objetivo de mostrar de que modo o moralismo é errado, o autor coloca como necessárias duas coisas 1) mostrar uma obra que tem seu valor rebaixado em virtude de seu caráter moralmente admirável; 2) mostrar obras de arte que podem ter seu valor aumentado a partir de sua imoralidade (como no caso de Bacon sobre qual falamos anteriormente).

Para o ponto 1), Kieran (2004, p.183-4) nos indica pensarmos sobre a obra *Liberdade do medo*⁹⁰, uma das *Quatro Liberdades* de Norman Rockwell que data do período de 1943, e que foi inspirada no discurso do presidente americano Franklin D. Roosevelt. Segundo Kieran, a obra de Rockwell possui notáveis virtudes artísticas, pois além da composição ser interessante, seus elementos estão dispostos de maneira inteligente, e passam de forma efetiva a ideia de liberdade do medo ao demonstrar uma família no conforto de seu lar como em um refúgio seguro, apesar das ameaças estampadas no jornal que o homem segura.

No entanto, para Kieran, essa obra seria a prova de que o moralismo está errado na medida em que ela parece falha por ser moralmente entediante. O autor comenta que se trata de algo bastante sabido que as pessoas desejam poder estar seguras, inclusive sendo essa uma preocupação frequente dos pais em relação aos seus filhos. A obra seria tão enfadonha em termos morais que sua dimensão moralmente correta contaria contra seu valor artístico.

⁸⁹ Apesar de termos pesquisado, não encontramos quaisquer maiores explicações do que seja a inteligibilidade a que Kieran se refere.

⁹⁰ Ver anexo 8.

Muitas são as objeções que podemos colocar para o imoralismo de Kieran. Algumas já foram feitas por outros autores. Parece ser um mistério para Kieran explicar de que maneira simpatizamos com as personagens de ficções, enquanto que a partir do raciocínio de Carroll, não há problemas em considerarmos que não simpatizaríamos com Tony Soprano na vida real, uma vez que não é o caso que “simpatizamos” com ele na ficção *porque* ele é uma personagem fictícia, mas sim por conta da *forma* com que a narrativa em que a personagem se insere destaca suas “virtudes” em relação às das outras personagens, como pudemos ver anteriormente na explicação sobre o artifício da *roda da virtude*.

Além disso, há razões para crermos que os verdadeiros oponentes de Kieran são os puritanos, pois os exemplos de avaliações moralistas que ele cita frequentemente culminam em casos de censura e não parecem se aproximar com o tipo de juízo que a teoria de Carroll fundamenta. Um exemplo disso seria o fato de que Carroll provavelmente não criticaria a obra de Bacon. A pressuposta generalização de uma visão da natureza humana que a obra do pintor comunicaria parece ser uma atribuição bastante grande para uma obra de tal gênero artístico.

Kieran coloca:

Agora geralmente se diz que obras que constituem uma afronta profunda a outros podem constituir dano. Porquê? O primeiro motivo é que coisas que pensamos serem moralmente repugnantes dão vazão a emoções fundamentalmente desprazerosas de aversão, repugnância, repulsa e ira. (KIERAN, 2004, p.202, tradução nossa).

Em seguida ele parte para a argumentação, que vimos no capítulo acerca do moralismo radical, de que as pessoas muitas vezes buscam emoções negativas com certa frequência, quando assistem a um filme de terror ou fazem esportes radicais. No entanto, se quando nos relacionamos com obras de arte devemos suspender nossos juízos, como é possível que as obras estejam causando sentimentos de natureza tão profundamente moral? Se as obras projetam dadas respostas e conseguem atingi-las, é porque a obra está projetada corretamente e o autor conseguiu prever a psicologia de seu público pretendido.

O mal-estar a que Hume se refere é uma recusa de enfrentar uma situação moralmente desagradável, como no caso de nos sentirmos enjoados

pelo fato de saber dos atos de alguém tão moralmente pervertido como “o monstro de Amstetten”. É normal sentirmos esse tipo de coisa quando assistimos a um filme que queira denunciar qualquer conduta humana sórdida. Porém, essas obras fazem isso, nas palavras de Hume, destacando essas ações com a devida marca daquilo que é errado. No entanto, como admitir que uma obra não é falha na medida em que depende de alguém ver como correta a atitude de um pedófilo para que ela "faça sentido", por exemplo?

Se Kieran quer se referir não a casos tão profundos, mas a diferenças entre sistemas morais que variam mais levemente com o nosso, a teoria de Carroll não tem problema em lidar com esses casos, pois as obras não precisam ter exatamente os mesmos princípios para conseguirmos acessá-las (lembremos do exemplo da interpretação análoga que fornecemos logo após falar de Tony Soprano), basta que compartilhem de uma ideia mais geral de moral.

