

Capítulo 12

A experiência e o juízo estéticos

1. Estética e filosofia da arte

Num certo sentido, todos sabemos o que é a arte, pois conhecemos várias formas de arte, como a música ou a pintura. Se bem que algumas obras de arte não sejam belas, a beleza é um aspecto importante da arte. Por sua vez, a beleza está relacionada com a estética.

É muito comum ver o termo «estética» em expressões e frases como as seguintes:

- Instituto de estética.
- Cirurgia estética.
- Escolhi este telemóvel em vez do outro por razões estéticas.

Em qualquer destes casos estamos a pensar simplesmente na beleza física – a aparência das pessoas e os cuidados a ter com isso, bem como o aspecto visual das coisas. Trata-se de algo estritamente relacionado com o que é agradável à vista.

Em filosofia, o termo tem um significado diferente, tratando-se da disciplina que estuda os problemas relativos à própria natureza da beleza – seja qual for o tipo de beleza – e das artes. Trata-se de tentar responder a perguntas como «o que é a beleza?» e «como sabemos que algo é belo?», ou como «o que é arte?» e «o que faz a arte ter valor?».

Em sentido filosófico, o adjectivo «estético» é também usado para qualificar certo tipo de experiências, de objectos, de propriedades, de juízos, de prazeres, de valores e de atitudes.

Secções

1. Estética e filosofia da arte, 9
2. A experiência estética, 11
3. A justificação do juízo estético, 23

Textos

26. O Desinteresse, 19
Immanuel Kant
27. A Atitude Estética, 20
Jerome Stolnitz
28. O Mito da Atitude Estética, 22
George Dickie
29. O Padrão do Gosto, 33
David Hume
30. Razões Objectivas, 34
Monroe Beardsley

Objectivos

- Compreender o significado filosófico do termo «estética».
- Caracterizar e discutir a noção de experiência estética.
- Compreender o problema da justificação do juízo estético.
- Tomar posição sobre as respostas subjectivista e objectivista ao problema da justificação do juízo estético.

Conceitos

- Estética, experiência estética, atitude estética, juízo estético, desinteresse.
- Contemplação, juízo de gosto, juízo cognitivo, subjectivismo estético.
- Padrão de gosto, objectivismo estético, propriedade estética.

Eis alguns exemplos:

	Estéticos	Não estéticos
Objectos	A escultura <i>O Beijo</i> , de Rodin.	Os meus chinelos de quarto.
Propriedades	A elegância.	A brancura.
Experiências	Ouvir música.	Estudar.
Juízos	«O Porto é bonito.»	«O Porto é húmido.»
Prazeres	A sensação agradável de contemplar o mar durante a tempestade.	A sensação agradável de cumprir uma promessa.
Valores	O valor do quadro <i>Natureza Morta com Maçãs</i> , de Cézanne.	As maçãs que serviram de modelo a Cézanne no quadro <i>Natureza Morta com Maçãs</i> .
Atitudes	Olhar para um retrato do séc. XVIII para apreciar a sua beleza.	Olhar para um retrato do séc. XVIII para ver como as pessoas se vestiam nessa época.

O termo «estética» foi pela primeira vez usado em sentido filosófico pelo alemão **Alexander Baumgarten** (1714-1762) para designar a disciplina que estuda o conhecimento sensorial (conhecimento obtido pelos sentidos). Baumgarten considerava que o conhecimento sensorial era autónomo e diferente do conhecimento racional. Segundo Baumgarten, os mais perfeitos exemplos de conhecimento facultado pelos sentidos são as belezas que podemos observar directamente na natureza, na arte e em outros artefactos (objectos concebidos ou criados por seres humanos).

Esta ideia acabou por ser adoptada e desenvolvida pela generalidade dos filósofos do séc. XVIII. Estes filósofos falavam mesmo de uma faculdade sensível especial, responsável pela apreensão da beleza e do sublime, a que chamavam «faculdade do gosto». A estética tornou-se, assim, a disciplina filosófica que estuda a **beleza** e o **sublime**, onde quer que se encontrem, sendo a beleza artística e a natural as mais importantes. As questões relativas à arte eram encaradas, por alguns destes filósofos, como questões especializadas da estética, pois considerava-se então que todos os objectos de arte eram belos.

Todavia, o desenvolvimento artístico posterior acabou por tornar inadequada, aos olhos de muitos filósofos, a ideia de que toda a arte é bela, levando muitos a conceber a estética e a **filosofia da arte** como disciplinas distintas, embora com alguns aspectos em comum. A maior parte dos filósofos contemporâneos reconhece que apesar de algumas obras de arte serem belas, uma boa parte delas não o são, seja qual for o sentido de beleza que se tenha em mente. Dado que a estética se ocupa da beleza, isto quer dizer que a filosofia da arte ultrapassa o domínio da estética.



Alguns filósofos defendem que a estética e a filosofia da arte são disciplinas diferentes, embora com aspectos em comum.

Alguns filósofos continuam, contudo, a ver a filosofia da arte como um domínio especializado da estética. Esses filósofos reconhecem que nem toda a arte é bela, mas defendem que as coisas belas e as obras de arte continuam a ter em comum um aspecto essencial: proporcionam um tipo especial de experiência, a **experiência estética**. Assim, os quadros de Picasso, a música dos U2, o pôr-do-sol no Alentejo, os cavalos selvagens a correr no Gerês e a Soraia Chaves ou o Brad Pitt a passarem à nossa frente têm em comum o facto de geralmente provocarem em nós experiências estéticas. Neste sentido, a estética e a filosofia da arte não são disciplinas substancialmente diferentes, pois em ambos os casos se trata agora do estudo da noção fundamental de experiência estética.

Mas o que é uma experiência estética e o que a distingue de uma experiência não estética? Haverá realmente experiências estéticas ou isso é apenas um modo de falar? As respostas a estas perguntas serão discutidas já a seguir.



2. A experiência estética

O que queremos dizer quando qualificamos uma experiência como estética? Como se distingue algo que é estético, seja uma experiência ou outra coisa qualquer, de algo que não é estético?

Kant e o desinteresse

Uma das primeiras e mais importantes tentativas para distinguir o que é do que não é estético foi levada a cabo pelo filósofo **Immanuel Kant** (1724-1804). Este filósofo começa por referir a experiência estética para caracterizar o juízo estético, sendo impossível desligar uma noção da outra. Kant defende que um juízo só é estético se for determinado por um **prazer desinteressado**. Quando fala de prazer, Kant está a referir um determinado **sentimento** de que temos experiência. E quando caracteriza essa experiência como desinteressada, está a diferenciá-la de outros tipos de experiência. O facto de o juízo estético se referir a um sentimento e não a um objecto indica-nos que se trata de um juízo subjectivo. Assim, Kant pensa que o juízo estético assenta num determinado tipo de experiência, que ele identifica como um sentimento de prazer desinteressado. Mas o que é exactamente um prazer desinteressado? Será um prazer a que não damos importância ou a que não prestamos muita atenção?

Para esclarecer melhor a noção de desinteresse, Kant confronta os **juízos estéticos** com os **juízos cognitivos** (ou juízos de conhecimento).

Kant defende que os juízos cognitivos, como os expressos pelas frases «A relva é verde» ou «Os metais dilatam quando são aquecidos», resultam da colaboração entre a **sensi-**

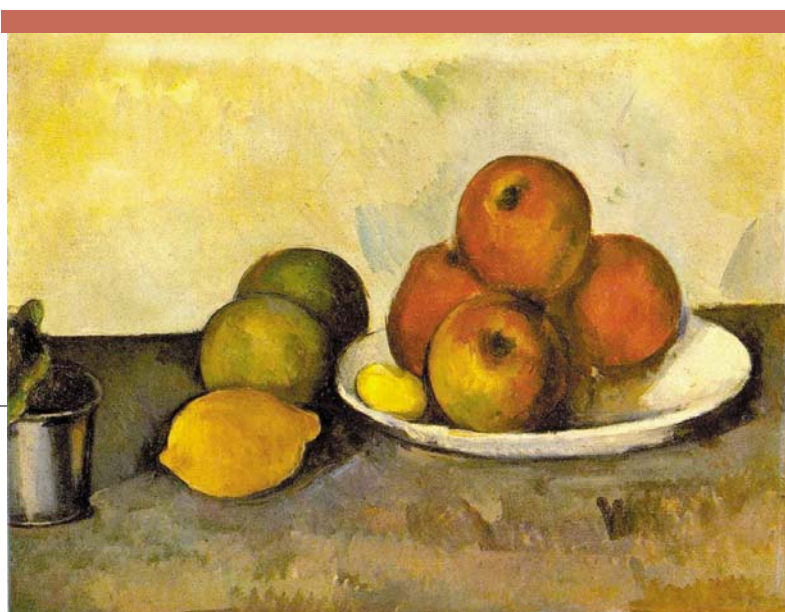
bilidade e o **entendimento** com vista ao conhecimento objectivo. A sensibilidade e o entendimento são as nossas duas principais faculdades cognitivas. Kant defende que, isoladamente, nenhuma dessas faculdades permite chegar ao conhecimento dos objectos.

A sensibilidade é a faculdade que os nossos sentidos têm de receber impressões dos objectos que nos rodeiam; as impressões recolhidas são as sensações de cor, brilho, textura, etc. Por outras palavras, a faculdade da sensibilidade é aquilo a que hoje chamamos de percepção. O entendimento é a faculdade racional que organiza essas impressões, dando-lhes forma através da aplicação de conceitos. Kant defende que os dados dos sentidos fornecidos pela sensibilidade são a matéria-prima do conhecimento; os conceitos que o entendimento aplica a essa matéria são a forma do conhecimento.

