

AIRES ALMEIDA · CÉLIA TEIXEIRA · DESIDÉRIO MURCHO
PAULA MATEUS · PEDRO GALVÃO

A Arte de Pensar

Filosofia 10.º ano

Volume 2



TÍTULO

A ARTE DE PENSAR · FILOSOFIA – 10.º Ano · Volume 2

AUTORES

AIRES ALMEIDA · CÉLIA TEIXEIRA · DESIDÉRIO MURCHO
PAULA MATEUS · PEDRO GALVÃO

REVISÃO CIENTÍFICA

SOFIA MIGUENS

ILUSTRAÇÃO

PLÁTANO EDITORA

CAPA E ARRANJO GRÁFICO

BACKSTAGE

Imagem da capa: ADRIANO ALMEIDA

PRÉ-IMPRESSÃO

PLÁTANO EDITORA

IMPRESSÃO

PERES, S.A.

Dep. Legal n.º

DIREITOS RESERVADOS



Av. de Berna, 31, 2.º Esq. — 1069-054 LISBOA
Telef.: 217 979 278 · Telefax: 217 954 019 · www.didacticaeditora.pt

DISTRIBUIÇÃO

Rua Manuel Ferreira, n.º 1, A-B-C — Quinta das Lagoas — Santa Marta de Corroios — 2855-597 Corroios
Telef.: 212 537 258 · Fax: 212 537 257 · E-mail: encomendasonline@platanoeeditora.pt

R. Guerra Junqueiro, 452 — 4150-387 Porto
Telef.: 226 099 979 · Fax: 226 095 379

CENTROS DE APOIO A DOCENTES

LISBOA — Av. de Berna, 31 - 2.º Esq.º — 1069-054 Lisboa · Telef.: 217 965 107

NORTE — R. Guerra Junqueiro, 452 — 4150-387 Porto · Telef.: 226 099 979

SUL — Rua Manuel Ferreira, n.º 1, A-B-C — Quinta das Lagoas — Santa Marta de Corroios
2855-597 Corroios · Telef.: 212 559 970

1.ª Edição DE-0000-07 — Abril 2007 · ISBN 000-000-000-0



ESTE LIVRO É UM AMIGO DO AMBIENTE E FOI IMPRESSO EM PAPEL ISENTO DE CLORO (TCF), 100% RECICLÁVEL E COM TINTAS ISENTAS DE ELEMENTOS PESADOS SOLÚVEIS CONTAMINANTES (CHUMBO, ANTIMÓNIO, ARSÉNIO, CÁDMIO, CRÓMIO, MERCÚRIO E SELÉNIO), DE ACORDO COM A DIRECTIVA EUROPEIA 88/378/EU.

Índice

Vol. 2

A Arte de Pensar

5 A DIMENSÃO ESTÉTICA Análise e compreensão da experiência estética

Capítulo 12 A experiência e o juízo estéticos	9
1. Estética e filosofia da arte	9
2. A experiência estética	11
3. A justificação do juízo estético	23
Capítulo 13 A criação artística e a obra de arte	39
1. O problema	39
2. Arte e imitação	40
3. Arte e expressão	46
4. Arte e forma	53
5. A arte pode ser definida?	60
Capítulo 14 A arte: produção e consumo, comunicação e conhecimento	67
1. O problema	67
2. O valor intrínseco da arte	68
3. O valor instrumental da arte	71

6 A DIMENSÃO RELIGIOSA Análise e compreensão da experiência religiosa

Capítulo 15 A religião e o sentido da existência	85
1. O problema do sentido da vida	85
2. Uma resposta religiosa	88
3. Críticas à resposta religiosa	92
Capítulo 16 As dimensões pessoal e social das religiões ...	101
1. O problema	101
2. A ética da crença	102
3. O caso especial da crença religiosa	108

Índice

Capítulo 17 Religião, razão e fé	113
1. A relação entre razão e fé	113
2. Argumentos teístas	124
3. O argumento ontológico	126
4. O argumento cosmológico	132
5. O argumento do desígnio	135
6. O argumento moral	142
7. O problema do mal	147

7 TEMAS/PROBLEMAS DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Capítulo 18 O estatuto moral dos animais não humanos ...	155
1. A perspectiva tradicional	155
2. Especismo	157
3. Perspectivas contemporâneas	162
Capítulo 19 A pobreza e a obrigação de ajudar	169
1. O argumento a favor da obrigação de ajudar	169
2. Objecções factuais	176
3. Objecções morais	177
Avaliação Como se escreve um ensaio de filosofia?	182

Glossário	190
------------------------	-----

Bibliografia	198
---------------------------	-----

Textos

5 A DIMENSÃO ESTÉTICA

Análise e compreensão da experiência estética

Texto 26	O Desinteresse <i>Immanuel Kant</i>	19
Texto 27	A Atitude Estética <i>Jerome Stolnitz</i>	20
Texto 28	Mito da Atitude Estética <i>George Dickie</i>	22
Texto 29	O Padrão do Gosto <i>David Hume</i>	33
Texto 30	Razões Objectivas <i>Monroe Beardsley</i>	34
Texto 31	A Arte é Imitação <i>Platão</i>	45
Texto 32	A Arte é Comunicação de Sentimentos <i>Leão Tolstoi</i>	51
Texto 33	A Arte é Forma Significante <i>Clive Bell</i>	58
Texto 34	A Arte Não Pode Ser Definida <i>Morris Weitz</i>	63
Texto 35	Forma e Beleza <i>Oscar Wilde</i>	70
Texto 36	Arte e Prazer <i>Jeremy Bentham</i>	78
Texto 37	Arte e Progresso Moral <i>Leão Tolstoi</i>	80
Texto 38	O Valor Cognitivo da Arte <i>Nelson Goodman</i>	81

6 A DIMENSÃO RELIGIOSA

Análise e compreensão da experiência religiosa

Texto 39	Confissão <i>Leão Tolstoi</i>	90
Texto 40	O Absurdo <i>Thomas Nagel</i>	96

Textos

Texto 41	Deveres para com a Humanidade <i>W. K. Clifford</i>	106
Texto 42	A Vontade de Acreditar <i>William James</i>	110
Texto 43	Sem Risco Não há Fé <i>Søren Kierkegaard</i>	120
Texto 44	A Razão Não é Contrária à Fé <i>S. Tomás de Aquino</i>	122
Texto 45	Proslogion <i>Santo Anselmo</i>	129
Texto 46	Em Defesa do Insensato <i>Gaunilo de Marmoutier</i>	131
Texto 47	Desígnio Divino <i>William Paley</i>	140
Texto 48	Deus como Postulado da Razão <i>Immanuel Kant</i>	145
Texto 49	Teodiceia <i>G. W. Leibniz</i>	150

7 TEMAS/PROBLEMAS DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Texto 48	Ética e Espécie <i>James Rachels</i>	160
Texto 49	A Perspectiva dos Direitos <i>Tom Regan</i>	164
Texto 50	Direitos de Propriedade <i>Peter Singer</i>	174
Texto 51	Não Somos Meios para os Fins dos Outros <i>Colin McGinn</i>	179