Carroll afirma que os exemplos de Kieran são poucos e que em grande parte se tratam de obras pouco complexas como fotografias ou pinturas acerca das quais o autor engendra uma extensa teoria interpretativa. Raras são as vezes que ele se refere a obras narrativas. Como no caso da obra *Liberdade do Medo*, a interpretação de que o caráter moral da obra conta contra seu valor artístico parece bastante forçosa. Apesar de a obra realmente ser repetitiva, Kieran não apresenta, em suas digressões sobre a obra, quaisquer razões que mostrem de que maneira é o caráter moralmente elogiável da obra que acarreta em um defeito artístico. Tudo o que o autor parece fazer é mostrar que a obra não faz contribuições de nenhum tipo para nosso conhecimento moral.

Na teoria de Carroll, o filósofo afirma que o valor moralmente positivo da obra se dá apenas quando este consegue atingir aquilo que propõe, através de alguma estratégia que contribua para nossa educação ou conhecimento moral. O quadro de Rockwell pretende apenas reforçar trivialidades morais, e não parece embaralha-las de nenhuma maneira. Deste modo, não haveria como se configurar um defeito moral a partir disto.

Conclui-se haver muito a ser explorado na intrigante posição de Kieran. Carroll parece ter rejeitado⁹¹ a perspectiva em um primeiro momento. Porém, certamente um novo desafio se configura para o moralismo moderado, visto que se trata de uma posição que, em suas raízes, discorda profundamente acerca alguns de seus pontos-chave⁹², o que acaba testando as condições dos argumentos do moralista moderado.

⁹¹ Em *Art in Three Dimensions* (p.263-4), embora não descarte totalmente a possibilidade, Carroll parece duvidar que a arte imoral possa ter valor somado por conta de sua imoralidade. Ele dialoga diretamente com exemplos de caso de Daniel Jacobson, os quais ele “desmente”.

⁹² Estranhamente, Giovannelli defende que as visões de Carroll e Kieran sejam compatíveis. “O moralismo moderado não é incompatível com o moralismo imoderado, uma vez fornecidos os gêneros e tipos artísticos aos quais as duas perspectivas se referem e que não se sobrepõe. Também não é o caso de que o moralismo moderado é incompatível com a afirmação de que, para obras diferentes daquelas que pertencem aos tipos ou gêneros para os quais as afirmações moralistas são feitas, a relação ética/artística se sustenta somente não-sistematicamente, ou não se sustenta de qualquer maneira.” (GIOVANNELLI, 2004, p.125, tradução nossa). Esse é o resultado de uma taxonomia que se refira somente aos comprometimentos mais gerais da discussão. Dado nossas colocações em resposta ao imoralismo, tal compatibilidade parece irrealizável.

5. Considerações Finais

Ao longo deste trabalho nos preocupamos em responder à pergunta acerca de **como e se** é possível um fundamento para nossas avaliações morais de obras de arte, de maneira que essa afete seu valor geral (artístico). Nossa opção foi pela perspectiva do filósofo contemporâneo Noël Carroll, a qual acreditamos ter demonstrado que atualizou essa contenda para os termos atuais, tornando viva sua possibilidade de discussão no meio acadêmico novamente.

Ao refutar o autonomismo, o autor propõe uma revisão de algumas teorias esteticistas, pois afirma que as mesmas se ancoram em uma má compreensão da teoria kantiana. Dado a importância dessas teorias, e também a contundência dos argumentos de Carroll, bem como os de George Dickie, a crítica que expomos em nosso segundo capítulo atenta para uma correção que deve ser feita de inúmeros conceitos e concepções das quais os autores se utilizam quando pensam sobre a arte.

Um desses conceitos, inclusive, é o de "estético", cujo uso, por Carroll, parece ter ficado em uma "corda bamba": ao mesmo tempo que parece tentador evitar usá-lo como termo correspondente a "artístico", a disputa do significado do termo como se referindo, por vezes, à ideia mais geral de estética, tal como em sua concepção por Baumgarten também é possível.

Apesar de o autor carecer de uma solução definitiva para esse problema, de qualquer modo é algo para o qual sempre devemos atentar ao pesquisarmos e pensarmos acerca do mesmo, pois inúmeros são os autores que não têm o cuidado em seu uso, ou não o justificam, causando assim confusões que poderiam ser facilmente evitadas.

O autonomismo, que se ancora mais fortemente no argumento do denominador comum, parece abalado pelas colocações de Carroll não só enquanto resposta ao problema da avaliação moral de obras de arte, mas também como teoria que postula uma visão essencialista da arte. Contemporaneamente vemos o esforço dos autores que buscam construir definições de arte de outra maneira, como Jerrold Levinson, George Dickie e o próprio Noël Carroll.

Também oferecemos razões para o comprometimento de Carroll com a perspectiva pluralista do valor da arte a qual se sobressai teoricamente e vem a somar na defesa da avaliação moral das obras de arte, como também a influenciar em seu valor geral.