Assim, o conteúdo da nossa experiência só pode referir-se aos objectos por meio de conceitos. Só há conhecimento quando a sensibilidade fornece os seus dados com o propósito de lhes ser aplicado um conceito, e quando um conceito lhes é efectivamente aplicado.

Por exemplo, o juízo expresso pela frase «Os metais dilatam ao ser aquecidos» depende dos dados que os nossos sentidos obtêm do exterior quando tocamos o metal e o sentimos quente, e quando olhamos para ele e vemos que dilatou. Mas depende também de algo que está fora do alcance dos nossos sentidos: a aplicação do conceito de causalidade para relacionar as sensações de calor com a de dilatação dos metais.

Kant defende que os **juízos de gosto**, como o expresso pela frase «O pôr-do-sol é belo», que são um dos tipos de juízos estéticos, não se referem à existência dos objectos. Referem-se sim ao nosso próprio estado subjectivo de prazer ou desprazer acerca do conteúdo da experiência.



■ **Natureza Morta com Maçãs**, (1890), de Paul Cézanne (1839-1906). Alguns filósofos defendem que, ao contemplar esta pintura, temos experiências estéticas, o que talvez não acontecesse se observássemos directamente as maçãs de que o pintor se serviu como modelo.

Kant pensa que o belo não é um objecto, pelo que não pode ser referido através de conceitos. Porém, pensa que as nossas **faculdades cognitivas** intervêm na mesma nos juízos estéticos. A diferença é que essas faculdades estão agora livres de qualquer finalidade cognitiva, dado que não é o conhecimento de objectos que está em causa. Referindo-se apenas ao nosso sentimento de prazer, as faculdades entram numa espécie de jogo completamente livre, sem qualquer propósito ulterior. Por isso, o entendimento nunca chega a aplicar qualquer conceito, devolvendo a matéria recebida à imaginação – uma faculdade intermédia entre a sensibilidade e o entendimento – num processo que se repete continuamente. Kant pensa que é este **livre jogo das faculdades**, decorrente da ausência de qualquer finalidade cognitiva ou outra, que nos coloca perante a simples representação

dos objectos, provocando em nós um sentimento de prazer contemplativo. Este prazer é desinteressado precisamente porque é meramente **contemplativo**. Isto significa que:

- Não visa satisfazer qualquer **interesse** prático ou propósito ulterior.
- Não se funda em **conceitos**.
- Não depende sequer da **existência real** do objecto representado.

Tudo o que conta é a simples contemplação da representação em si e o livre sentimento de prazer que a acompanha. Assim, dizer que algo é belo é dar voz a um determinado tipo de experiência ou sentimento de prazer. Ou seja, dizer que algo é belo é só dar voz a uma certa experiência e nada mais. Essa experiência não se pode descrever, ao contrário da experiência de ver um copo, que podemos descrever através do juízo expresso pela frase «Está um copo à minha frente». Não podemos descrever a experiência estética dizendo «Está uma beleza à minha frente» porque o que está à minha frente é o objecto que provoca em mim a experiência estética, e não a experiência estética.

Ao contrário do **prazer do belo**, Kant defende que os outros dois tipos de prazeres que refere – o prazer do bom e o prazer do agradável – não são independentes de qualquer interesse.

- O **prazer do bom** é o prazer que se obtém da satisfação de uma necessidade prática, como o prazer que se tem ao resolver um problema doméstico.
- O **prazer do agradável** é o que se obtém da satisfação de algum desejo pessoal ou inclinação natural dos nossos sentidos, como o prazer que temos ao comer doces.

Portanto, ambos são determinados por algum tipo de interesse – Kant pensa que a satisfação de desejos é a satisfação de um interesse pessoal.

Em suma, Kant pensa que a experiência estética é desinteressada, mas não por não ser importante ou valiosa; é desinteressada porque é completamente livre e independente dos nossos desejos, necessidades ou conhecimentos. Tudo o que conta para a experiência estética é a própria experiência.

Revisão

1. Como distingue Kant um juízo estético de um juízo cognitivo?
2. Qual é, segundo Kant, o papel do entendimento no juízo cognitivo?
3. Por que razão pensa Kant que o juízo estético é subjectivo?
4. Kant defende que no juízo estético há um livre jogo das faculdades cognitivas. O que significa isso?
5. Como caracteriza Kant um prazer desinteressado?
6. Que outros tipos de prazer estético há, segundo Kant, além do prazer do belo?

Discussão

7. Kant defende que quando temos uma experiência estética nem sequer procuramos satisfazer qualquer desejo pessoal. O que nos leva, então, a percorrer centenas de quilómetros para assistir a um concerto do nosso músico preferido? Justifique.



■ **David**, de Miguel Ângelo (1475-1564). Esta estátua é bela e é de mármore. O que nos leva a dar atenção à beleza, mas não ao mármore?

Atitude estética e desinteresse

A noção kantiana de desinteresse serve para caracterizar a experiência e o juízo estéticos, mas nada diz sobre a origem ou causa dessas experiências. Por exemplo, perante *David*, a famosa escultura de Miguel Ângelo, tanto podemos dizer que é bonita como dizer que é de mármore – o nosso juízo tanto pode ser estético como cognitivo. O que nos leva a produzir, acerca desse objecto, um juízo estético em vez de um juízo cognitivo? O filósofo contemporâneo, **Jerome Stolnitz** (n. 1925), procura esclarecer esse aspecto defendendo que ter uma experiência estética e proferir juízos estéticos é uma questão de adoptar uma determinada atitude em relação a algo. Só quando se tem uma **atitude estética** é que se pode apreciar esteticamente algo e ter uma experiência estética. Neste caso, o desinteresse é a característica definidora da atitude estética.

Mas o que é ter uma atitude, simplesmente? Eis o que responde Stolnitz:

Uma atitude é uma maneira de dirigir e controlar a nossa percepção. Nunca vemos nem ouvimos, indiscriminadamente, tudo aquilo que constitui o nosso ambiente. Pelo contrário, «prestamos atenção» a algumas coisas, ao passo que apreendemos outras apenas de maneira vaga ou quase nula. Portanto, a atenção é selectiva – concentra-se em alguns aspectos do que nos rodeia e ignora outros. [...] Além disso, aquilo a que prestamos atenção é ditado pelas finalidades que temos em cada momento. [...] Obviamente, quando os indivíduos têm fins diferentes, percebem o mundo de maneira diferente: uma pessoa dará ênfase a determinadas coisas que outra ignorará. O batedor índio presta uma atenção cuidadosa a marcas e pistas que a pessoa que está simplesmente a passear pelo bosque negligencia.

Jerome Stolnitz, *Estética e Filosofia da Crítica de Arte*, 1960, trad. de Vítor Silva, p. 45

Assim, se as pessoas adoptarem a mesma atitude, encarando as coisas da mesma maneira, certamente terão o mesmo tipo de experiência. Dado que a atitude que adoptamos determina a forma como percebemos o mundo, ter uma atitude estética perante algo é uma condição necessária para ter experiências estéticas. Se diferentes pessoas tiverem a mesma atitude – nomeadamente, uma atitude estética – em relação a um dado objecto, terão também o mesmo tipo de sentimento. Stolnitz defende, por isso, que a noção fundamental é a de atitude estética, mais do que a de experiência estética.

Porém, Stolnitz defende que a atitude que tomamos habitualmente não é a estética mas a atitude de percepção «prática», que ele caracteriza do seguinte modo:

Habitualmente, vemos as coisas do nosso mundo em termos da sua utilidade para a promoção ou prejuízo dos nossos fins. Se alguma vez damos expressão verbal à nossa atitude vulgar para com um objecto, ela toma a forma da questão «O que posso fazer com ele e o que pode ele fazer-me?». Vejo uma caneta como algo com que posso escrever, vejo um automóvel que se aproxima como algo a evitar. Não concentro a minha atenção no objecto propriamente dito. Pelo contrário, o objecto só me interessa na medida em que pode ajudar-me a atingir um objectivo futuro. [...] Assim, quando a nossa atitude é «prática», percebemos as coisas apenas como meios para um fim que está para lá da experiência de as percebermos.

Jerome Stolnitz, *Estética e Filosofia da Crítica de Arte*, 1960, trad. de Vítor Silva, p. 46

Assim, Stolnitz pensa que a **atitude prática** é uma forma de dirigir a nossa atenção para os objectos em função de certos fins, pensando sempre na sua utilidade, ou seja, encarando os objectos como meios.

Stolnitz pensa que a atitude estética, por sua vez, exclui qualquer tipo de interesse, levando-nos a concentrar a **atenção exclusivamente no objecto**: nas formas, linhas e cores de um quadro, na forma como os sons estão organizados numa peça musical, na estrutura de um romance, etc. Stolnitz pensa que são estes aspectos do próprio objecto que, quando temos uma atitude estética, nos absorvem completamente, originando em nós um estado de pura contemplação activa. A contemplação é activa (e não passiva) porque exige uma atenção perspicaz, capaz de dar conta dos mais pequenos pormenores no objecto. Este é o significado do desinteresse que Stolnitz pensa que caracteriza a atitude estética.