▶ **Optar pela Parte 5 (Estética) ou pela Parte 6 (Religião)**

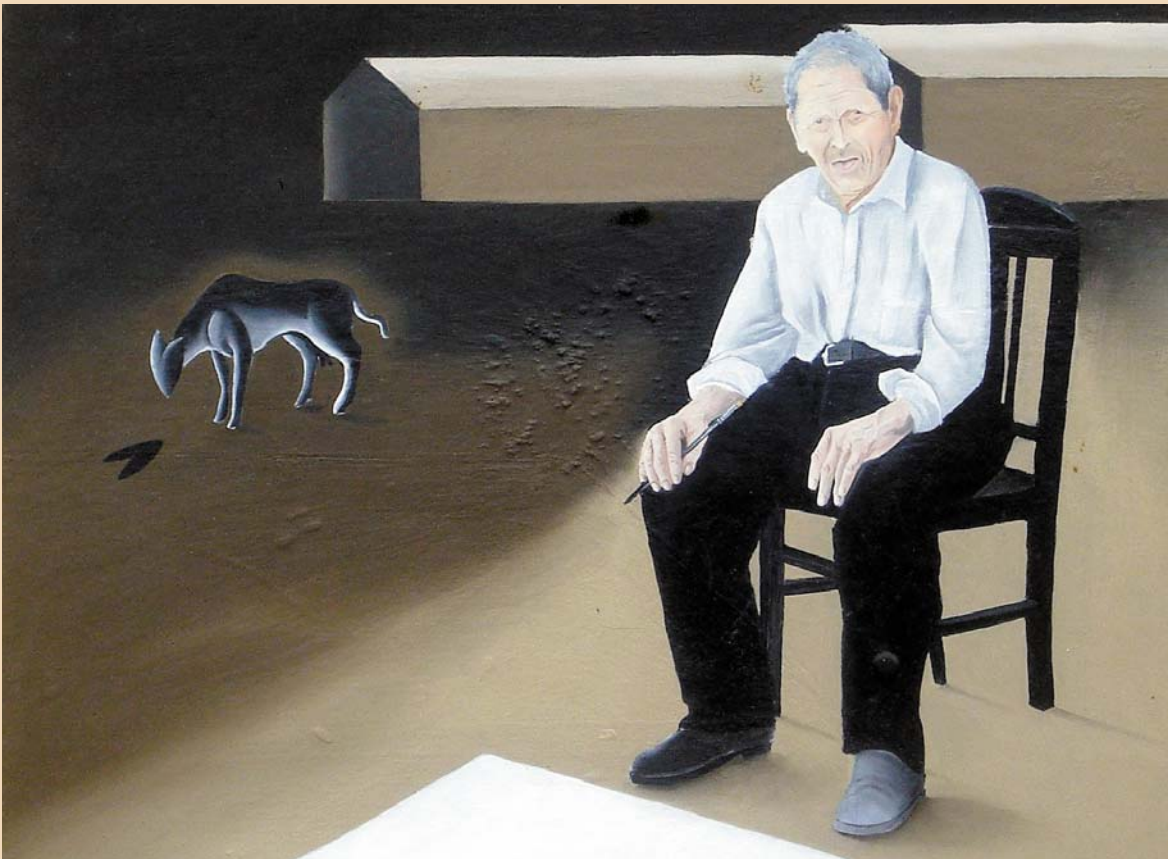
5 A DIMENSÃO ESTÉTICA

Análise e compreensão da experiência estética

Capítulo 12. A experiência e o juízo estéticos, **9**

Capítulo 13. A criação artística e a obra de arte, **39**

Capítulo 14. A arte: produção e consumo, comunicação e conhecimento, **67**



- **Carpe Diem** (1992), de Baltazar Torres (n.1961). Será que ao olharmos para este quadro temos uma experiência estética? E o que distingue essa experiência de outro tipo de experiências? Será que a minha avaliação desta pintura é subjectiva? E como se avalia uma obra de arte? E o que justifica o valor da arte? O que faz deste quadro uma obra de arte? Estes são alguns dos enigmas da estética e da filosofia da arte.

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.

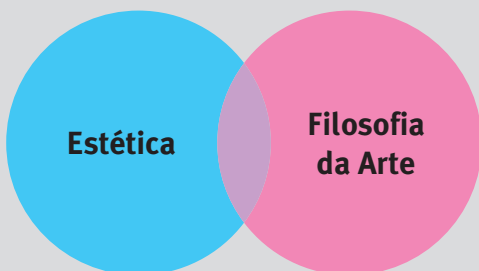
Eis alguns exemplos:

	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-**

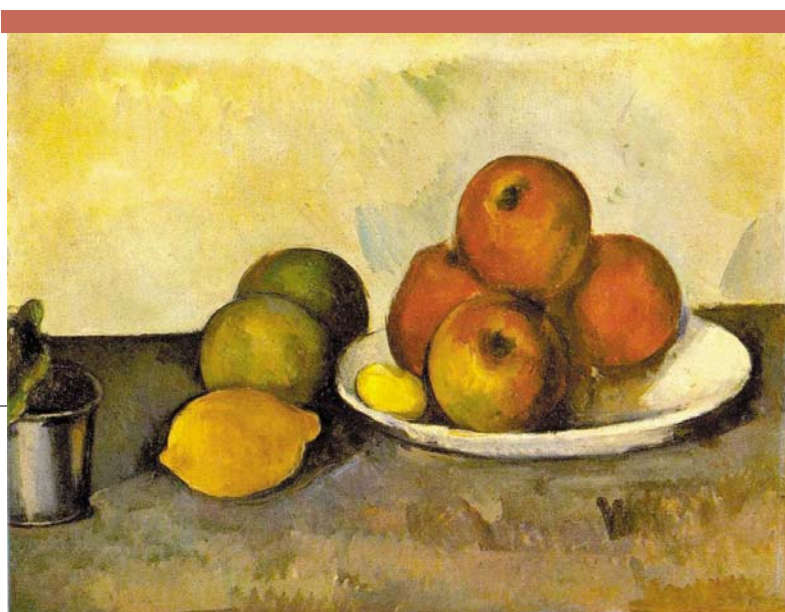
bilidade e o **entendimento** com vista ao conhecimento objectivo. A sensibilidade e o entendimento são as nossas duas principais faculdades cognitivas. Kant defende que, isoladamente, nenhuma dessas faculdades permite chegar ao conhecimento dos objectos.

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?

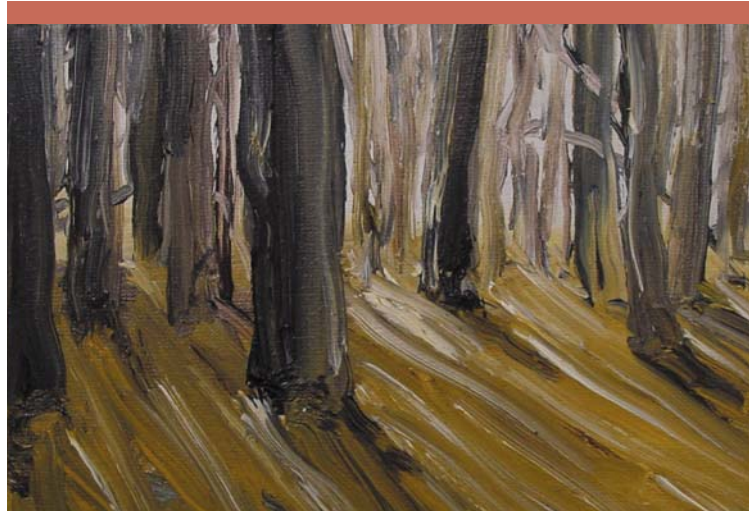
Entre os filósofos, este é conhecido como o problema da justificação do juízo estético. Em termos mais populares costuma-se formular através da seguinte pergunta:

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).

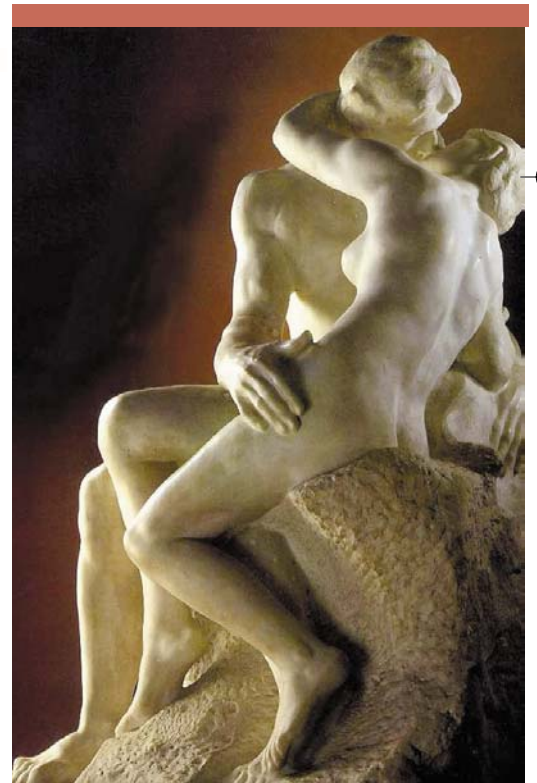
Hume e o padrão do gosto

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.

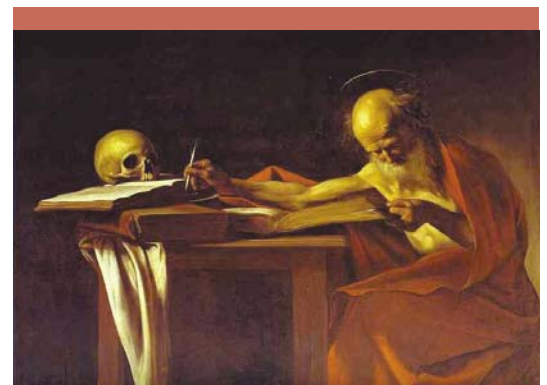
O objectivista argumenta que se a beleza (e a fealdade) dependesse apenas dos nossos gostos pessoais e não das características dos objectos, seria muito estranho e inexplicável haver objectos que quase todas as pessoas acham bonitos (ou feios). Haverá alguém que ponha em causa a beleza do *Ave Maria*,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