As concepções do autonomista de forma significativa e experiência estética se mostram ambas problemáticas. Estando no fundamento da posição, seu abalo rende espaço para que uma nova noção de experiência estética seja apresentada, bem como uma reflexão acerca da real natureza de nossa interação com as obras de arte.

A posição do moralismo radical desde muito se mostrou problemática. O desenvolvimento contemporâneo de teorias filosóficas acerca das emoções (auxiliadas pela psicologia e pesquisas científicas) possibilita uma refutação bastante profunda dos fundamentos da posição platônica.

Procuramos diferenciar a crítica de Carroll do moralismo radical, o qual sofre sérias objeções por reduzir o valor da arte unicamente ao seu valor moral. Além disso, mostramos não haver razões empíricas para comprometer a arte com uma responsabilidade sobre o comportamento das pessoas. A ausência de dados empíricos significativos deixa as pressuposições platônicas (e daqueles que defendem a censura sobre as bases do consequencialismo) com uma aparência de especulações desmedidas e dão vazão para uma defesa de que 1) pessoas não sejam ouvidas (se expressem); 2) pessoas não sejam livres para ouvirem/lerem/verem o que quiserem.

Em nossa defesa de um ponto de vista liberal acerca dos limites da prática artística, procuramos uma linha de argumentação que não confundisse mérito artístico com seu direito de exibição e livre acesso por parte do público. Também demonstramos que o conteúdo das obras (como o pornográfico, por exemplo) está longe de implicar em uma exclusão das mesmas da categoria "arte".

Já em nosso capítulo central, optamos por uma abordagem que partisse dos princípios mais gerais da teoria de Noël Carroll, como seu naturalismo e suas dívidas com Aristóteles e David Hume, a fim de apresentarmos um modo encadeado de argumentação e desenvolvimento.

Em seguida, demonstramos de que modo Carroll explica nossa interação emocional com obras de arte a partir da teoria cognitiva das emoções, com a qual Carroll não se compromete completamente (como explicação universal da

natureza das emoções), aderindo somente a ela como um auxílio teórico, o qual explica a composição e “funcionamento” das emoções que possuem elementos cognitivos, pois as emoções sobre as quais dissertará, em grande parte, serão essas, as quais compreendem as tão relevantes *emoções morais*. A partir dessa teoria, solucionamos tanto o paradoxo do suspense como o problema da incitação de emoções em resposta a obras de arte.

Nessa contenda, partimos para o ponto central de nosso trabalho, onde nos ocupamos em mostrar todas as formas apresentadas pelos autores através das quais obras de arte são capazes de interagir com valores morais.

Ao nos concentrarmos sobre como o autor garante a crítica moral das obras de arte, a caracterizamos como se baseando no erro que ocorre quando o autor prevê de maneira errada que resposta gerará no público. Essa afirmação parece se ancorar em grande parte na passagem acerca da caracterização do herói trágico de Aristóteles, e na dita “impossibilidade de perversão dos sentimentos” por parte do juiz verdadeiro, de Hume. Pretendemos nos concentrar fortemente na diferenciação da dita *resposta meritória* como caracterizada por Carroll e Gaut. Em Carroll, ela se refere unicamente ao *design* da obra, de maneira que depende do caráter “mau” de sua moral, porém em um sentido bastante diferente do de Gaut, que parece julgar a resposta meritória a partir de duas bases normativas.

Atentando para o fato de que a abordagem de Carroll não pretende esgotar a lista de maneiras com que as obras de arte podem contribuir com a moral, explicamos de que maneira o autor define o *clarificacionismo*, o qual, segundo ele, tem seu nome dado a partir do intercâmbio mais valioso que pode ocorrer entre uma obra e seu público.

Sobre a *Roda da Virtude*, pudemos compreender melhor de que forma obras de arte podem nos passar conhecimento normativo acerca do caráter, compreendendo assim as obras de arte como um importante meio de aculturação. Além disso, este mecanismo nos permitiria aprofundar nossa compreensão das virtudes através de sutis diferenças entre personagens.

No subitem acerca da equivalência entre certas obras de arte e experimentos mentais, Carroll argumenta que a arte pode alcançar os mesmos feitos que os experimentos mentais. Não é necessário um comprometimento do autor acerca da questão sobre se experimentos mentais são aceitáveis como

evidência ou se transmitem conhecimento. Sua estratégia parece ser a de reivindicar para essas obras em questão o mesmo estatuto de que gozam os experimentos mentais, pois por mais que a legitimidade de seu uso já tenha sido criticada, eles permanecem sendo recorrentes na argumentação filosófica.