A noção de atitude estética permite explicar de um modo mais simples do que Kant por que razão algumas pessoas têm experiências estéticas acerca de certos objectos e outras não. Nos exemplos seguintes torna-se claro por que razão nenhuma das pessoas em causa tem experiências estéticas e por que razão os seus juízos não são estéticos:



■ **O Tigre e o Dragão** (2000), de Ang Lee. Apesar de ter sido um sucesso, há quem considere que não passa de um exercício de estilo sem grande conteúdo. Será que esta opinião poderia ser partilhada pelo defensor da teoria da atitude estética?

- O João ficou entusiasmado com o quadro *Carpe Diem*, de Baltazar Torres, pois pareceu-lhe um excelente investimento.
- A Rita gosta muito da música da Enya porque tem um efeito relaxante.
- A Ana acha mau o romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, porque desafia a moral e os bons costumes.
- O Luís diz que o filme *O Tigre e o Dragão*, de Ang Lee, não é bom porque nada se aprende com ele.

Em todos estes casos, a atitude adoptada é prática e interessada: interesses económicos, psicológicos, morais e cognitivos, respectivamente. E nunca os objectos são encarados esteticamente, isto é, em função de si próprios.

Outra das vantagens da noção de atitude estética, relativamente à teoria de Kant, é explicar por que razão podemos ter experiências estéticas acerca de praticamente qualquer objecto, independentemente de ser arte ou não e até de ser belo ou não. A experiência estética deixa de estar associada à beleza, tornando possível descrever como estéticas certas experiências acerca de coisas que, em condições normais, não são dignas de atenção e que até consideramos feias. Neste sentido, qualquer coisa pode ser um objecto estético e proporcionar experiências estéticas, desde que tenhamos uma atitude estética em relação a ela.

Revisão

1. Como caracteriza Stolnitz a noção de atitude?
2. Como caracteriza Stolnitz a atitude prática?
3. Como caracteriza Stolnitz a atitude estética?
4. Dê um exemplo do que Stolnitz considera uma atitude prática relativamente a objectos de arte.
5. Stolnitz pensa que podemos ter experiências estéticas acerca de qualquer objecto. Porquê?

Discussão

6. Será que tudo pode ser encarado esteticamente? Justifique e dê exemplos.
7. Quando encaramos algo esteticamente não podemos encarar a mesma coisa sem ser esteticamente? Porquê? Dê exemplos.

Crítica da noção de experiência estética

Será que existe realmente uma forma de atenção desinteressada? Se não for possível distinguir a atenção desinteressada da interessada, então também não faz sentido falar de experiências estéticas.

Alguns filósofos contemporâneos, entre os quais se destaca **George Dickie** (n. 1926), defendem que não faz qualquer sentido falar de experiências estéticas, pelo que a chamada «atitude estética» não passa de um mito. Para defender esta ideia, Dickie apresenta exemplos de apreciação de obras de arte em que o interesse ou desinteresse em nada alteram o tipo de atenção que lhes dispensamos. Vejamos dois desses exemplos, ligeiramente adaptados.

Suponha-se que a Joana é estudante de música no conservatório e que está a ouvir um trecho musical com o propósito de o analisar e descrever correctamente no exame que vai ter no dia seguinte. O seu amigo Luís ouve o mesmo trecho, mas sem qualquer propósito ulterior. Dir-se-ia que a atitude da Joana é interessada e a do Luís desinteressada. Mas Dickie argumenta que, apesar de os motivos, intenções ou razões para ouvir esse trecho musical poderem ser diferentes, isso em nada altera o tipo de atenção quando o ouvem: ambos podem perfeitamente gostar do que ouvem e ambos podem aborrecer-se. Claro que um deles pode estar mais atento ou distraído. Uma coisa são os motivos para ouvir música e as maneiras como o ouvinte pode ser distraído e outra coisa diferente é o tipo de atenção. Estar mais ou menos atento não é o mesmo que ter um tipo diferente de atenção, do mesmo modo que ter mais ou menos febre não é o mesmo que ter um tipo diferente de febre. Há apenas uma maneira de ouvir música. Sendo assim, é impossível distinguir uma audição desinteressada de outra interessada, pelo que a distinção é artificial.

O segundo exemplo de Dickie refere-se à pintura, procurando confrontar o que seria olhar para uma pintura interessada e desinteressadamente. Imagine-se que a Carla olha para uma pintura porque lhe faz lembrar o seu avô e lhe recorda os momentos agradáveis que passou com ele. Esta é, supostamente, uma observação interessada, pois a Carla está a usar a pintura para relembrar momentos da sua vida. Mas, nesse preciso momento, e apesar de estar à frente da pintura e de olhos abertos, a Carla já nem sequer está a olhar para a pintura, argumenta Dickie; está antes concentrada na recordação que a pintura começou por despertar. Assim, a Carla não está a observar a pintura interessadamente, pois nem sequer está a observá-la. Os pensamentos e imagens que passam pela mente da Carla não fazem parte da pintura e é nesses pensamentos e imagens que ela está concentrada. Portanto, não podemos dizer que esses pensamentos e imagens constituem uma observação interessada da pintura. É certo que a Carla faz associações irrelevantes, que a distraem da pintura. Mas «a distração não é uma forma especial de atenção; é uma forma de desatenção», conclui Dickie.

Estes casos parecem mostrar que a noção de atenção desinteressada é, na prática, ininteligível. Nesse caso, é também ininteligível a ideia de que há experiências estéticas. E esta é precisamente a conclusão de Dickie.



George Dickie (n. 1926) é um influente filósofo da arte americano.

O que é a experiência estética?

É um sentimento de prazer desinteressado. (Kant)

Um prazer é desinteressado se não é fundado em conceitos e se é independente da existência real dos objectos.

É o resultado da adopção da atitude estética. (Stolnitz)

Uma atitude é estética quando observamos os objectos com uma atenção desinteressada (sem um propósito ulterior e em função de si mesmos)

A pergunta não é correcta porque não há experiências estéticas. (Dickie)

A noção de desinteresse não funciona na prática; não permite fazer qualquer distinção entre o que é estético e o que não é.

Revisão

1. De que maneira procura Dickie mostrar que não há atitude nem experiência estéticas?
2. Por que razão pensa Dickie que é um erro afirmar que a Joana tem uma atitude diferente do Luís quando estão a ouvir música?
3. Por que razão pensa Dickie que a Carla não observa de modo interessado a pintura do seu avô?

Discussão

4. Será que não há realmente experiências estéticas? Justifique e dê exemplos.

Texto 26

O Desinteresse

Immanuel Kant

Chama-se «interesse» ao prazer que ligamos à representação da existência de um objecto. Por isso, um tal interesse envolve sempre ao mesmo tempo referência à faculdade de desejar, quer como seu fundamento, quer como necessariamente vinculado ao seu fundamento de determinação. Ora, se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer outra pessoa importa, ou possa importar, algo da existência da coisa, mas antes como ajuizamos essa coisa na mera contemplação (intuição ou reflexão). [...] O que se quer saber é somente se a mera representação do objecto em mim é acompanhada de prazer, por indiferente que eu possa ser em relação à existência do objecto desta representação. É claro que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, e não daquilo em que dependo da existência do objecto, para dizer que ele é belo e para provar que tenho gosto. Todos temos de reconhecer que o juízo sobre a beleza ao qual se mistura o mínimo interesse é muito faccioso e não é um juízo de gosto puro. Não se tem de simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas, pelo contrário, tem de se ser completamente indiferente a esse respeito para, em matéria de gosto, desempenhar o papel de juiz.

Esta proposição, que é de importância primordial, não pode ser cabalmente explicada a não ser contrapondo ao puro prazer desinteressado do juízo de gosto aquele juízo que está aliado a algum interesse.

Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1790, trad. adaptada de António Marques *et al.*, § 2

Interpretação

1. O que é o interesse e o que ele envolve, segundo Kant?
2. O que é preciso, segundo Kant, para dizer que algo é belo e provar que se tem gosto?
3. Por que razão pensa Kant que «o juízo sobre a beleza ao qual se mistura o mínimo interesse é muito faccioso e não é um juízo de gosto puro»?

Discussão

4. Será que há juízos de gosto puros? Justifique e dê exemplos.
5. Kant defende que tudo o que interessa para julgar algo belo é a mera representação e não a existência real dos objectos. Concorde? Porquê?

Texto 27

A Atitude Estética*Jerome Stolnitz*

[...] Em parte alguma a percepção é exclusivamente «prática». Por vezes, prestamos atenção a uma coisa simplesmente para desfrutar do seu aspecto visual, ou da forma como nos soa, ou como se sente ao tacto. Esta é a atitude «estética» da percepção. Encontra-se onde quer que as pessoas se interessem por uma peça de teatro, por um romance, ou ouçam atentamente uma obra musical. [...]

Definirei «a atitude estética» como «a atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objecto da consciência apenas em função de si mesmo». [...]

São muitos os tipos de «interesse» que são excluídos do estético. Um deles é o interesse em possuir uma obra de arte por orgulho ou prestígio. É frequente um colecionador de livros interessar-se exclusivamente pela raridade e valor comercial de um manuscrito antigo, ignorando o seu valor como obra literária. (Há colecionadores de livros que nunca leram os livros que têm!) Outro interesse não estético é o interesse «cognitivo», isto é, o interesse em obter conhecimento acerca de um objecto. A um meteorologista não interessa a aparência visual de uma impressionante formação nebulosa, mas as causas que a geraram. Analogamente, o interesse que o sociólogo ou o historiador têm por uma obra de arte [...] é cognitivo.