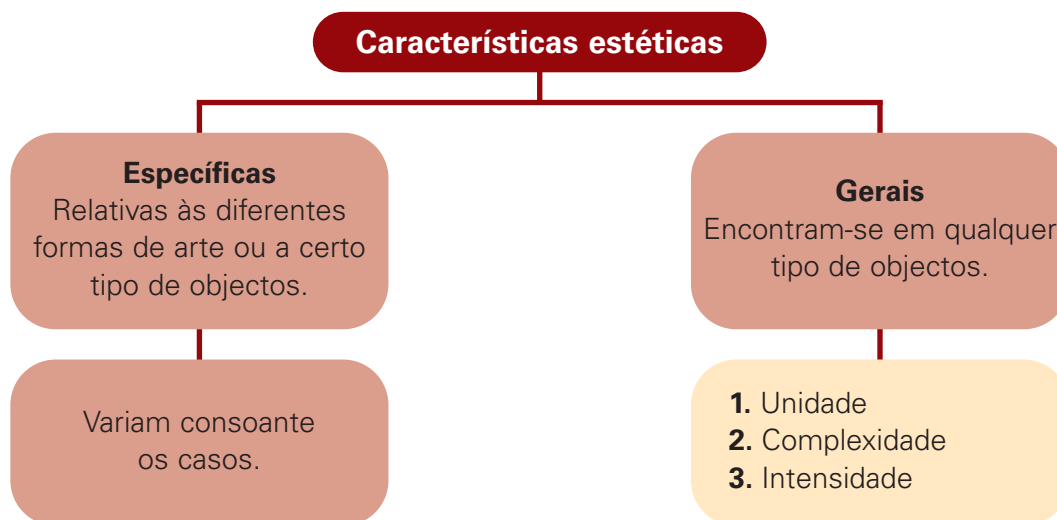
Beardsley e as propriedades estéticas

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.

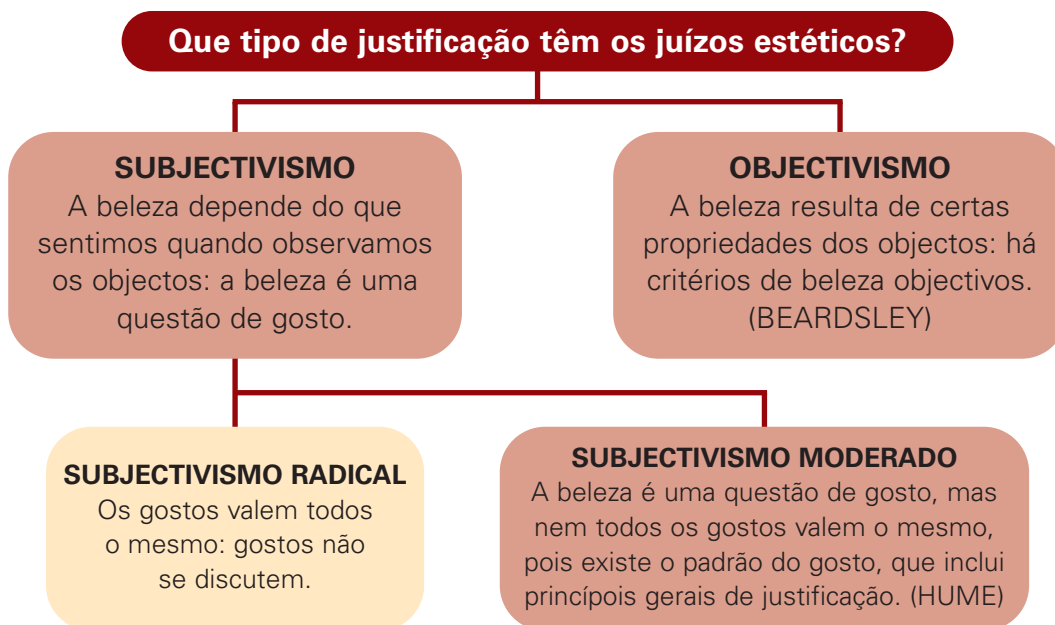


Elogiar um filme porque não tem momentos mortos ou cenas despropositadas, é elogiá-lo pela sua unidade. Elogiar uma peça musical porque utiliza vários ritmos, instrumentos e tonalidades é elogiar a sua complexidade. Censurar uma pintura pela falta de contraste, é censurá-la por falta de intensidade.

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 inspeccionarmos 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.

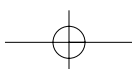
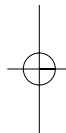
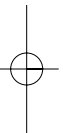
7. Dê um exemplo de um juízo crítico que, segundo Beardsley, refira a complexidade de uma obra.
8. Dê um exemplo de um juízo crítico que, segundo Beardsley, refira a intensidade de uma obra.

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.



Capítulo 13

A criação artística e a obra de arte

1. O problema

Neste capítulo vamos estudar a filosofia da arte. Um dos problemas mais discutidos nesta disciplina é o de saber o que é arte. Este é um problema que naturalmente nos colocamos quando nos deparamos com certas pinturas, esculturas, poemas ou peças musicais. Ao longo dos tempos, vários filósofos têm procurado responder a esse problema, propondo diferentes definições de arte.

Definir explicitamente a arte implica identificar as características comuns a todos os objectos de arte: as condições necessárias para algo ser arte; e as características que só esses objectos têm: as condições suficientes para algo ser arte.

Ao propor uma definição explícita de arte, muitos filósofos procuram saber qual é a sua essência; procuram as características intrínsecas que determinados objectos possuem e os fazem ser arte, permitindo-nos distinguir o que é arte do que não é.

Neste capítulo vamos discutir as seguintes respostas à questão de saber o que é a arte:

- A arte é imitação.
- A arte é expressão.
- A arte é forma.

Terminaremos com a questão de saber se a arte pode ser definida.

Secções

1. O problema, 39
2. Arte e imitação, 40
3. Arte e expressão, 46
4. Arte e forma, 53
5. A arte pode ser definida? 60

Textos

31. A Arte é Imitação, 45
Platão
32. A Arte é Comunicação de Sentimentos, 51
Leão Tolstoi
33. A Arte é Forma Significante, 58
Clive Bell
34. A Arte Não Pode Ser Definida, 63
Morris Weitz

Objectivos

- Compreender o problema da definição de arte.
- Compreender e avaliar a teoria da arte como imitação.
- Compreender e avaliar a teoria da arte como expressão.
- Compreender e avaliar a teoria formalista da arte.
- Compreender e discutir a teoria de que a arte não pode ser definida

Conceitos

- Imitação, representação, expressão, forma significativa, característica individuadora.
- Essência, conceito aberto / conceito fechado, aparência familiar.

2. Arte e imitação

Uma das mais antigas teorias da arte foi defendida pelos filósofos gregos **Platão** (c. 427-347 a. C.) e **Aristóteles** (384-322 a. C.). Ambos defendiam que a arte é imitação. Chama-se **teoria da arte como imitação** ou **mimese** a esta teoria. A palavra portuguesa «mimese» tem origem na palavra grega *mimesis*, que significa imitação.

Porque pensava que a arte era imitação, Platão encarava a arte de forma negativa, ao contrário de Aristóteles. Platão achava que qualquer imitação era digna de censura, porque não nos mostrava a verdade: substituir o modelo original pela sua cópia é o mesmo que fechar os olhos à verdade. Ainda por cima, pensava que a realidade que os artistas imitavam era por sua vez uma pálida imitação da realidade suprema, que só existia para lá do mundo dos sentidos.

Aristóteles, contudo, pensava que as pessoas podiam aprender com as imitações. Este filósofo classificou e caracterizou os diferentes tipos de imitação, consoante os meios utilizados para imitar, as coisas imitadas e os modos de imitação:

- **Meios de imitação:** linguagem, gesto ou som.
- **Coisas imitadas:** objectos, pessoas ou acontecimentos.
- **Modos de imitação:** directa ou descrição narrativa.

Os artistas aceitaram durante séculos a ideia de que toda a arte é imitação. Por isso, procuravam sempre imitar algo quando criavam as suas obras. A arte era encarada como um espelho que os artistas colocavam diante das coisas e no qual a natureza se reflectia. Quanto mais perfeita fosse a imitação, mais valor artístico teria. Zeuxis (464-398 a. C.), um pintor grego antigo, tornou-se famoso pela perfeição das suas imitações, nomeadamente ao pintar uvas com um tal realismo que até os pássaros tentavam comê-las.

Esta teoria, apesar de muito antiga, continua a ser muito popular. Ouvimos frequentemente opiniões como as seguintes:

- Mas isto é arte? Não vejo nada neste quadro a não ser riscos e manchas de tinta.
- O livro que acabei de ler não é um romance nem é nada, não tem a ver com coisa alguma.
- Se isto é uma escultura, é uma escultura do quê?
- O filme que acabei de ver é uma grande obra, pois mostra bem a futilidade da sociedade dos anos 80.

A qualquer destas opiniões está subjacente a ideia de que a arte é imitação. As três primeiras sugerem, directa ou indirectamente, que o quadro, o romance e a escultura não merecem ser chamados «arte» por não se perceber o que imitam. A última opinião atribui valor artístico ao filme por apresentar uma imitação fiel de algo, mais precisamente da sociedade dos anos 80.