No desenvolvimento dessa primeira parte, defendemos implicitamente também a crítica moral negativa das obras de arte na medida em que essas não realizam aquilo que propõe como objetivos para si mesmas. Com isso, lembramos que Carroll, em momento algum, deriva obrigações para a arte com relação a colaborar com nossa educação moral, nem traça como objeto primeiro da arte interagir de forma a contribuir com a esfera moral do público. Antes, parece muito mais que Carroll aborda tal possibilidade de contribuição como um possível “efeito colateral”, como Aristóteles o faz.

Nos desdobramentos da argumentação desses três últimos subitens, apresentamos uma espécie de extensão indireta à nossa resposta ao argumento do autonomista acerca da trivialidade cognitiva das obras de arte (bem como ao argumento do não-argumento e o da não-evidência), trazendo ainda a afirmação pouco abordada de que Carroll defende que, embora em raras ocasiões, obras de arte podem oferecer conhecimento do tipo proposicional.

Desse modo, segundo Carroll, as obras que participam da moral podem oferecer, em geral: educação moral, conhecimento normativo acerca do caráter, conhecimento acerca da aplicação de conceitos, e os mesmos tipos de conhecimento oferecidos por experimentos do pensamento, como contraexemplos, por exemplo (um tipo de conhecimento negativo).

Na última parte de nosso capítulo central, nos preocupamos em tentar solucionar alguns problemas, criar linhas de contra-argumentação, responder objeções e ainda traçar algumas distinções com outras teorias.

Em um primeiro momento, reconhecemos algumas vantagens da taxonomia de Giovannelli, porém mantivemos a posição já apresentada na introdução de nosso trabalho, a qual vê problemas e limitações na mesma, sendo o caso de que preferimos manter a taxonomia de Carroll, pois acima de tudo nos interessa pensar o *background* das respostas ao problema da interação da arte com a moral.

No subitem seguinte, nos preocupamos em nos dirigir diretamente ao autonomista moderado, pois embora toda argumentação de Carroll apresentada

na primeira parte do capítulo quarto, bem como diversas afirmações feitas no segundo capítulo já respondessem em grande parte às suas objeções ao moralismo moderado, se fez necessária uma contraargumentação explícita a esta possibilidade de resposta ao problema.

A seguir, procuramos diferenciar os comprometimentos da teoria de Carroll com os da teoria de Gaut, uma vez que assim evitamos sofrer as mesmas objeções que ele, além de evidenciar diferenças entre ambos que muitos autores por vezes ignoram, respondendo ao moralismo moderado de Carroll e ao eticismo de Gaut como se respondessem a uma mesma teoria.

No item acerca do problema do critério, nos dirigimos, a nosso ver, a um dos maiores problemas da posição do autor (e que precisa ser resolvido se desejamos diferenciá-lo de Berys Gaut). Optamos por recorrer a uma releitura do posição humeana oferecida por Michelle Mason. Estamos em débito com Landon Schurtz, o qual notou que a solução de Mason para o problema do dilema do preconceito moral poderia interessar à teoria de Carroll. Concluimos que tal linha de argumentação é possível, pois Carroll demonstrou implicitamente concordar com a posição.

A seguir, partimos para uma caracterização de nossas relações e respostas afetivas e emocionas às personagens, refutando a teoria da identificação e também sua reformulação contemporânea, a teoria da simulação, enquanto explicações universais dessa relação. Seguimos fornecendo a definição de Carroll do que sejam os reflexos espelhados e a simpatia.

Em nosso último subitem, pretendemos apresentar a solução mais recente ao problema da relação da arte com a moral. Esperamos ter expressado corretamente a importância dessa posição, pois ela critica a base do moralismo moderado em sua raiz ao discordar profundamente com suas fundamentações humeanas. Contudo, já podemos vislumbrar uma série de problemas da argumentação do imoralista. Além disso, procuramos mostrar de que modo o moralismo moderado nos termos de Carroll parece ser incompatível como as ideias defendidas pelo Imoralismo.

Através de nossa argumentação, pretendemos demonstrar de que forma o moralismo moderado de Noël Carroll vem, ao longo do tempo, se consolidando como uma posição bastante forte, se sobressaindo frente ao autonomismo radical e moderado e ao moralismo radical. Também argumentamos pela

incompatibilidade entre esse e o imoralismo, adiantando que a discussão certamente se expandirá com a importante contribuição dessa nova posição.

O moralismo moderado de Noël Carroll ainda possui muitos desafios teóricos a serem superados. Contudo, seu foco em respostas que não se pretendem universais acerca da arte e de gêneros artísticos, bem como seu não comprometimento com relações sistemáticas entre falha moral e falha artística/virtude moral e virtude artística, possibilitam uma maleabilidade interessante para o desenvolvimento de respostas complexas acerca do envolvimento da arte com a moral, tendo Carroll, de maneira auspiciosa, deixado em aberto a lista de formas com que a arte pode contribuir para nosso conhecimento e educação moral.