[...] A atitude estética «isola» o objecto e concentra-se nele: a «aparência» das rochas, o som do mar, as cores da pintura. Por isso, o objecto não é visto de maneira fragmentária, ou de passagem, como acontece na percepção «prática», ao usarmos uma caneta para escrever, por exemplo. Toda a sua natureza e carácter são considerados demoradamente. Quem compra um quadro apenas para cobrir uma mancha no papel de parede não vê a pintura como um padrão aprazível de cores e formas. [...]

A palavra «complacentes», que ocorre na definição de «atitude estética», refere-se ao modo como nos preparamos para reagir ao objecto. [...] Qualquer um pode rejeitar um romance, por lhe parecer que entra em conflito com as suas crenças morais ou a sua «maneira de pensar». [...] Não lemos o livro esteticamente, porque interpusemos entre ele e nós reacções morais, ou outras, que nos são próprias e lhe são estranhas. Isto perturba a atitude estética. Nesse caso, não podemos dizer que o romance é esteticamente mau, porque não nos permitimos considerá-lo esteticamente.

[...] A «atenção» estética não significa apenas concentrar-se no objecto e «agir» em relação a ele. Para apreciarmos completamente o valor específico do objecto, temos de prestar atenção aos seus pormenores, frequentemente complexos e subtis. A atenção perspicaz a estes pormenores é a discriminação. [...]

Assim, e depois de termos compreendido que a atenção estética é vigilante e vigorosa, poderemos usar com confiança uma palavra que tem sido aplicada com frequência à experiência estética: «contemplação». De outro modo, haveria o perigo de esta palavra sugerir

um olhar impávido e distante que, como vimos, não é consentâneo com os factos da experiência estética. Na realidade, a «contemplação» nada acrescenta de novo à nossa definição, limitando-se a resumir ideias que já discutimos. Significa que a percepção é dirigida ao objecto em função de si mesmo, e que o espectador não está preocupado em analisá-lo ou em fazer perguntas acerca dele. Além disso, a palavra conota uma absorção e interesse totais, como quando falamos de uma pessoa «perdida em contemplação». [...]

A atitude estética pode ser adoptada relativamente a «qualquer objecto da consciência». [...]

[A] coisa mais feia da natureza em que consigo pensar neste momento é uma certa rua de casas miseráveis, onde se realiza um mercado ao ar livre. Se a percorrermos ao princípio de uma manhã de Domingo, como faço às vezes, encontramos-la conspurcada de palha, papéis sujos e outros detritos típicos de um mercado. A minha atitude normal é de aversão. Quero afastar-me dali [...]. Mas, por vezes, verifico que [...] o cenário se distancia abruptamente de mim e se eleva ao plano estético, pelo que posso examiná-lo de maneira muito impessoal. Quando isso acontece, parece-me que aquilo que estou a apreender tem uma aparência diferente: tem uma forma e uma coerência que anteriormente lhe faltavam e os pormenores tornam-se mais claros. Mas [...] não me parece que tenha deixado de ser feio e se tenha tornado belo. Posso ver o feio esteticamente, mas não posso vê-lo como belo.

Jerome Stolnitz, *Estética e Filosofia da Crítica de Arte*, 1960, trad. Vítor Silva, pp. 46-59

Interpretação

1. Que exemplos dá o autor para mostrar que a percepção não é exclusivamente prática?
2. Por que razão pensa Stolnitz que os interesses cognitivos estão excluídos do estético?
3. Stolnitz pensa que não temos uma atitude estética quando rejeitamos um romance por entrar em conflito com a nossa maneira de pensar. Porquê?
4. Como caracteriza Stolnitz a atenção desinteressada?
5. Como caracteriza Stolnitz a contemplação estética?
6. Stolnitz defende que podemos ter experiências estéticas acerca de qualquer objecto. Como é isso possível?

Discussão

7. «Posso ver o feio esteticamente, mas não posso vê-lo como belo.» Concorda? Porquê?
8. Será que quando apreciamos um objecto de arte nada mais conta a não ser o que está diante de nós para ser contemplado? Justifique.

Texto 28

O Mito da Atitude Estética*George Dickie*

Um dramaturgo a assistir a um ensaio ou a uma actuação fora da cidade com o intuito de reescrever o guião tem-me sido sugerido como um exemplo em que o espectador está a assistir à peça [...], mas a assistir de uma maneira interessada. [...] O nosso dramaturgo [...] tem motivos ulteriores. Além disso, o dramaturgo, diferentemente de um espectador vulgar, pode alterar o guião depois da actuação ou durante o ensaio. Mas de que maneira difere a *atenção* (enquanto algo distinto dos seus motivos e intenções) do nosso dramaturgo da atenção de um vulgar espectador? O dramaturgo pode gostar ou aborrecer-se com a actuação, como qualquer espectador. A atenção do dramaturgo pode até variar. Em resumo, os tipos de coisas que podem acontecer com a atenção do dramaturgo não são diferentes das que podem acontecer com a do espectador vulgar, embora as duas tenham motivos e intenções bem diferentes.

[...]

Sem dúvida que Stolnitz tem historicamente razão quando diz que a noção de atitude estética desempenhou um papel importante na libertação da teoria estética de uma excessiva preocupação com o belo. É fácil ver como a palavra de ordem «Tudo pode tornar-se num objecto da atitude estética», viria a contribuir para levar a cabo esta libertação. Vale a pena notar, contudo, que o mesmo objectivo poderia ter sido levado a cabo (e até certo ponto talvez tenha sido) sublinhando simplesmente que as obras de arte são frequentemente feias ou contêm fealdade, ou têm características que dificilmente se incluem na beleza. É certo que em tempos mais recentes as pessoas têm sido encorajadas a *assumir uma atitude estética em relação à pintura* como forma de atenuar os seus preconceitos, por assim dizer, contra a arte abstracta e a arte não realista. Assim, ainda que a noção de atitude estética tenha acabado por não ter qualquer valor teórico para a estética, teve valor prático para a apreciação da arte [...].

George Dickie, «O Mito da Atitude Estética», 1964, trad. Aires Almeida, pp. 31-44

Interpretação

1. Por que razão pensa Dickie que a atenção do dramaturgo não é diferente da atenção de outro espectador qualquer?
2. Dickie pensa que a noção de atitude estética desempenhou um papel importante. Qual?
3. Por que razão pensa Dickie que a atitude estética não tem qualquer valor teórico?

Discussão

4. Será que a atitude do dramaturgo é mesmo igual à de qualquer espectador? Porquê?
5. «Se não há atitude estética, não há experiência estética. E se não há experiência estética, também não há juízo estético. Logo, não faz sentido distinguir entre juízos estéticos e juízos não estéticos.» Concorda? Porquê?

3. A justificação do juízo estético

Eis alguns exemplos de frases que aparentemente exprimem juízos estéticos:

- O quadro *P97*, de Rui Algarvio, é belo.
- O vale do Douro é monumental.
- *Titanic*, de James Cameron, é um filme emocionante.
- O romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, é uma obra-prima.
- Liverpool é uma cidade feia.

O principal problema que os filósofos costumam discutir acerca deste tipo de juízos é a sua justificação. Quando uma pessoa afirma que algo é belo, que tipo de razões apresenta para justificar o que afirma? O que nos faz dizer que algo é belo? Na verdade, este não é um problema que ocupe apenas os filósofos. Ouvimos muitas vezes uma pessoa dizer que algo é belo (ou feio) e, surpreendidos, queremos saber porquê. Por que razão algumas pessoas acham bonitas as canções do Tony Carreira e outras não? Será que as pessoas estão todas a falar da mesma coisa quando usam a palavra «belo»? Será que todas as opiniões acerca do que é ou não é belo são correctas? Será que quando afirmamos que uma pintura é bela estamos a referir algo que está realmente na pintura, ou é apenas uma maneira de manifestar os nossos sentimentos ao ver a pintura?

Entre os filósofos, este é conhecido como o problema da justificação do juízo estético. Em termos mais populares costuma-se formular através da seguinte pergunta:

A beleza está nas coisas ou nos olhos de quem a vê?

Há duas teorias rivais que procuram responder a esse problema: o subjectivismo estético e o objectivismo estético.

Subjectivismo estético

Para simplificar, pensemos apenas no caso particular do chamado «juízo do belo» – um dos vários juízos estéticos. O subjectivismo estético é a perspectiva acerca da justificação do juízo estético que defende basicamente que a beleza resulta do que sentimos quando observamos as coisas; ou seja, a beleza está nos olhos de quem a vê.



P97 (2006), de Rui Algarvio (n.1973). Que tipo de justificação damos para juízos como «Este quadro é belo»?

■ O **subjectivismo estético** defende que os objectos são belos em virtude do que sentimos quando os percebemos.

■ **Percepcionar** um objecto é obter informação dele através dos sentidos.

Achar algo bonito ou feio é, segundo esta teoria, uma questão de gostos ou preferências pessoais. Um dos heterónimos de Fernando Pessoa resume bem esta perspectiva nos seguintes versos:

A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe,
Que eu dou às coisas em troca do agrado que elas me dão.