A tese central dos defensores da teoria da arte como imitação é a seguinte:

- Se X é arte, então **imita** algo.

Em bom rigor, esta não é uma verdadeira definição, pois apenas se apresenta a condição necessária para X ser arte. Uma definição explícita tem também de apresentar a condição suficiente (ou condições suficientes). A expressão «se..., então...» indica que o que vem depois do «então» é uma condição necessária. Se fosse condição necessária e suficiente, teria de se utilizar a expressão «se, e só se» ou uma expressão análoga. Assim, a definição afirma que toda a arte imita (que a imitação é condição necessária para que algo seja arte), mas não afirma que toda a imitação é arte (que a imitação é condição suficiente para que algo seja arte).

Aristóteles sabia que nem toda a imitação é arte. Por exemplo, não estamos perante uma obra de arte quando vemos os jovens a imitar os mais velhos. Isto significa que a imitação não é uma condição suficiente da arte.

Apesar de reconhecerem que há imitações que não são arte, os defensores da teoria da imitação pensavam que todas as obras de arte tinham de imitar algo. Ou seja, defendiam que a imitação era uma condição necessária para que algo fosse arte.

Esta teoria parece ter a seu favor dois aspectos:

1. Adequa-se ao facto incontestável de muitas pinturas, esculturas e outras obras de arte, como peças de teatro e filmes imitarem algo: paisagens, pessoas, objectos ou acontecimentos.
2. Oferece um critério rigoroso de avaliação, permitindo-nos distinguir facilmente as boas das más obras de arte. Neste sentido, uma obra de arte seria tão boa quanto mais fiel fosse a imitação.

Mas será que a imitação é mesmo uma condição necessária da arte?



■ **Sem Título** (2006), óleo sobre tela de António Castelló (n. 1972). De acordo com a teoria da imitação, a arte é como um espelho que se coloca diante das coisas.

Objeções à teoria da imitação

Não é preciso grande reflexão para perceber que, além de não ser suficiente, a imitação também não é condição necessária para algo ser arte. Basta ir a um museu de arte moderna para encontrar muitos contra-exemplos à teoria de que a arte é imitação. A não ser que recusemos o estatuto de arte a muitos quadros e esculturas que são geralmente classificadas como tal, dificilmente poderemos concordar que a imitação é necessária à arte. Milhares de obras de arte abstracta e de peças de música instrumental, as quais não imitam seja o que for, refutam a tese de que toda a arte imita algo. Por isso, a imitação não é uma condição necessária para algo ser arte.

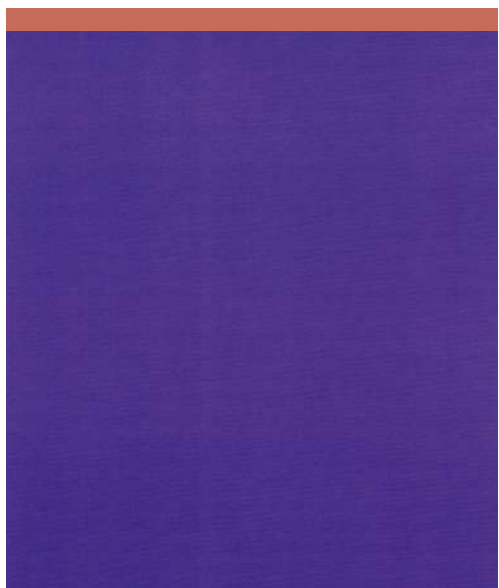
Além disso, as duas vantagens indicadas a favor da teoria da imitação só aparentemente o são. Em primeiro lugar, porque do facto de muitas obras de arte imitarem, não se segue que toda a arte imite. Em segundo lugar, porque se o critério para avaliar as obras de arte fosse a fidelidade da imitação, então teríamos de concluir que as obras de arte mais valiosas seriam as fotografias e que qualquer desenho tecnicamente apurado teria mais valor do que a maior parte das toscas pinturas de Van Gogh. Mas isso é algo que ninguém está disposto a aceitar. Logo, a arte não é imitação.

Imitação e representação

Podemos ficar surpreendidos ao descobrir que inteligências tão penetrantes como as de Platão e Aristóteles se tenham enganado desta maneira e seja, afinal, tão fácil refutá-los. Mas a verdade é que a arte do seu tempo não era como a arte dos nossos dias. A teoria da imitação era plausível naquela época e aplicava-se a praticamente tudo o que os artistas criavam. Por isso, o que durante muito tempo as pessoas procuravam na arte era sobretudo a verosimilhança (a semelhança com o que se passa na realidade). E era isso que acabavam por encontrar, uma vez que os contra-exemplos óbvios só mais tarde surgiram.

Ainda assim, houve quem não abandonasse completamente a teoria, procurando melhorá-la, de modo a resistir a contra-exemplos como os anteriores. Nesse sentido, alguns filósofos argumentaram que o conceito de imitação tinha de ser substituído pelo conceito mais abrangente de **representação**. A imitação é apenas um caso entre outros de representação: toda a imitação é representação, mas há representações que não são imitações. Exemplos de representações que não são imitações são as cinco quinas e o emblema do Benfica. O primeiro representa Portugal e o segundo o Benfica. Mas nenhum deles imita seja o que for. Dizer que uma coisa A representa uma coisa B significa simplesmente que A **está em vez de B**.

Assim já se torna possível classificar como arte coisas que a teoria da imitação excluía. O conceito de representação é mais abran-



■ **YKB 2** (1961), de Yves Klein (1928-62). O título deste quadro monocromático (de uma só cor) é a referência da cor do catálogo do próprio artista. Significa Yves Klein Blue n.º 2. Este quadro representa algo?

gente do que o de imitação. Pode até incluir obras de arte abstracta, que reconhecidamente não imitam seja o que for. Mesmo que as cores, linhas e manchas das pinturas abstractas de Kandinsky (ver p. 54) não possam imitar a morte, a vida, a dor ou a alegria, podem contudo representá-las. Foi isso que o próprio artista afirmou. A tese passa, então, a ser:

- Se X é arte, então **representa** algo.

Ainda assim, esta nova versão da teoria não parece imune a contra-exemplos, pois continua a haver pinturas abstractas que dificilmente se consegue mostrar que representam algo. O que representam, por exemplo, as pinturas monocromáticas de Yves Klein? E obras de arquitectura, como a casa da cascata de Frank Lloyd Wright? O mesmo se pode dizer da música, pelo menos da maior parte da música instrumental. Parece, pois, que a teoria da representação também acaba por não incluir tudo o que desejaríamos que incluísse para se tornar aceitável.

Mas o defensor da arte como representação pode ainda melhorar a sua teoria. Pode alargar o alcance do conceito de representação e dizer que entende por representação algo ainda menos preciso. Pode dizer que uma obra representa desde que tenha um assunto qualquer: se uma obra tem um assunto, então representa algo. O facto de qualquer obra de arte poder ser interpretada mostra precisamente que todas as obras de arte têm um assunto e que, portanto, referem algo. Mesmo que o assunto seja a própria obra ou a arte em geral. Teríamos então a seguinte versão:

- Se X é arte, então pode ser **interpretada**.

A expressão «pode ser interpretada» tem aqui o mesmo significado que «é acerca de algo». À primeira vista, todas as obras de arte se destinam a ser interpretadas. As pinturas monocromáticas de Yves Klein podem ser interpretadas como uma crítica à própria arte. Podemos dizer que se trata de uma crítica à complexidade da arte e uma defesa da simplicidade criativa. A teoria da representação parece, pois, suficientemente abrangente para incluir as obras de arte moderna. Até objectos como os *ready-made* do artista francês Marcel Duchamp podem ser classificados como arte. Uma obra como *Fonte*, de Duchamp, que é afinal um simples urinol, tem um assunto. O assunto é a própria noção de arte, que o autor pretende pôr em causa. Já os outros urinóis exactamente iguais ao de Duchamp não são arte porque não são acerca de algo, nada havendo para interpretar.



■ **Fonte** (1917), de Marcel Duchamp (1887-1968). Este *ready-made* é uma das mais famosas e provocatórias obras de arte do séc. XX. *Ready-made* foi o nome dado a objectos vulgares de produção industrial que o artista utilizava, limitando-se a pegar neles e a exibi-los em galerias e museus.

Objecções à teoria da representação

Tomemos de novo o exemplo da música. Peças musicais puramente instrumentais como as *Suites Para Violoncelo Solo*, de J. S. Bach, não têm aparentemente qualquer assunto. Também nada parece haver para interpretar em alguma da chamada música repetitiva, assumidamente destinada a testar e alargar a capacidade de discriminação auditiva do ouvinte. O mesmo se passa com algumas pinturas abstractas, concebidas apenas para provocar em nós um certo tipo de experiências visuais. Os jogos de cores e formas da *op art* (arte óptica) procuram simplesmente estimular a nossa percepção visual. Não requerem qualquer interpretação. O mesmo se pode dizer dos arabescos que encontramos em certas obras de arte decorativa.