Referências bibliográficas

1. ANDERSON, J.C. & DEAN, J.T. "**Moderate Autonomism**". British Journal of Aesthetics 38, p. 150-66, 1998.
2. ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
3. ARISTÓTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
4. BEARDSLEY, Monroe. "**An Aesthetic Definition of Art**". Em What is Art?, Hugh Curter (ed.). New York: Haven, 1983.
5. _____. **The Aesthetic Point of View**. London: Cornell University Press, 1982.
6. BERMÚDEZ, J. L. & GARDNER, S. **Art and Morality**. London: Routledge, 2003.
7. BELL, Clive. **Arte**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
8. CARROLL, Noël. **Art In Three Dimensions**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
9. _____. "**Art and the Domain of the Aesthetic**". British Journal of Aesthetics 40(2), 191-208, 2000.
10. _____. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
11. _____. **Comedy Incarnate**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
12. _____. **Engaging the Moving Image**. New Haven: Yale University Press, 2003.
13. _____. "**Enjoyment, Indifference, and Aesthetic Experience**". British Journal of Aesthetics 41 (1), 81-3, 2001b.
14. _____. "**Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston**". British Journal of Aesthetics, Vol. 46, No. 1, 2006.

15. _____. **Filosofia da arte**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010b.
16. _____. **"Formalism"**. Em GAUT, Berys & LOPES, D.M. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, UK: Routledge, 2003b.
17. _____. **Minerva's Night Out. Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
18. _____. **On Criticism**. New York: Routledge, 2008.
19. _____. **"On the Historical and Structure of Monroe Beardsley's Aesthetics: An Appreciation"**. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 1, pp. 2-10, 2010c.
20. _____. **"Recent Approaches to Aesthetic Experience"**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Volume 70, issue 2, 2012.
21. _____. **The Philosophy of Horror, or Paradoxes of The Heart**. New York: Routledge 1990.
22. _____. **The Philosophy of Motion Pictures**. London: Blackwell Publishers, 2008b.
23. _____. **Theorizing the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
24. _____ (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000b.
25. _____ (ed.). **The Poetics, Aesthetics and Philosophy of Narrative**. Oxford: Blackwell Publishers, 2009.
26. _____ & GIBSON, John (ed.). **Narrative, Emotion and Insight**. University Park: Penn State University Press, 2011.
27. COLLINGWOOD, R.G. **The Principles of Art**. Oxford: Clarendon Press, 1938.
28. COOPER, David E. **"Aesthetic Attitude"**. Em DAVIES, S.; HIGGINS, K.M.; HOPKINS, R.; STECKER, R.; COOPER, D.E. *A Companion to Aesthetics* 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

29. CURRIE, Gregory. **Realism of “Character and the value of fiction”**. Em LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
30. D'ARMS, J. & JACOBSON, D. **"The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions"**. *Philosophy and Phenomenological Research* 61, p. 65-90, 2000.
31. DAVIES, S.; HIGGINS, K.M.; HOPKINS, R.; STECKER, R.; COOPER, D.E. **A Companion to Aesthetics** (2nd ed). Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
32. De SOUSA, Ronald. **Rationality of Emotion**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Bradford Books, 1987.
33. DICKIE, George. **“Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”**. *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 5 (Mar. 4, 1965), pp. 129-136.
34. _____. **“The Myth of the Aesthetic Attitude”**. *American Philosophical Quarterly* 1, p. 56-65, 1964.
35. EATON, Marcia M. **“Integrating the Aesthetic and the Moral”**. *Philosophical Studies* 67, p. 219-240, 1992.
36. _____. **Merit, Aesthetic and Ethical**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
37. GABELLIERI, Paula. **A Relação entre Arte e Moral: o Moralismo Moderado de Noël Carroll**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia. Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3483/1/ulfl081911_tm.pdf (acesso em 24 de agosto de 2015).
38. GAUT, Berys. **Art, Emotion and Ethics**. Oxford: Oxford, 2007.
39. _____. **“Art and Ethics”**. Em GAUT, Berys & LOPES, D.M. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, UK: Routledge, 2003.
40. _____. **"The Ethical Criticism of Art"**. (Em: LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998).