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XXVI, 1912

Assim, os objectos são belos ou feios de acordo com os sentimentos de prazer ou desprazer que fazem surgir em nós. Os juízos estéticos não são, neste caso, objectivos. Ou seja, o que está em causa não são as propriedades dos objectos, mas antes os sentimentos que tais objectos despertam em nós. Por isso se diz que são **juízos de gosto**. Dizer «*O Guardador de Rebanhos* é belo» é, para o subjectivista, o mesmo que dizer «Gosto d'*O Guardador de Rebanhos*». De maneira que se alguém perguntar a um subjectivista que razões tem para dizer que *O Guardador de Rebanhos* é belo, ele dirá que sente prazer ao lê-lo. Ou, mais simplesmente, que gosta desse poema.

Subjectivismo radical

Uma forma extrema de subjectivismo defende que, na medida em que traduzem aquilo que cada um sente, os gostos não se discutem. Mas esta forma de subjectivismo levanta quatro problemas óbvios. Vejamos quais.

1. Contraria o modo como falamos. De acordo com o subjectivismo radical, as frases «X é belo» e «X não é belo» só seriam a negação uma da outra se fossem proferidas pela mesma pessoa. Proferidas por pessoas diferentes – digamos, pela Rita e pelo Carlos, respectivamente – apenas querem dizer «A Rita gosta de X» e «O Carlos não gosta de X»; assim, ambas podem ser verdadeiras, não havendo qualquer contradição. Ora, isto não está de acordo com o modo como falamos.

2. Torna impossível a comunicação. Se belo for simplesmente aquilo que cada um acha, então quando utilizamos a palavra «belo» numa conversa não chegamos verdadeiramente a comunicar: a palavra tem um significado diferente para cada pessoa, o que torna impossível a comunicação.

3. Torna os juízos estéticos autobiográficos. No seguimento da objecção anterior, se o subjectivista radical tiver razão, os juízos estéticos são autobiográficos: quando uma pessoa diz «X é belo» não está, em rigor, a falar de X, mas de si própria e das suas preferências. Porém, não é assim que as coisas são geralmente entendidas.

4. Torna irracional a discussão estética. Esta forma de subjectivismo parece esvaziar grande parte das discussões estéticas, admitindo implicitamente que qualquer debate sobre o valor estético das obras de arte é irracional. Mas tanto as conversas mais banais como a autoridade que reconhecemos aos críticos de arte e especialistas parecem contradizer tal coisa.

Contudo, há filósofos subjectivistas que não defendem esta forma radical de subjectivismo. É o caso de Hume e Kant. Estes filósofos procuram evitar as objecções anteriores e resolver o chamado «problema do gosto».

- O **problema do gosto** é a questão de saber como conciliar o subjectivismo com a existência de critérios comuns de avaliação.

A resposta de Kant é que os juízos de gosto, apesar de subjectivos, são universais – algo que não é fácil de compreender. Vejamos antes a resposta de outro dos grandes defensores do subjectivismo: **David Hume** (1711-1776).

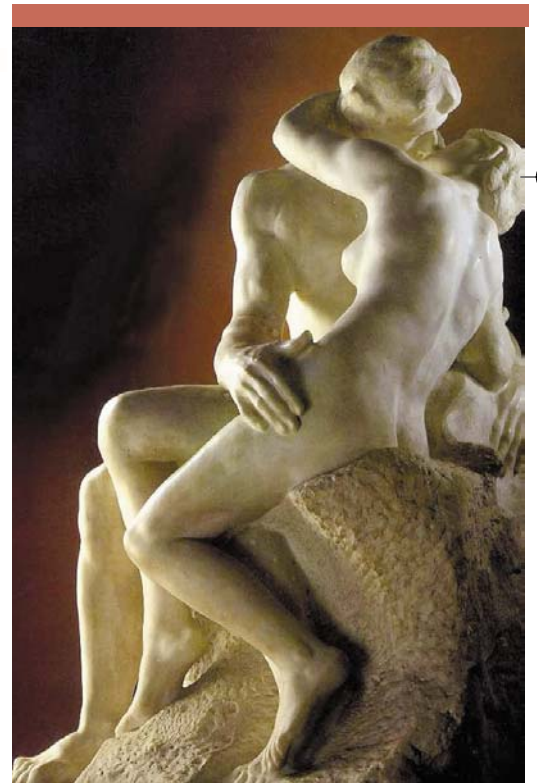
Hume e o padrão do gosto

Como empirista adepto do senso comum, Hume limitou-se a observar o que se passava realmente com as pessoas em matéria de gostos. Ora, aquilo que podemos observar é, alega Hume, a enorme **diversidade** e **desacordo** entre pessoas e culturas. Mesmo quando parecem concordar em aspectos gerais, acabam por discordar nos casos particulares, contrariamente ao que se passa nas questões da ciência. Este facto só pode ser adequadamente explicado se reconhecermos que o sentimento é a base do juízo estético. E é isso mesmo que as pessoas invocam ao apreciar uma paisagem, um livro ou uma pintura.

Todavia, isso é compatível com a existência de princípios gerais do gosto, pois Hume pensa que há um padrão do gosto, ao qual as pessoas aderem. Ao defender a existência do padrão do gosto, Hume oferece um critério geral de justificação dos juízos estéticos, impedindo assim o subjectivismo radical. Mas o que é o padrão do gosto?

- O **padrão do gosto** é conjunto de princípios e «observações gerais acerca do que tem sido universalmente aceite como agradável em todos os países e épocas».

Os princípios a que Hume se refere não são uma espécie de regras *a priori* do pensamento. Hume defende que os princípios que se descobrem ao observar os gostos das pessoas ao longo dos tempos e em diferentes lugares é que determinam o que é ou não agradável. São tais princípios que nos permitem considerar dis-



- **O Beijo**, (2000), de Auguste Rodin (1840-1917). Esta escultura é considerada uma grande obra de arte pelas pessoas de bom gosto. Mas será que podemos discordar, argumentando que os gostos valem todos o mesmo?

paratada a opinião das pessoas que acham os romances de Rita Ferro melhores que os de Eça de Queirós, as canções do Tony Carreira mais belas que as dos Beatles ou as esculturas de João Cutileiro mais interessantes que as de Auguste Rodin. É também por isso que Hume pensa que há acordo generalizado entre as pessoas de bom gosto: nenhuma pessoa de bom gosto tem dúvidas que Camões é melhor poeta que António Aleixo, Ridley Scott melhor realizador que Joaquim Leitão e Veneza mais bonita que Aveiro. Isto mostra que, ao contrário do que defende o subjectivismo radical, nem todos os gostos se equivalem e que os gostos não são indiscutíveis. Hume pensa que uma frase como «Gosto de X» deverá ser correctamente entendida não simplesmente como «X é belo» mas como «X é belo, de acordo com o padrão do gosto».

Hume defende que o padrão de gosto tem dois aspectos fundamentais:

1. Desenvolve-se de forma semelhante ao longo do tempo. Hume defende que o padrão de gosto se vai formando ao longo dos tempos, acabando os sentidos e a mente das diferentes pessoas por revelar um funcionamento semelhante no modo como reagem a certas propriedades dos objectos. Por exemplo, se produzirmos um som muito agudo com uma dada frequência e um dado comprimento de onda (a fricção do giz no quadro), é natural que provoque na mente da maior parte das pessoas uma sensação desagradável. Hume argumenta que as nossas mentes e os nossos sentidos funcionam de maneira idêntica – tal como o nosso sistema circulatório ou o nosso aparelho respiratório.

2. A nossa constituição psicológica favorece certos objectos e não outros. Hume pensa que há uma relação entre certas características da natureza e a nossa constituição psicológica: certos objectos estão concebidos para agradar e outros para desagradar, mesmo quando se trata de objectos naturais. O que é fácil de verificar, por exemplo, em relação aos odores provocados por certos objectos. Assim, Hume defende que as nossas características psicológicas se harmonizam naturalmente com uns objectos, provocando em nós prazer, e não se harmonizam com outros, gerando desprazer. Os artistas tentam criar expressamente objectos que gerem prazer em nós quando os observamos; uns são mais bem-sucedidos do que outros.

Contudo, isto não explica tudo, pois Hume não pretende afirmar que toda a gente gosta das mesmas coisas. O facto de haver um padrão de gosto não significa que todas as pessoas gostem das mesmas coisas. Como explica Hume a divergência de gostos, apesar da existência do padrão do gosto?

Hume pensa que há duas razões principais:

1. Refinamentos do gosto diferentes. Hume pensa que a sensibilidade dos indivíduos, embora funcionando de modo idêntico, varia em qualidade ou refinamento. O refinamento do gosto predispõe as pessoas para encarar de forma mais cuidada certos objectos. Por isso se diz, com razão, que há pessoas mais sensíveis e com o gosto mais cultivado do que outras. Por exemplo, os críticos de arte têm, em princípio, o gosto mais exercitado, pois tiveram oportunidade de conhecer e comparar muitas obras de arte, o que lhes permitiu desenvolver a sensibilidade e atingir um grau de refinamento do gosto superior ao de muitas outras pessoas.

2. Hábitos diferentes. Hume pensa que há opiniões e hábitos característicos de certas idades e de certos países que geram também alguma diversidade no gosto, o que nos impede de julgar os objectos em condições ideais. Ou seja, os preconceitos e modas de determinadas idades e de certos países influenciam o gosto. Isso explica o sucesso relativo de algumas obras. Sucesso que é frequentemente passageiro ou demasiado localizado. Daí que o padrão de gosto nunca deva ser identificado com o gosto da maioria das pessoas num determinado momento. Não é com sondagens de opinião que se determina o padrão do gosto. O que conta é o que as pessoas costumam gostar em diferentes épocas e lugares, permanecendo como fonte de prazer.