Assim, a teoria da representação também não é suficientemente abrangente, pois há contra-exemplos importantes que não podem deixar de ser levados em conta. Porém, continua a ser verdade que muita arte imita ou representa algo.

Revisão

1. O que defendem os partidários da teoria da imitação?
2. Por que razão a teoria da imitação não apresenta uma verdadeira definição explícita de arte?
3. Dê um exemplo de uma imitação que não seja arte.
4. Apresente um contra-exemplo à ideia de que a imitação é uma condição necessária para que algo seja arte.
5. Por que razão a teoria da arte como imitação foi aceite como verdadeira sem discussão durante muito tempo?
6. Qual é a diferença entre imitação e representação?
7. Dê um exemplo de uma coisa que represente mas não imite algo.
8. O que ganha o defensor desta teoria ao substituir o conceito de imitação pelo de representação?
9. Apresente um contra-exemplo à teoria da arte como representação.
10. O partidário da teoria da arte como representação reconhece que o urinol de Duchamp é arte, mas os urinóis das casas de banho públicas não. Porquê?
11. O que pode constituir um contra-exemplo à teoria segundo a qual todas as obras de arte são passíveis de interpretação?

Discussão

12. «Que vaidade a da pintura, que atrai a admiração pela semelhança com coisas que não despertam por si admiração!», exclama o filósofo francês Blaise Pascal. Concorda? Porquê?
13. Será que a obra *O Nascimento de Vénus*, de Botticelli (ver p. 77), imita ou representa mesmo o nascimento de Vénus? Justifique.
14. Há quem defenda que se a arte tivesse de imitar ou representar sempre algo, o artista teria já deixado de ser criativo. Concorda? Porquê?

Texto 31

A Arte é Imitação

Platão

- Mas vê lá agora que nome vais dar ao seguinte artífice.
- A qual?
- Ao que executa tudo o que cada um dos artífices sabe por si executar.
- É habilidoso e espantoso o homem a que te referes!
- Ainda é cedo para o afirmares [...]. Efectivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objectos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e ainda faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e [...] debaixo da terra.
- É um sábio de espantar, esse a que te referes.
- Duvidas? Ora diz-me lá: parece-te que não pode existir, de modo algum, um artífice desses, ou que, de certo modo, pode existir o autor disso tudo, mas de outro modo não pode? Ou não te apercebes de que, de certa maneira, tu serias capaz de executar tudo isso?
- E que maneira é essa?
- Não é difícil [...] e é rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Rapidamente criarás o Sol e os astros no céu, em breve criarás a terra, a ti mesmo e os demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco foi referido.
- Sim, mas são objectos aparentes, sem existência real.
- Atingiste precisamente o ponto que eu precisava para o meu argumento. Com efeito, entre esses artífices também conta, julgo eu, o pintor. Não é assim?
- Pois.
- Mas certamente vais dizer-me que o que ele faz não é verdadeiro. Contudo, de certo modo, o pintor também faz uma cama. Ou não?
- Faz, mas que também é aparente.

[...]

– [...] Portanto, a arte de pintar está bem longe da verdade. E se, ao que parece, executa tudo, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparência. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança que lhe imprimiu de um autêntico carpinteiro.

– Sem dúvida.

Platão, *República*, trad. adaptada de Maria Helena da Rocha Pereira, Livro X, 596c-598c

Interpretação

1. Explique como é possível a qualquer pessoa executar todos os objectos que existem no céu e na terra, de acordo com Platão.
2. Por que razão pensa Platão que «a arte de pintar está bem longe da verdade»?

Discussão

4. «Se for bom, o pintor conseguirá ludibriar as crianças e os homens ignorantes.» Isto mostra, segundo Platão, que a arte não tem valor. Concorda com Platão? Porquê?

3. Arte e expressão

Vimos que a teoria da arte como imitação encarava a arte como um espelho que se coloca diante da natureza. A arte estava centrada nos objectos e devia captar correctamente as suas características.

Esta forma de ver as coisas começou a ser posta em causa no final do séc. XVIII e tornou-se mesmo inaceitável para uma grande parte dos artistas do séc. XIX. Uma autêntica revolução estava em curso. Era a revolução romântica.

Poetas, pintores, romancistas e músicos começaram a utilizar a arte como forma de expressão das suas experiências individuais. Em vez de mostrarem a natureza, procuravam através das suas obras exprimir os seus sentimentos e o seu universo interior. A arte tornou-se um veículo para exprimir emoções. Deixou de ser um espelho da natureza para se tornar um espelho das experiências interiores do artista. Os românticos defendiam que a tentativa de descrever objectivamente a natureza é tarefa da ciência. O interesse da arte

reside no interior e não no exterior do sujeito. Segundo os românticos, esta característica confere mais valor à arte porque consegue mostrar uma realidade que escapa à ciência: a emoção.

Assim, a ideia de que a arte era imitação deixou de se ajustar ao que muitos artistas faziam. Em contrapartida, a noção romântica de arte como **expressão** de sentimentos tornou-se amplamente aceite, sendo partilhada por muitas pessoas. Comentários como os seguintes pressupõem uma concepção expressivista da natureza da arte:

- Esta canção mexe muito comigo; isto sim, é música.
- Esta peça não é arte porque não consegue emocionar ninguém.
- Essa pintura não tem qualquer valor artístico, pois não transmite nada.
- Este é um poema sem chama, sem qualquer interesse artístico.

Há diferentes versões da teoria da arte como expressão. Uma das mais discutidas é a do romancista russo **Leão Tolstói** (1828-1910). É também essa que iremos discutir aqui.

Num famoso ensaio intitulado *O Que é a Arte?* Tolstói escreve que «a arte começa quando alguém, com o intuito de se unir a outro ou a outros num mesmo sentimento, expressa esse sentimento através de certas indicações externas». Tolstói defende que não há arte se não houver expressão de sentimentos ou se esse sentimento não contagiar pessoa alguma. Assim, Tolstói defende que a arte é uma forma de comunicação. Claro que há formas de comunicação que não são arte como, por exemplo, uma notícia de jornal. A diferença é que na arte se expressam sentimentos e não outra coisa qualquer. A arte é um meio de unir as pessoas através desses sentimentos. Eis, pois, a definição de arte proposta por Tolstói:

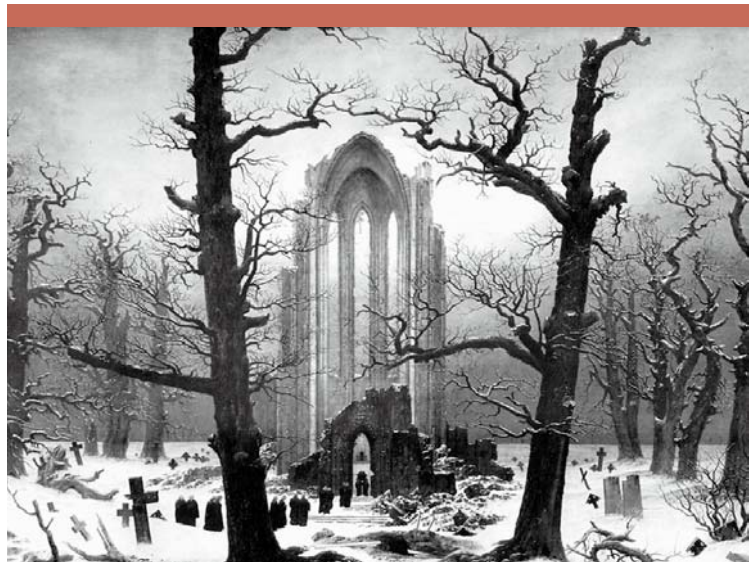
■ X é arte se, e só se, é **expressão** de sentimentos.

Esta é a tese central da **teoria expressivista da arte**, a que também se chama **teoria da arte como expressão**.

O que se entende exactamente por «expressão»? Tolstói defende que a expressão envolve sete aspectos:

1. O artista tem de sentir emoção. Não pode haver expressão de sentimentos se o artista não sentir qualquer emoção.

2. O público tem de sentir emoção. A emoção sentida pelo artista não chega efectivamente a ser expressa se o público não sentir qualquer emoção.



■ **Cemitério do Mosteiro na Neve** (1817-1819), de Caspar David Friedrich (1774-1840). Mesmo quando pinta paisagens, o artista romântico serve-se delas para exprimir sentimentos e revelar o seu mundo interior.

3. As emoções do público e do artista têm de ser as mesmas. Dado que a expressão é transmissão de sentimentos, as emoções sentidas pelo artista e pelo público têm de ser as mesmas.