41. _____ & LOPES, D.M. **The Routledge Companion to Aesthetics**. London, UK: Routledge, 2003.
42. GIBSON, John. **"Thick Narratives"**. CARROLL, Noël & GIBSON, John (ed.). *Narrative, Emotion and Insight*. University Park: Penn State University Press, 2011.
43. GILBERT, Katharine. **"The Relation of the Moral to the Aesthetics Standard in Plato"**. *The Philosophical Review* Vol. 43 No. 3, p 279-294, 1934.
44. GIOVANNELLI, A. **Artistic and Ethical Values in the Experience of Narratives** (Dissertação de pós-doutorado em filosofia), University of Maryland, College Park, USA. 2004, 403 f. Disponível em: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/1474/umi-umd1595.pdf;jsessionid=F2C922546C5EF48DE97129C898945FCB?sequence=1>
45. _____. **"The Ethical Criticism of Art: A New Mapping of the Territory"**. *Philosophia* 35:117–127, 2007.
46. GOLDIE, Peter. **Life, Fiction, and Narrative**. CARROLL, Noël. *Narrative, Emotion and Insight*. USA: Pennsylvania State University Press, 2011.
47. HAGBERG, Garry. **Art and Ethical Criticism**. Oxford: Blackwell, 2008.
48. _____. LOPES, Dominic (ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. London: Routledge, 2003.
49. HAMILTON, Christopher. **"Art and Moral education"**. Em BERMÚDEZ, J. L. & GARDNER, S. *Art and Morality*. London: Routledge, 2003.
50. HUME, David. **Of the Standard of Taste**. Em C. W. Eliott (Ed.), *English Essays from Sir Philip Sidney to Macaulay* (pp. 215–236), 1910. P F Collier & Son.
51. JACOBSON, Daniel. **"In Praise of Immoral Art"**. *Philosophical Topics* 25, p.155-99, 1997.
52. _____. **"Sir Philip Sidney's Dilemma: on the Ethical Function of Narrative Art"**. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, p. 327-36, 1996.

53. JANAWAY, Christopher. "**Plato**". Em GAUT, Berys & LOPES, D.M. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, UK: Routledge, 2003.
54. JOHN, Eileen. "**Artistic Value and Opportunistic Moralism**". Em KIERAN, Matthew (ed.). *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2006.
55. KIERAN, Matthew. "**Art, Imagination, and the Cultivation of Morals**". Em BERMUDEZ, J. & GARDNER, S. (ed.). *Art and Morality*, London: Routledge, 2003.
56. _____. "**Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value**". *Philosophy Compass* ½ (2006) 129-143.
57. _____. "**Emotions, Art and Immorality**". Em GOLDIE, Peter. *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
58. _____. **Reveling Art**. London: Routledge, 2004.
59. _____. (ed.). **Media Ethics**. London: Routledge, 2002.
60. KIVY, Peter (ed.). **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Oxford: Blackwell, 2004.
61. LEVINSON, Jerrold. **Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
62. MASON, Michelle. "**Moral Prejudice and Aesthetic Deformity: Rereading Hume's 'Of the Standard of Taste'**". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59:1, 2001.
63. MCLAUGHLIN, Thomas M. **Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 35 No.4, p.433-443, 1977.
64. MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
65. NUSSBAUM, M. **The Fragility of Goodness**. New York, Cambridge University Press, 1986.
66. _____. **Love's Knowledge**. New York: Oxford University Press, 1990.

67. PAPPAS, Nickolas. "**Aristotle**". Em GAUT, Berys & LOPES, D.M. The Routledge Companion to Aesthetics. London, UK: Routledge, 2003.
68. PLATÃO. **A República**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
69. PLATÃO. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
70. SCHURTZ, Landon. "**Moderate Moralism, or Something Close Enough**". (*Paper* disponível em: http://www.academia.edu/2991579/Moderate_Moralism_or_Something_Close_Enough, acesso em 28 de julho de 2016).
71. SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: UNESP, 2005.
72. SHELLEY, James. "**The Concept of the Aesthetic**", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetic-concept/> acesso em abril de 2016).
73. SOLOMON, Robert C. **Fiéis às Nossas Emoções** (2^o ed). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
74. STECKER, Robert. **Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction** (2nd ed). Plymouth, UK: Rowman & Littlefield, 2010.
75. STOLNITZ, Jerome. "**On the Cognitive Triviality of Art**". British Journal of Aesthetics 32, 191-200, 1992.
76. WALTON, Kendall. "**Fearing Fictions**". Em CARROLL, Noël. Philosophy of Film and Motion Pictures. Oxford: Blackwell, 2006.
77. _____. "**Morals in Fiction and Fictional Morality**". Proceedings of the Aristotelian Society, supplementary 68, p. 1-24.
78. WHEWELL, David. **Aestheticism**. DAVIES, S.; HIGGINS, K.M.; HOPKINS, R.; STECKER, R.; COOPER, D.E. A Companion to Aesthetics 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
79. WILDE, Oscar. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Anexos

Anexo 1

16/10/2015 11h57 - Atualizado em 17/10/2015 13h23

Justiça condena produtora por letras de funks 'Tapinha' e 'Tapa na Cara'

Decisão foi mantida pelo Tribunal Regional Federal da 4ª Região. Ação pedia condenação por músicas que incitam violência contra mulher.