Revisão

1. Em que consiste o problema da justificação do juízo estético?
2. Qual é a tese central do subjectivismo estético?
3. Por que razão se diz que os juízos estéticos são, para os subjectivistas, juízos de gosto?
4. Qual é a tese que define a posição dos subjectivistas radicais?
5. Explique a objecção ao subjectivismo radical segundo a qual este não tem em conta a forma como realmente falamos quando usamos a expressão «X é belo».
6. Explique a objecção ao subjectivismo radical segundo a qual esta teoria implica que os juízos estéticos são autobiográficos.
7. Explique a objecção ao subjectivismo radical segundo a qual esta teoria torna impossível a comunicação.
8. Explique a objecção ao subjectivismo radical segundo a qual esta teoria torna qualquer discussão estética racionalmente vazia.
9. Em que consiste o chamado «problema do gosto»?
10. Em que se baseia Hume para defender o subjectivismo estético?
11. Em que consiste o padrão de gosto?
12. Como usa Hume a noção de padrão de gosto para responder ao problema do gosto?
13. Como justifica Hume a existência do padrão do gosto?
14. Nem todas as pessoas gostam das mesmas coisas, apesar do padrão do gosto. Como explica Hume este facto?
15. O que é o refinamento do gosto?
16. Por que razão pensa Hume que nem todos os gostos valem o mesmo?

Discussão

17. Será que a beleza é apenas uma questão de gosto? Justifique.
16. Discuta a seguinte afirmação: «Gostos não se discutem.»
19. Será que a existência do padrão do gosto nos obriga a ser conservadores e conformistas? Justifique.
20. O seguinte caso real começou a ser noticiado no Verão de 2001:

Na cidade de Viana do Castelo há um edifício de habitação junto ao rio Lima que se destaca do resto do casario pela sua altura. O edifício, conhecido como Edifício Coutinho, é relativamente novo e é habitado por cerca de trezentas pessoas. Trata-se de um edifício referido por muitas pessoas como uma «aberração estética». Elas consideram que o edifício não se harmoniza com o resto do casario. Mas há quem pense que não; que o edifício, embora seja mais alto do que os outros, até nem é feio e fica ali muito bem. Acrescentam que casos assim há-os em muitas cidades sem que alguém se incomode. Entre os que assim pensam estão, naturalmente, os próprios moradores.

Entretanto, a polémica agudizou-se quando o Presidente da Câmara declarou que o edifício iria ser demolido, estando previstos cerca de vinte e cinco milhões de euros para compensar adequadamente os actuais moradores. Os moradores não aceitam e têm-se manifestado firmemente contra aquilo que consideram um atentado ao direito de propriedade. Um dos moradores argumentou perante as câmaras de televisão: «O que aqui está em causa é um conflito entre duas coisas: os direitos dos proprietários e o valor estético do edifício. Ora, os direitos de propriedade são algo de objectivo e que até é protegido por lei, ao passo que o valor estético do edifício é algo de subjectivo. Afinal o que é subjectivo, nas decisões de quem manda nesta cidade, prevalece sobre o que é objectivo?»

- 1) Concorda com o argumento deste morador? Porquê?
- 2) Entretanto, o Presidente da Câmara propôs a realização de um referendo à população, coisa que os moradores rejeitam. Caso o referendo fosse realizado (o que não irá acontecer, pois o tribunal deu razão aos moradores) e a maioria das pessoas achassem o edifício digno de ser demolido, considera que os moradores ficariam sem argumentos? Porquê?

Objectivismo estético

A teoria oposta ao subjectivismo estético é o objectivismo. Chama-se por vezes «realismo estético» a esta teoria, mas esta designação é enganadora.

- O **objectivismo estético** defende que os objectos são belos em virtude das suas propriedades intrínsecas e independentemente do que sentimos quando os observamos.
- As **propriedades intrínsecas** dos objectos são independentes dos sentimentos ou das reacções de quem os observa.

Por exemplo, o tamanho é uma propriedade intrínseca de um morango: o tamanho do morango é independente do modo como o vemos ou saboreamos. Mas o sabor dos morangos não depende apenas dos morangos: depende também de quem os come. Pessoas com palatos diferentes podem ter diferentes reacções aos morangos, e há até pessoas que são alérgicas aos morangos.

Os objectivistas não negam que temos certos sentimentos estéticos perante a arte; nem afirmam que tais sentimentos estão nas próprias obras de arte, o que seria absurdo. Mas defendem que os nossos sentimentos estéticos são causados por certas características intrínsecas dos objectos.

Assim, o objectivista defende que quando dizemos que um objecto é belo, o que sentimos não é determinante. Quer o objecto nos agrade quer não, as propriedades que estão na base da beleza existem mesmo nele; nós é que podemos ou não ser sensíveis a tais propriedades. A beleza não depende, portanto, dos gostos pessoais: um objecto não é bonito ou feio consoante nos agrada ou não. Ainda que as coisas belas nos agradem, não é por isso que são belas. Acontece apenas que há certas características intrínsecas a esses objectos que provocam em nós uma sensação agradável. Em termos populares, isto equivale a dizer que a beleza está nas coisas e não nos olhos de quem as vê.

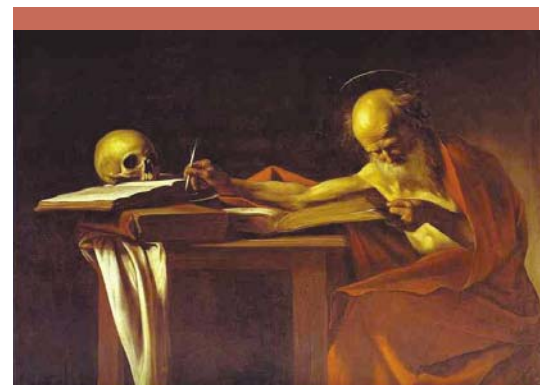
O objectivista argumenta que se a beleza (e a fealdade) dependesse apenas dos nossos gostos pessoais e não das características dos objectos, seria muito estranho e inexplicável haver objectos que quase todas as pessoas acham bonitos (ou feios). Haverá alguém que ponha em causa a beleza do *Ave Maria*, de Schubert?

O objectivista admite que ajuizar um objecto como belo não implica que o objecto seja considerado belo por todas as pessoas que o avaliem esteticamente; pode haver quem não o considere belo. Mas isso, pensa o objectivista, apenas significa que essas pessoas fazem juízos errados porque partem de uma deficiente percepção do objecto. Também um daltónico faz juízos errados se disser que é azul aquilo que as outras pessoas dizem ser verde; o problema está apenas nele e não nos outros, pois algo se passa que o impede de perceber correctamente as cores.

Além disso, o objectivista argumenta que é falacioso concluir que as coisas não são em si belas só porque não há acordo entre as pessoas que as observam. É como dizer que no tempo de Galileu o movimento da Terra era subjectivo só porque as pessoas discordavam acerca disso. Tem, pois, de haver critérios objectivos que permitam justificar a verdade dos juízos estéticos. Afinal de contas, até mesmo entre os cientistas há desacordo. E não é por isso que deixa de haver critérios objectivos na ciência.

A influência do objectivismo estético

O facto de o objectivismo defender a existência de critérios objectivos acerca dos juízos estéticos torna-o atraente, pois permite resolver muitas das discussões aparentemente insolúveis sobre a arte e a beleza. Pelo menos, permite colocar em termos mais racionais algumas dessas discussões. Sem critérios objectivos tudo poderia ser afirmado e, nesse caso, não valeria a pena perder tempo com discussões.



São Jerónimo de Caravaggio (1571-1610). Esta pintura segue os cânones artísticos em vigor na época em que foi criada: tanto na distribuição das formas, como no contraste entre claro e escuro, nas cores usadas e no tema tratado.

Até ao séc. XVIII a maior parte dos filósofos identificavam-se naturalmente com o objectivismo estético. Acreditavam que havia critérios ou regras gerais acerca das características que os objectos tinham de possuir para terem valor estético. E até os artistas tinham em consideração essas regras – a que se dava o nome de «cânones» – quando criavam as suas obras. Assim, era a própria arte a conformar-se aos princípios do objectivismo estético. Não admira, pois, que o desacordo entre os críticos de arte da altura fosse bastante reduzido. O objectivismo parecia ser um ponto de vista perfeitamente natural e bastante razoável para a época.

Contudo, a arte contemporânea é muito diferente da arte dos séculos anteriores. Mesmo assim, o objectivismo estético não é uma doutrina historicamente ultrapassada. Continua ainda a ser defendido por filósofos contemporâneos, como **Monroe Beardsley** (1915-1985).