4. Tem de haver autenticidade da parte do artista. Não há verdadeira expressão se os sentimentos (ou emoções) do artista não forem verdadeiros (ou autênticos). Se o artista procurar transmitir emoções que não teve, então o público e o artista não partilham efectivamente as mesmas emoções. Não existe, nesse caso, qualquer união entre o artista e o público, pelo que também não há arte.

5. O artista tem de ter a intenção de provocar emoções. Imagine-se que, por uma razão qualquer, a Sandra está triste. Chega a casa e a mãe, vendo que está triste e a chorar, pergunta-lhe o que se passa. A Sandra conta-lhe o que se passa e a mãe fica também triste. Neste caso, a Sandra sentiu uma emoção, expressou-a através do choro, levando a sua mãe a sentir o mesmo. Ninguém diria que isto é arte. Para ser arte, pensa Tolstoi, o artista tem de provocar nos outros os mesmos sentimentos que teve, mas de forma intencional. É a intenção expressiva que distingue a arte do que se passou com a Sandra. A Sandra não contou o que se tinha passado à mãe para que esta ficasse triste, apesar de ela ter ficado triste.

6. Os sentimentos expressos têm de ser individualizados. Se, por exemplo, o Tiago escrever um artigo para um jornal a exprimir a sua revolta em relação ao tratamento dado a muitos imigrantes em Portugal, pode estar a fazê-lo com a intenção de provocar nos leitores o mesmo sentimento de revolta. Também não diríamos que isso é arte. Tolstoi diria que não é arte porque o Tiago não está a exprimir sentimentos individuais: limitou-se a fazer eco do sentimento geral de revolta que muitas pessoas tinham relativamente ao tratamento dado aos imigrantes. Mas o artista não exprime sentimentos gerais – exprime os seus próprios sentimentos, resultantes das suas experiências individuais.

7. A expressão consiste em clarificar sentimentos. Não basta transmitir intencionalmente sentimentos individualizados. Afinal, a Sandra podia ter contado o que se passou à mãe prevendo que ela ia sentir o mesmo. E podia perfeitamente tê-lo feito de forma intencional. Mesmo assim não seria arte. O artista, defende Tolstoi, trabalha os sentimentos, examina-os e explora-os de maneira a encontrar a forma adequada de os transmitir. Não se trata de os apresentar tal qual surgem. O que o artista faz é clarificar sentimentos; a criação artística é um processo de clarificação de sentimentos.

A teoria da arte como expressão tem três vantagens:

1. Explica o conteúdo cognitivo da arte. A noção de clarificação permite explicar por que razão se diz que a arte nos ensina algo, ou seja, por que razão tem conteúdo cognitivo. A teoria expressivista permite compreender por que razão a arte é importante para as pessoas: enquanto a ciência explora o mundo físico e objectivo, o papel da arte é explorar o mundo subjectivo da emoção. Alegadamente, ambos fazem novas descobertas: o cientista descobre e explica factos acerca do mundo exterior, ao passo que a arte descobre novas variações emocionais e os seus efeitos.

2. Explica a ligação emocional que temos com a arte. Dado que a arte exprime emoções e sentimentos que são para nós importantes, isso explica a nossa profunda ligação emocional à arte. A teoria expressivista está também em harmonia com a ideia generalizada de que para compreender a arte tem de se ser uma pessoa sensível.

3. É muito abrangente. A quantidade de coisas que podem ser abrangidas pela definição proposta pelos expressivistas é enorme. Qualquer obra, represente ou não algo, pode sempre exprimir emoções.

Objecções à teoria da expressão

Como vimos, Tolstoi defende que a expressão implica a autenticidade dos sentimentos do artista. Mas como podemos saber o que o artista realmente sentiu? É possível dizer se uma dada pintura ou uma dada peça musical são arte ou não independentemente de sabermos o que os seus autores sentiram. Há obras de arte importantes cujos autores se desconhecem. Além disso, é simplesmente falso que os actores sintam necessariamente as emoções que procuram transmitir ao público que os vê representar: um actor de uma boa peça de teatro ou filme pode perfeitamente exprimir angústia e medo sem se sentir angustiado nem com medo. Shakespeare, por exemplo, escreveu peças povoadas de personagens que exprimem sentimentos opostos. Será que Shakespeare teve todos esses sentimentos ao escrever as suas peças? É pouco provável.

Na primeira quadra do seu poema *Autopsicografia* (1930), Fernando Pessoa responde de modo eloquente a estas perguntas, defendendo que o artista não sente realmente o que quer transmitir aos outros:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Na segunda quadra do mesmo poema, Fernando Pessoa põe também em causa a ideia de que o artista e o público partilham os mesmos sentimentos:

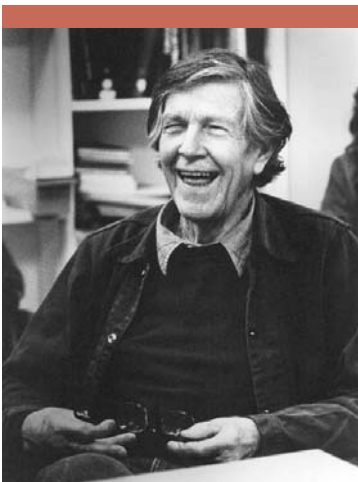
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que ele não tem.

Ana Karenina é um dos mais importantes romances do próprio Tolstoi, considerado por muitos uma obra-prima da literatura. Aí somos confrontados com a angústia e o desespero de Ana que, depois de abandonar o seu dedicado marido para fugir com Vronski, o amante, deixando para trás os seus filhos, acaba por se atirar para a linha de comboio, morrendo corroída pelo sentimento de culpa. Ainda que o próprio Tolstoi tenha tido os mesmos sen-

timentos, o que é bastante improvável, é falso que os leitores se sintam também culpados e desesperados como Ana. A sentir alguma coisa, é mais provável que os leitores sintam pena ou compaixão.

De acordo com a teoria expressivista, a expressão também envolve necessariamente a intencionalidade: o artista transmite intencionalmente sentimentos. Mas há obras de arte que não se destinavam sequer a ser publicadas, quanto mais a transmitir intencionalmente sentimentos. As célebres *Cartas Portuguesas* que a freira Mariana Alcoforado escreveu para o seu amante francês não se destinavam a ser publicadas; mas são largamente apreciadas pelo seu valor literário. É certo que foram intencionalmente escritas para serem lidas pelo seu amante. Pretendiam transmitir sentimentos a pelo menos uma pessoa. Mas podemos perfeitamente imaginar que a freira só pretendia dar asas à sua imaginação e que esse amante nem sequer existia, guardando para si, no maior dos segredos, o resultado dos seus devaneios amorosos. Se isso tivesse acontecido e o acaso nos fizesse descobrir as cartas, elas deixariam de ter interesse literário? Não se vê razão para lhes recusar o estatuto de obra literária. A intencionalidade na transmissão de sentimentos não é, pois, uma condição necessária da arte. É perfeitamente possível haver artistas cujas obras são criadas sem ter em mente qualquer público.

Vimos também que Tolstoi pensa que o artista clarifica emoções, sendo essa outra das condições necessárias da arte. Mas basta pensar em muita da música actual para vermos que isso não é verdade. Não acontece com a música *punk*, que consiste numa libertação de energia em estado bruto. E o mesmo se pode dizer de muita arte do séc. XX, que tenta provocar de forma crua e brutal alguns dos sentimentos mais básicos, como a repulsa, a fúria ou a cólera, chocando propositadamente as pessoas. Portanto, também não é verdade que a clarificação de emoções é uma condição necessária da arte.



John Cage (1912-1992) foi um dos compositores mais desconcertantes do séc. XX.

Será que, ao menos, toda a arte exprime sentimentos? Mas nem isso podemos afirmar. Dificilmente poderemos dizer que sentimentos exprime a chamada música aleatória do compositor americano John Cage. Na música aleatória, nem o compositor nem os executantes têm qualquer domínio sobre os sons produzidos, sendo estes fruto do acaso. E também não se pode dizer que sentimentos exprime muita da arte abstracta como, por exemplo, a arte minimalista. Além disso, a maior parte das obras de arte conceptual procura assumidamente transmitir ideias, e não sentimentos.

A teoria da arte como expressão, apesar de mais abrangente do que a teoria da imitação, não é suficientemente abrangente para incluir muitas das obras que são consideradas arte. Porém, muitas obras de arte são expressivas.

Revisão

1. O que defendem os partidários da teoria da arte como expressão?
2. Para Tolstoi a arte é uma forma de comunicação. Porquê?
3. O que distingue a comunicação artística de outras formas de comunicação?
4. Uma obra pode, de acordo com Tolstoi, ser arte se o seu autor não for sincero nos sentimentos que exprime? Porquê?
5. Os artistas provocam de forma intencional nos outros sentimentos que têm, pensa Tolstoi. Porquê?
6. Os sentimentos do artista têm de ser individualizados. O que significa isto?
7. O artista clarifica as suas próprias emoções. O que significa isto?
8. Apresente um aspecto a favor da teoria da arte como expressão.
9. Apresente um contra-exemplo à teoria da arte como expressão.