Do G1 RS



Grupo Bonde do Tigrão ficou famoso na década de 2000 com a música 'Tapinha' (Foto: Divulgação)

A produtora de funk Furacão 2000 Produções Artísticas foi condenada pela Justiça Federal da 4ª Região ao pagamento de uma multa de R\$ 500 mil pela veiculação das músicas "Tapinha" e "Tapa na Cara". Na decisão tomada na quinta-feira (15), a Justiça entendeu que as letras incitam a violência contra a mulher.

A ação foi ajuizada pela ONG Themis – Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero, baseada em **Porto Alegre**, e pelo Ministério Público Federal contra a produtora, e a União, pedindo o pagamento de indenização por "dano moral difuso", e a condenação do governo federal por não cumprir a Convenção de Belém

do Pará, um tratado do qual é signatário, e em que se compromete a orientar meios de difusão de conteúdo com diretrizes para a erradicação da violência contra a mulher.

A produtora foi condenada em primeira instância, mas **recorreu e conseguiu reverter a decisão**, suspendendo a multa. Como a decisão não foi unânime, abriu a possibilidade de um novo julgamento, que condenou a empresa.

O valor a multa foi garantido no julgamento dos embargos infringentes, no qual o desembargador federal Luiz Alberto d' Azevedo Aurvalle, manteve o valor, que deverá ser revertido para o Fundo Federal de Defesa dos Direitos Difusos da Mulher. A música "Tapinha" ficou famosa na década de 2000 na interpretação do grupo de funk Bonde do Tigrão.

Na decisão, o desembargador federal citou o cenário de violência doméstica no Brasil, afirmando que "persiste enraizada na sociedade brasileira inconcebível violência contra a mulher. Nessa perspectiva, músicas e letras como 'Tapa na Cara' e 'Tapinha' não se mostram simples sons de gosto popular ou 'narrativas de relações privadas íntimas' ou 'manifestação artística' de prazer feminino masoquista, mas abominável incitação à violência de gênero ou aval a tais criminosas e nefastas condutas, ao transmitir a jovens e público em geral a noção errônea de que a regra é a mulher gostar de sofrer".


Ainda de acordo com o magistrado, a liberdade de expressão não significa que qualquer coisa pode ser propagada pelos meios de difusão. "Mesmo o repúdio geral à censura não implica irrestrita possibilidade de divulgação e comunicação de tudo. Deve-se ponderar todos os demais direitos fundamentais, sob pena de o cidadão ficar refém de mídia onipotente, visando apenas ao lucro, sem o cumprimento de escopos coletivos, insculpidos em tratados internacionais, na Constituição Federal e em diplomas legais", avaliou o desembargador.

O desembargador federal rejeitou, no entanto, o pedido de condenação da União por considerar que o tribunal não pode determinar como o governo federal deve cumprir tratados internacionais nos quais aparece como signatário.

Ainda cabe recurso a instâncias superiores. A Furacão 2000 informou que vai recorrer da decisão.

Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2015/10/justica-multa-gravadora-e-produtora-por-musicas-que-incitam-violencia.html> (acesso em abril de 2016).

Anexo 2


 **melissa.**
@_melissao Seguir


Why is there a Lean On radio edit? Blow a kiss... into the sun? Is there something wrong with firing a gun? In a song?


Ver tradução


RETWEETS 56 CURTIDAS 42


14:14 - 22 de mar de 2015





 **Riley** @RyLordemann · 29 de jun
@_melissao +the paste of that part its so bad it was almost painful.sorry needed to express hahah its a really good song messed by that





 **melissa.** @_melissao · 30 de jun
@RyLordemann completely agree with you!





 **Bill** @bill_shorts · 9 de ago
@_melissao Radio Disney finally realized that maybe in a culture where we keep mowing down kids with bullets every day, we do not need this.





 **Eric Mehler** @EricMehler · 16 de dez
@bill_shorts @_melissao We keep mowing down kids everyday? Really? "Mowing down kids"? "Every day"? And who is "we"?





 **Joel Quiles Baker** @quilesBaker · 7 de jul
@_melissao I was wondering if I'd lost my mind when I heard the music video today. Lol. The sun part feels awkward





 **Riley** @RyLordemann · 29 de jun
@_melissao i really dont get how banning a part of this lyrics can help in more than just screwing the feel of the song...



 **Riley** @RyLordemann · 29 de jun
@_melissao i liked this song much before it was on radio,so1st time i heard it there was like wtf?it totally killed the poetic feel



 **Evelio Ruano** @evelioruano · 12 de out
@_melissao yeah totally!! it's music that needs to change so bad! there's absolutely no problem with gun regulation and social conflict



Disponível em: https://twitter.com/_melissao/status/579752941810122752 (acesso em abril de 2016).