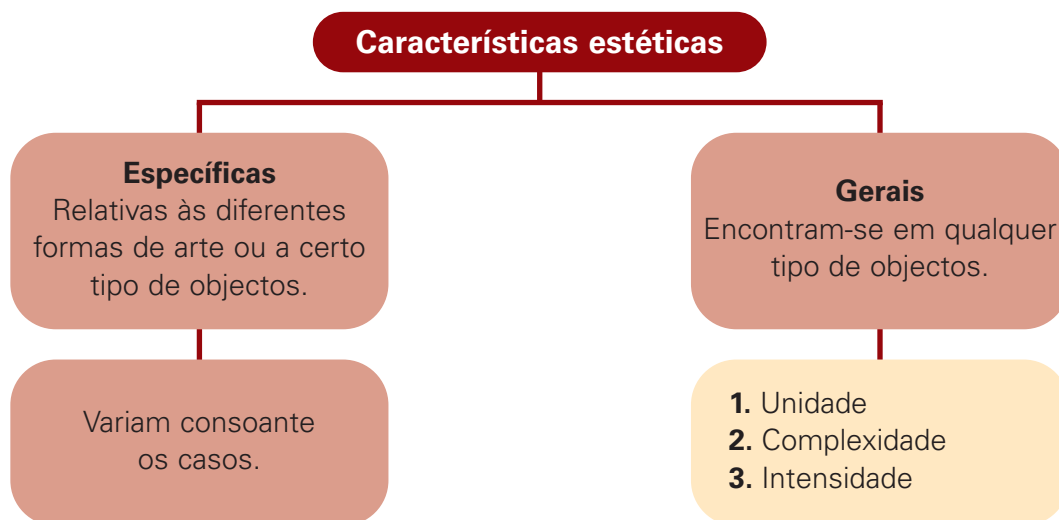
Beardsley e as propriedades estéticas

Beardsley diz-nos exactamente quais são os critérios objectivos para ajuizar a beleza – ou seja, quais são as características dos objectos, em virtude das quais dizemos que são belos. Essas características são as chamadas **propriedades estéticas** dos objectos, as quais existem em maior ou menor grau nas coisas. Assim, as coisas podem ter diferentes graus de beleza e, portanto, diferente valor estético. Até ao séc. XVIII, as principais propriedades estéticas estavam devidamente identificadas:

- Unidade
- Equilíbrio
- Perfeição
- Harmonia
- Diversidade

Segundo Beardsley, há um conjunto de características capazes «de nos proporcionar experiências estéticas» que costumam funcionar em conjunto e em diferentes combinações. Combinações que resultam bem em certos casos e mal noutros.

As características estéticas podem ser de dois tipos: específicas e gerais, sendo que há três características gerais. As específicas diferem de arte para arte: na pintura, por exemplo, há um certo tipo de características específicas, na música há outras e, na literatura, outras.

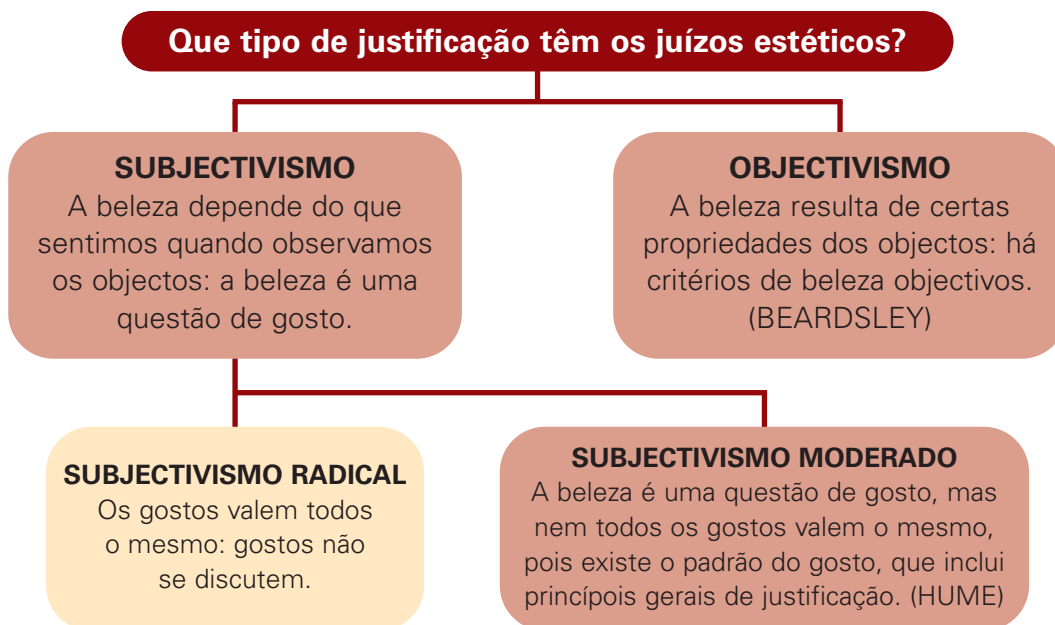


Elogiar um filme porque não tem momentos mortos ou cenas despropositadas, é elogiá-lo pela sua unidade. Elogiar uma peça musical porque utiliza vários ritmos, instrumentos e tonalidades é elogiar a sua complexidade. Censurar uma pintura pela falta de contraste, é censurá-la por falta de intensidade.

Uma obra de arte pode exibir um conjunto de características específicas e gerais que mais nenhuma exhibe. As combinações de características específicas e gerais são tantas e em graus tão diferentes que a diversidade é grande e quase inevitável. É por isso que os juízos dos críticos de arte não se limitam a declarar simplesmente que um objecto é belo (ou não é belo), mas a explicar por que razão esses objectos são belos (ou não).

A teoria objectivista de Beardsley tem o mérito de procurar uma justificação racional para os juízos estéticos. Mas não elimina desacordos: continua a haver pessoas a ver unidade onde outros notam a sua falta ou que vêem intensidade onde outros vêem apenas um enorme vazio. A resposta de Beardsley para isso é que não basta apreciar as coisas de qualquer maneira. Nem todos os pontos de vista são iguais. Uma obra de arte, por exemplo, pode ter muitas outras propriedades além das estéticas. Mas para formarmos um juízo estético sobre a obra há que olhar para ela sob certas condições; as obras de arte devem ser observadas em condições ideais. O que quer isso dizer?

Quer dizer que Beardsley defende que a obra de arte deve ser avaliada do ponto de vista correcto: **o ponto de vista estético** – uma noção semelhante à de atitude estética. Uma mesma obra pode ser apreciada do ponto de vista político, histórico, moral, etc. As opiniões divergem porque as obras nem sempre são avaliadas do mesmo ponto de vista. Há quem as avalie do ponto de vista moral, por exemplo. Mas as propriedades morais que eventualmente uma obra tenha são irrelevantes para avaliar esteticamente essa obra. É, pois, possível avaliar esteticamente uma obra em termos objectivos, mas é preciso contar com as dificuldades decorrentes do facto de muitas pessoas assumirem pontos de vista errados ou de serem insensíveis à beleza.



Revisão

1. Qual é a tese central do objectivismo estético?
2. Que papel pensam os objectivistas que os gostos pessoais desempenham na formação dos juízos estéticos?
3. Exponha o argumento central dos objectivistas a favor da sua posição.
4. Que vantagens se podem encontrar na existência de critérios objectivos de beleza?
5. Como explicam os objectivistas a existência de desacordos entre as pessoas acerca da beleza ou fealdade?
6. Por que razão o objectivismo parecia um ponto de vista natural para os filósofos até ao séc. XVIII?
7. Quais são, segundo Beardsley, as propriedades estéticas gerais?
8. Beardsley pensa que, para formar um juízo estético de uma determinada obra, é preciso observá-la do ponto de vista correcto. O que significa isso?
9. Como explica Beardsley o facto de os juízos sobre a mesma obra serem frequentemente divergentes?
10. Beardsley conta o seguinte caso: quando o presidente de uma conhecida editora israelita recusou publicar em Israel o romance Exodus, do escritor Leon Uris, disse: «Se é para ser lido como história, é grosseiro. Se é para ser lido como romance, é banal». O que se pode concluir daqui, na perspectiva de Beardsley?

Discussão

11. Será que a beleza está mesmo nos objectos? Justifique.
12. Um objecto pode ser bom do ponto de vista estético e mau do ponto de vista moral, sugere Beardsley. Concorda? Porquê?
13. Um objecto pode ser bom do ponto de vista estético e mau do ponto de vista cognitivo, sugere Beardsley. Concorda? Porquê?
14. Concorda que há pessoas que são sensíveis à beleza e outras não, como os objectivistas defendem? Porquê?

Texto 29

O Padrão do Gosto*David Hume*

[...] Mas na verdade a dificuldade de encontrar o padrão do gosto mesmo em casos particulares não é tão grande como se pensa. Embora especulativamente possamos admitir um certo critério na ciência e negá-lo no sentimento, na prática é muito mais difícil avaliar a questão no primeiro caso do que no segundo. As teorias da abstracta filosofia e os sistemas da profunda teologia dominam uma época, mas no período seguinte são totalmente desacreditados – o seu absurdo foi detectado. Outras teorias e sistemas ocupam o seu lugar, que uma vez mais dão lugar aos seus sucessores. E nada se conhece que esteja mais sujeito às revoluções do acaso e da moda do que essas pretensas decisões da ciência. Não se passa o mesmo com as belezas da eloquência e da poesia. Há a certeza de que, após algum tempo, as justas expressões da paixão e da natureza conquistam o aplauso público, mantendo-o para sempre. [...]