Discussão

10. Há obras de arte colectivas (no cinema são quase todas colectivas) e há artistas que produziram as suas obras sob o efeito de drogas e substâncias alucinogéneas. Para os defensores da arte como expressão, os sentimentos que os artistas transmitem têm de ser individualizados e intencionalmente transmitidos. Poderá isso acontecer nestes casos? Porquê?
11. Há quem defenda que se a arte fosse apenas transmissão de emoções, a criatividade do artista ficaria seriamente diminuída. Concorda?
12. Será a arte uma forma de comunicação de sentimentos? Porquê?

Texto 32

A Arte é Comunicação de Sentimentos

Leão Tolstoi

A actividade artística é baseada no facto de uma pessoa, ao receber através da sua audição ou visão a expressão do sentimento de outra pessoa, ser capaz de ter a experiência emocional que motivou aquele que a exprime. [...]

É nesta capacidade de as pessoas receberem a expressão do sentimento de outras pessoas, e de terem elas próprias esses sentimentos, que a actividade artística se baseia.

[...]

A arte começa quando alguém com o intuito de unir a si outro ou outros num mesmo sentimento exprime tal sentimento através de certas indicações externas. [...]

Desde que os espectadores ou ouvintes sejam contagiados pelos mesmos sentimentos que o autor sentiu, há arte.

[...]

O grau de contágio da arte depende de três condições:

1. Da maior ou menor individualidade do sentimento transmitido;
2. Da maior ou menor clareza com que o sentimento é transmitido;
3. Da sinceridade do artista, isto é, da maior ou menor força com que o próprio artista sente o que é transmitido.

Quanto mais individualizado é o sentimento transmitido, tanto mais fortemente actua sobre o receptor; quanto mais individualizado o estado de alma para o qual ele é transferido, maior prazer obtém o receptor e, conseqüentemente, com mais prontidão e força adere a ele.

A clareza da expressão ajuda o contágio porque o receptor, que se mistura na sua consciência com o autor, ficará tanto mais satisfeito quanto maior for a clareza com que o sentimento é transmitido, o qual ele julga há muito conhecer e sentir, mas para o qual só agora encontra expressão.

Mas o grau de contágio aumenta, acima de tudo, com o grau de sinceridade do artista. Logo que o espectador, ouvinte ou o leitor sente que o artista está contagiado pela sua própria produção e escreve, canta ou representa para ele próprio, e não apenas para impressionar os outros, o receptor é também contagiado por esse estado mental; e inversamente, assim que o espectador, leitor ou ouvinte sente que o autor não está a escrever, cantar ou representar para sua própria satisfação – não sente ele próprio o que deseja exprimir – mas está a fazer isso para o receptor, a resistência surge imediatamente, e nem os mais individuais e presentes sentimentos, assim como as técnicas mais ousadas, conseguem produzir qualquer contágio, provocando realmente rejeição.

[...]

A ausência de qualquer uma destas condições exclui uma obra da categoria de arte, relegando-a para a categoria da falsa arte. Se a obra não transmite a singularidade do sentimento do artista e não é, portanto, individual; se não é expressa de maneira inteligível, ou se não teve origem na necessidade interior de expressão do autor, não é obra de arte. Se todas estas condições estiverem presentes, mesmo num pequeno grau, então a obra, mesmo sendo fraca, será ainda uma obra de arte.

Leão Tolstói, *O Que é a Arte?* 1898,
trad. de Aires Almeida, Caps. 5 e 15

Interpretação

1. Em que se baseia, segundo Tolstoi, a actividade artística?
2. Por que razão o grau de contágio da arte depende da maior ou menor individualidade do sentimento transmitido?
3. Por que razão o grau de contágio da arte depende da maior ou menor sinceridade do sentimento transmitido?
4. Por que razão o grau de contágio da arte depende da clareza do sentimento transmitido?
5. Como distingue Tolstoi a verdadeira da falsa arte?

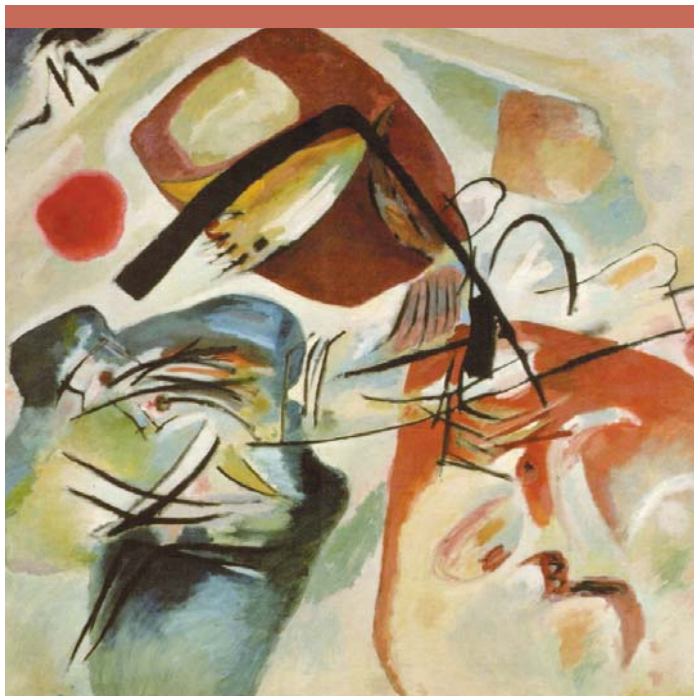
Discussão

6. Acha que existe verdadeira arte e falsa arte? Justifique e dê exemplos.
7. Será que podemos sentir o que os artistas sentem quando criam as suas obras? Justifique.
8. Haverá alguma razão para nos interessarmos pelos sentimentos individuais dos artistas? Justifique.

4. Arte e forma

No princípio do séc. XX assistiu-se a uma grande revolução na arte, principalmente na pintura. Foi a altura em que surgiu a chamada arte moderna. A pintura moderna chega a opor-se radicalmente à ideia de representação. Representar o mundo exterior era uma coisa que a fotografia fazia perfeitamente, pelo que alguns pintores acharam que deviam procurar novos caminhos, que não o da representação. Um dos caminhos foi explorar as possibilidades de composição, através da organização puramente visual de cores, linhas e formas. A pintura abstracta começou a impor-se e com ela também a ideia da «pintura pela pintura», daí resultando um conjunto de obras completamente diferentes do que era habitual.

A explosão da arte moderna veio, assim, mostrar que a diversidade de obras de arte é bem maior do que as teorias da imitação e da expressão supunham. Foi neste contexto que um conhecido crítico e filósofo da arte inglês, **Clive Bell** (1881-1964), apresentou um livro intitulado simplesmente *Arte*, publicado em 1914. Neste livro, Bell defende a chamada **teoria formalista da arte**, a que por vezes também se chama «teoria de Bell-Fry», uma vez que, além de Bell, o seu amigo, pintor e crítico de arte Roger Fry (1866-1934), foi outro dos seus principais defensores. A teoria formalista da arte alcançou grande sucesso e veio



Quadro com Arco Preto (1912), de Vassily Kandinsky (1866-1944). Esta é uma das primeiras pinturas abstractas.

a ser defendida por outros filósofos, assim como por imensos críticos de arte. Exemplos de comentários que manifestam preocupações de caráter formalista em relação à arte são os seguintes:

- Este quadro revela uma grande unidade e sentido de equilíbrio.
- É um romance bem estruturado, com um fio condutor onde se encaixam perfeitamente as personagens.
- É uma dança com grande dinamismo e complexidade.
- Esta é uma canção com uma melodia simples, sóbria e elegante.

Mas o que defende Bell com a sua teoria da arte? Bell escreve que «o ponto de partida de qualquer sistema estético tem de ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar». Para que esta afirmação não seja mal interpretada, há que sublinhar três aspectos:

1. Aos objectos que provocam tal emoção chamamos «obras de arte».
2. Diferentes obras de arte podem produzir diferentes emoções, mas tais emoções têm de ser do mesmo tipo.
3. Essa emoção é apenas o ponto de partida para compreender a arte.

À primeira vista parece que Bell está próximo da ideia de arte como expressão, pois diz que tudo começa com uma experiência pessoal, a que chama **emoção estética**. Só que não haveria qualquer emoção estética se não houvesse na própria obra de arte alguma característica responsável por tal emoção. Trata-se de uma emoção que não temos a não ser quando estamos perante obras de arte. Sempre que temos uma emoção estética estamos perante uma obra de arte. As obras de arte provocam em nós emoções estéticas porque têm uma característica capaz de provocar tais emoções. A questão está, pois, em saber que característica é essa.

Para o saber temos de ir além da emoção. É preciso, diz Bell, inteligência. Não há compreensão estética se não houver sensibilidade, mas também não há compreensão estética se só houver sensibilidade. Infelizmente, considera Bell, nem sempre a sensibilidade e a inteligência andam juntas.