Anexo 3

-  **Sean K** @Kamltoes · 3 de ago
@_melissao Yeah it sounds bad. They need to stop showing that video if they are going to censor it, kinda ruins the whole song.
↳ ↻ ❤️ 1 ⋮
-
-  **Edwin 'Eddy' Raj** @Edddddddy · 29 de mai
@_melissao it was censored due to some bombing at the time of release.
↳ ↻ ❤️ 4 ⋮
-  **Edwin 'Eddy' Raj** @Edddddddy · 29 de mai
@_melissao I've got the "Into The Sun" hard to track down, but it is amazing!
↳ ↻ ❤️ ⋮
-  **Dominik Zamaria** @darken616 · 21 de jun
@Edddddddy Can u upload this somewhere? :p @_melissao
↳ ↻ ❤️ ⋮
-  **Zawk** @Fausto_andresdc · 30 de nov
@_melissao
- 
- ↳ ↻ ❤️ ⋮
-
-  **Zawk** @Fausto_andresdc · 30 de nov
@_melissao in the song you can allahu akbar
↳ ↻ ❤️ ⋮
-
-  **I'm naked** @renanrhoden · 2 de jul
@_melissao hahahaha i just played the video on yt yesterday and heard that strange part "fire a gun" which i had never heard on vh1
↳ ↻ ❤️ ⋮
-
-  **Riley** @RyLordemann · 29 de jun
@_melissao but ok lets say it must be and makes some sort of sense,so couldnt they change it with something that makes sense in the lyrics
↳ ↻ ❤️ ⋮
-
-  **alan verbitsky** @misterGaGa33 · 24 de set
@_melissao censorship sucks
↳ ↻ ❤️ ⋮
-
-  **alan verbitsky** @misterGaGa33 · 24 de set
@_melissao one word mormons
↳ ↻ ❤️ ⋮

Disponível em: https://twitter.com/_melissao/status/579752941810122752 (acesso em abril de 2016).

Anexo 4



KLIMT, Gustav. **Danaë**. 1907. Óleo sobre tela. Dimensões: 77 x 83 cm. Galerie Würthle, Vienna, Austria.

Reprodução disponível em:

Disponível

em:

<https://wordsindesignblog.files.wordpress.com/2012/05/klimt3.jpg> (acesso em 06 de setembro de 2016).

Anexo 5



FOX, Sue Fox. **Death Mask**. (ano desconhecido). Fotografia.

Reprodução disponível em:
http://www.mancunianmatters.co.uk/sites/default/files/styles/content_image/public/death_mask_sue_fox.jpg?itok=1AnFGtyL
(acesso em 06 de setembro de 2016).

Anexo 6



Tierney Gearon. **Untitled**. 2000. Fotografia C-print. Dimensões: 122 x 183 cm. Saatchi Gallery.

Reprodução disponível em:

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tierney_gearon_untitled11.htm

(acesso em 06 de setembro de 2016).

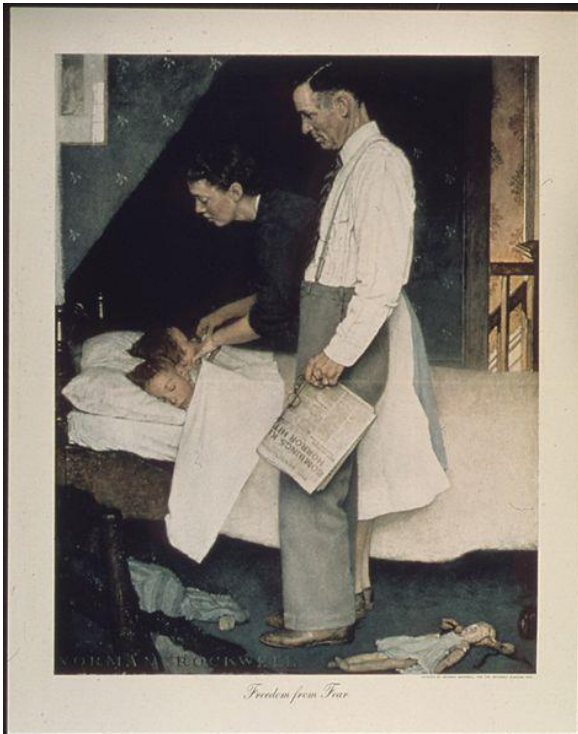
Anexo 7



BACON, Francis. **Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion**. 1944. Giz pastel e óleo sobre placa Sundeala. Dimensões: 1162 x 960 x 80 mm cada. Museu Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Reprodução disponível em:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(artist\)#/media/File:Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(artist)#/media/File:Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion.jpg)
(acesso em 1 de outubro de 2016).

Anexo 8



ROCKWELL, Norman. **Four Freedoms (Freedom from Fear)**. 1943. Óleo sobre tela. Dimensões: aproximadamente 116,2 cm x 90,2 cm cada. Museu Norman Rockwell, Stockbridge, Massachusetts, Estados Unidos

Reprodução disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Freedom_from_Fear%22_-_NARA_-_513538.jpg