Embora as pessoas com gosto refinado sejam raras, facilmente as distinguimos em sociedade pela solidez do seu entendimento e pela superioridade das suas faculdades relativamente ao resto da humanidade. O ascendente que adquirem faz prevalecer a viva aprovação com que acolhem quaisquer obras de génio e torna-a geralmente predominante. Entregues a si próprios, muitos homens têm apenas uma vaga e duvidosa percepção da beleza, mas ainda assim são capazes de se deleitar com qualquer obra de qualidade que se lhes aponte. Todo aquele que se converte à admiração do verdadeiro poeta ou orador é a causa de uma nova conversão. E embora os preconceitos possam prevalecer durante algum tempo, nunca se unem para rivalizar com o verdadeiro génio – acabam por ceder perante a força da natureza e o justo sentimento. Assim, embora uma nação civilizada possa enganar-se facilmente ao escolher o seu filósofo de eleição, nunca erra prolongadamente na sua afeição por um autor épico ou trágico favorito.

Mas apesar dos nossos esforços em fixar um padrão do gosto e em reconciliar as discordantes impressões das pessoas, restam ainda duas fontes de diversidade, as quais não são suficientes para eliminar todas as fronteiras entre beleza e deformidade, embora sirvam frequentemente para produzir diferenças no grau de aprovação ou censura. Uma reside nas diferenças de humor de cada pessoa; a outra nos costumes e opiniões próprios da nossa época e do nosso país. Os princípios gerais do gosto são uniformes na na-



■ **David Hume Tower**, em Salisbury Craggs (Escócia). Alguns críticos deste contestado edifício disseram que o filósofo escocês se revirou na sepultura ao saber que deram o seu nome a uma torre que ofende o bom gosto. Como sabemos se têm razão?

tureza humana: sempre que as pessoas divergem nos seus gostos, pode-se geralmente apontar algum defeito ou perversão nas suas faculdades, que tem origem ou no preconceito, ou na falta de prática, ou na falta de sensibilidade. E há assim boas razões para aprovar uns gostos e condenar outros. Mas onde quer que haja tal diversidade, a qual se mostre completamente irrepreensível, tanto na estrutura interna como na situação externa, deixa também de haver lugar para dar preferência a um gosto em detrimento do outro; nesse caso, uma certa diversidade no juízo é inevitável, e é em vão que procuramos um padrão que permita reconciliar os sentimentos contrários.

David Hume, «Do Padrão do Gosto», 1757, trad. adaptada de João Paulo Monteiro *et al.* §§ 26-28

Interpretação

1. «A dificuldade de encontrar o padrão do gosto mesmo em casos particulares não é tão grande como se pensa», afirma Hume. Porquê?
2. Quais são, segundo Hume, as duas fontes de diversidade de opiniões?
3. Em que casos a diversidade no juízo é, segundo Hume, inevitável?

Discussão

4. «Embora as pessoas com gosto delicado sejam raras, facilmente as distinguimos em sociedade pela solidez do seu entendimento e pela superioridade das suas faculdades sobre o resto da humanidade.» Concorda? Porquê?
5. «Há pessoas que têm bom gosto e outras que têm mau gosto.» Concorda? Porquê?

Texto 30

Razões Objectivas

Monroe Beardsley

O método afectivo de avaliação crítica consiste em ajuizar a obra pelos seus efeitos psicológicos, ou pelos efeitos psicológicos prováveis, sobre o próprio crítico ou outros. Como mais adiante se tornará patente, não considero irrelevantes as razões afectivas para a avaliação dos objectos estéticos [...] Neste momento, apenas defenderei que as razões afectivas, só por si, são inadequadas, porque não são informativas em dois aspectos importantes.

Primeiro, se alguém afirma que ouviu o andamento lento do *Quarteto de Cordas em Mi Bemol Maior* (Op. 127), de Beethoven, e que lhe deu «prazer», ou nos adverte que nos daria prazer, penso que deveríamos considerar esta advertência uma resposta fraca a esta grande música. E, contudo, num sentido muito amplo e vago é verdade que nos dá prazer, tal como os amendoins salgados ou um mergulho em água fresca dão prazer. Somos, assim, levados a perguntar que tipo de prazer nos dá e como difere esse prazer de outros, se é que assim pode ser chamado, e como obtém a sua qualidade única precisamente a partir dessas diferenças. E esta linha de investigação levar-nos-ia ao segundo aspecto. Pois uma afirmação afectiva informa-nos do efeito da obra, mas não identifica as características da obra que causam esse efeito. Poderíamos ainda perguntar, por outras palavras, o que há de prazenteiro nesta música que está ausente noutra música. Esta linha de investigação seria paralela à primeira, uma vez que nos conduziria a discriminar este tipo de prazer de outros que têm diferentes causas e objectos.

As mesmas duas questões poderiam ser levantadas acerca da noção geral que parece estar implícita nas outras razões afectivas: a obra é boa se conduz a uma forte reacção emocional de um certo tipo. Mas de que modo difere a reacção emocional das fortes reacções emocionais geradas por telegramas anunciando mortes, por sustos de morte em carros descontrolados, pela doença grave de um filho, ou por um pedido de casamento? Há certamente uma diferença importante que a explicação da reacção emocional tem de ter em conta para ser completa. O que há no objecto estético que causa a reacção emocional? Talvez seja alguma qualidade específica intensa, na qual a nossa atenção está centrada quando estamos perante a obra. De facto, alguns dos termos afectivos são [...] muitas vezes enganadores, pois são realmente sinónimos de termos descritivos: querem dizer que o objecto tem certas qualidades específicas num grau de intensidade apreciável. E nesse caso, é claro que a razão já não é afectiva, mas objectiva.

[...]

Chamo «objectiva» a uma razão se refere alguma característica – isto é, alguma qualidade ou relação interna, ou conjunto de qualidades e relações – que faz parte da própria obra, ou a alguma relação de significado entre a obra e o mundo. Em síntese, sempre que os juízos críticos apresentam como razões afirmações descritivas ou interpretativas, essas razões devem ser consideradas objectivas. [...]



■ **Sem título** (2006), de Carlos Pinheiro (n. 1981). Esta pintura está bem organizada e tem um estilo internamente coerente, pelo que tem unidade; é subtil e imaginativa, pelo que tem complexidade; é irónica e misteriosa, pelo que tem intensidade. Logo, de acordo com Berdsey, tem objectivamente valor estético.

Mesmo que agora nos confinemos às razões objectivas, continuamos a dispor de uma ampla diversidade, pelo que é natural perguntar se poderão fazer-se mais subdivisões. Penso que se inspecionarmos bem as razões presentes nos juízos críticos, podemos inseri-las, sem grande dificuldade, em três grupos principais. Em primeiro lugar, há razões que parecem ser suportadas pelo grau de *unidade* ou falta de unidade da obra:

- ... é bem organizada (ou desorganizada).
- ... é formalmente perfeita (ou imperfeita).
- ... tem uma estrutura e um estilo internamente coerentes (ou incoerentes).

Em segundo lugar, há as razões que parecem apoiar-se no grau de complexidade ou simplicidade da obra:

- ... é desenvolvida em larga escala.
- ... é rica em contrastes (ou falta-lhe diversidade e é repetitiva).
- ... é subtil e imaginativa (ou grosseira).

Em terceiro lugar, há razões que parecem apoiar-se na intensidade ou falta de intensidade das qualidades humanas específicas presentes na obra:

- ... é cheia de vitalidade (ou apagada).
- ... é poderosa e vívida (ou fraca e deslavada).
- ... é bela (ou feia).
- ... é terna, irónica, trágica, graciosa, delicada, profundamente cómica.

Monroe Beardsley, *Estética*, 1958, trad. de Aires Almeida, pp. 457-466

Interpretação

1. Em que consiste, segundo Beardsley, o chamado método afectivo de avaliação crítica?
2. Beardsley pensa que as razões afectivas são, só por si, inadequadas. Porquê?
3. Por que razão pensa Beardsley que não adianta muito dizer que o referido Quarteto de Cordas, de Beethoven, nos dá prazer?
4. Por que razão pensa Beardsley que dizer que uma obra é boa porque conduz a uma forte reacção emocional é, só por si, pouco importante?
5. Como caracteriza Beardsley uma razão objectiva?
6. Dê um exemplo de um juízo crítico que, segundo Beardsley, refira a unidade de uma obra.

7. Dê um exemplo de um juízo crítico que, segundo Beardsley, refira a complexidade de uma obra.
8. Dê um exemplo de um juízo crítico que, segundo Beardsley, refira a intensidade de uma obra.

Discussão

9. Será realmente possível saber se uma obra tem unidade ou complexidade ou intensidade? Porquê?

Estudo complementar

- Almeida, Aires e Murcho, Desidério (2006) «Estética» in *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano, Cap. 5.
- D'Orey, Carmo (1999) «A Lógica da Avaliação Crítica» in *A Exemplificação na Arte*. Lisboa: Gulbenkian, Cap. XI.
- Goodman, Nelson (1968) «A Arte e a Compreensão» in *Linguagens da Arte*. Trad. de Desidério Murcho e Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006, Cap. VI.
- Graham, Gordon (1997), «Hume e o Padrão do Gosto» e «Kant e o Belo» in *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*. Trad. de Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001, Cap. I.
- Ⓜ Almeida, Aires (2005) «Estética» in *Crítica*, http://www.criticanarede.com/html/est_estetica.html.
- Ⓜ Goodman, Nelson (1968) «A Função do Sentimento», trad. de Desidério Murcho in *A Arte de Pensar*, http://www.didacticaeditora.pt/arte_de_pensar/leit_funcsent.html.
- Ⓜ Hospers, John (s.d.) «A Atitude Estética», trad. de Pedro Galvão in *A Arte de Pensar*, http://www.didacticaeditora.pt/arte_de_pensar/leit_expestetica.html.