E o que deve a inteligência, despertada pela emoção estética, procurar nas obras de arte? Deve procurar aquela característica comum a todas as obras de arte e que só nelas existe. Ou seja, trata-se de uma **característica individualizadora**, pois permite distinguir as

obras de arte das que o não são. Bell diz que identificar essa característica é o mesmo que identificar a **essência** das obras de arte; é uma característica que todas têm e que não poderiam deixar de ter sem deixarem de ser arte. Essa característica terá de ser simultaneamente condição necessária e suficiente da arte. Como vimos, essa característica não pode ser a representação nem a expressão, pois nenhuma delas é comum a todas as obras de arte. Que característica é essa, então?

Numa palavra, é a forma. Quando fala da forma, Bell inclui não apenas linhas, mas também cores. Não há cores sem forma nem linhas sem cor (o preto e o branco também são cores). Se pensarmos na pintura – os exemplos de Bell são quase sempre da pintura – a forma é entendida como «combinação de linhas e cores». Mas também se pode dizer que a música, por exemplo, tem forma, na medida em que os sons estão temporalmente organizados de uma determinada maneira.

Só que, poder-se-ia objectar, muitíssimas coisas que não são arte têm forma também. Contudo, Bell não se refere a uma forma qualquer. Bell pensa que um objecto só é arte se tiver **forma significativa**. A arte, de acordo com a teoria formalista de Bell, pode definir-se assim:

- X é arte se, e só se, tem **forma significativa**.

Bell fala de forma significativa e não simplesmente de forma. Isto porque praticamente todas as coisas que vemos, como as pedras, as núvens, as cadeiras ou os livros têm forma. No caso da pintura, por exemplo, a forma não é uma qualquer combinação de linhas e cores, mas uma certa combinação de linhas e cores. Assim, se um objecto tem ou não forma significativa, é uma questão de ver se o objecto se destaca pela sua forma e se é precisamente a forma que nos chama a atenção para o objecto. A forma significativa é, pois, aquilo que, num objecto, não pode ser alterado, simplificado ou adaptado sem perder o seu interesse e o seu significado.

Mesmo assim, podemos pensar em coisas que têm forma significativa mas que não são arte. Há placas de sinalização de trânsito cuja forma é significativa, pois o seu significado depende exclusivamente da sua forma: o seu significado depende de serem triangulares, redondas ou quadradas; se são azuis, vermelhos, etc. Todavia, não são arte. Mas o formalista alega que há uma diferença importante entre os objectos de arte e as placas de trânsito: estas têm como principal objectivo informar-nos de algo e não exibir a sua forma, ao passo que exibir a sua forma é o objectivo primordial dos objectos de arte. É principalmente com essa finalidade que as obras de arte são concebidas: para exibir a sua forma.

O formalista pensa que a pintura pode até representar as coisas exteriores, mas defende que não é por isso que é arte. Analisar esteticamente um quadro é, pensam os formalistas, realçar a disposição das formas na tela, bem como a relação entre as linhas e a utilização das cores, de modo a verificar se tudo isso se combina de forma significativa. Mesmo que o quadro represente algo, o que representa é esteticamente irrelevante. Quaisquer outras finalidades, além da simples exibição da sua forma são, aliás, irrelevantes. É por isso que mesmo aqueles que não são religiosos estão em condições de apreciar esteticamente a música religiosa de Bach. Que uma obra tenha fins religiosos, morais, políticos ou outros é irrelevante, pensa o formalista.

Esta teoria parece ter uma enorme vantagem em relação às anteriores: pode incluir todo o tipo de obras de arte, inclusivamente obras que exemplifiquem formas de arte ainda por inventar. Desde que provoque emoções estéticas, qualquer objecto é arte, ficando assim ultrapassado o carácter restritivo das teorias anteriores.

Objecções à teoria formalista



■ **Caixa de Brillo** (1964), de Andy Warhol (1928-1987). Esta célebre obra de arte é uma réplica em contraplacado das caixas em papelão de detergente Brillo para a loiça.

A teoria formalista enfrenta, todavia, sérios problemas. O primeiro é que há objectos de arte que não se distinguem visualmente de outros que não são arte. Por exemplo, não vemos qualquer diferença entre a forma da célebre *Caixa de Brillo*, de Andy Warhol, e as outras caixas utilizadas pelo fabricante de detergentes Brillo. Se o que faz um objecto ser arte é a sua forma, então todas estas caixas deveriam ser também objectos de arte. Mas não são.

Outra dificuldade consiste em explicar exactamente em que consiste a forma significativa. Como sabemos que um objecto tem forma significativa ou não? O formalista diz que sabemos isso porque temos emoções quando o observamos. Mas se lhe perguntarmos o que é uma emoção estética, ele responde que é o tipo de emoção provocado pela forma significativa. Assim, o que se está a dizer é que tem forma significativa porque temos emoções estéticas e temos emoções estéticas porque tem forma significativa. Ora, esta resposta é circular, pelo que nada adianta.

Tentando evitar a circularidade anterior, Bell diz que identificar a forma significativa é uma

questão de sensibilidade. Qualquer pessoa sensível percebe quando um objecto tem forma significativa. Uma pessoa sensível sabe-o porque sente emoção estética perante tais objectos e as pessoas que não reconhecem a forma significativa são insensíveis, sugere Bell. Mas esta resposta também não é esclarecedora, pois é mais uma fuga às dificuldades do que um argumento. Esta resposta encara a forma significativa (e a emoção estética a que dá origem) como algo misterioso a que poucos têm acesso. Assim, a noção de forma significativa parece tão imprecisa que não se imagina o que poderia servir de contra-exemplo. Mas não admitir a possibilidade de contra-exemplos é característico das más teorias.

Porém, é inegável que a forma é um aspecto importante de muitas obras de arte, principalmente de arte moderna.

Revisão

1. O que leva Bell a atribuir grande importância à emoção estética?
2. Bell pensa que não basta haver emoção estética para se compreender esteticamente uma obra de arte. Porquê?
3. O que é, segundo Bell, a forma significativa?
4. Por que razão a representação é, segundo Bell, esteticamente irrelevante?
5. Apresente uma vantagem da teoria formalista de Bell.
6. Apresente um contra-exemplo à teoria da arte como forma.
7. Explique a acusação de circularidade feita a Bell a propósito da análise da noção de forma significativa.
8. Explique a crítica de que a noção de forma significativa é demasiado imprecisa.

Discussão

9. Será que o conteúdo de um romance é irrelevante para o seu valor estético? Porquê?
10. As caixas de detergentes Brillo não são contra-exemplos à teoria de Bell. Afinal, quando a caixa de Brillo é exposta numa galeria de arte tem a função de exibir a sua forma, tornando-se deste modo uma obra de arte. Ao passo que quando é exposta nas prateleiras de um supermercado tem a função de exibir o detergente, não se tratando assim de uma obra de arte.» Concorda? Porquê?
11. Concorda com a teoria de Bell? Porquê?

Texto 33

A Arte é Forma Significante*Clive Bell*

O ponto de partida para todos os sistemas da estética tem de ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar. Aos objectos que provocam tal emoção chamamos obras de arte. Qualquer pessoa sensível concorda que há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte. Naturalmente, não quero com isto dizer que todas as obras de arte provocam a mesma emoção. Pelo contrário, cada obra de arte produz uma emoção diferente. Mas todas essas emoções podem ser identificadas como emoções do mesmo tipo. Seja como for, esta é, até agora, a melhor opinião. Que existe um tipo particular de emoção provocado por obras de arte visual e que essa emoção é provocada por todos os tipos de arte visual, por pinturas, esculturas, edifícios, peças de cerâmica, gravuras, têxteis, etc., etc., não é disputado, penso eu, por ninguém capaz de a sentir. Esta emoção é chamada emoção estética, e se pudermos descobrir alguma qualidade comum e peculiar a todos os objectos que a provocam, teremos resolvido o que considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial da obra de arte, a qualidade que distingue as obras de arte de outras classes de objectos.

Com efeito, ou todas as obras de arte visual têm alguma qualidade comum, ou quando falamos de «obras de arte» estamos a desconversar. Cada pessoa fala de «arte», fazendo uma classificação mental pela qual distingue a classe das «obras de arte» de todas as outras classes. Qual é a justificação para essa classificação? Qual é a qualidade comum e peculiar a todos os membros dessa classe? Seja ela qual for, não há dúvida que se encontra muitas vezes acompanhada por outras qualidades; mas estas são fortuitas – aquela é essencial. Tem de haver uma qualquer qualidade sem a qual uma obra de arte não existe; na posse da qual nenhuma obra é, no mínimo, destituída de valor. Que qualidade é essa? Que qualidade é partilhada por todos os objectos que provocam as nossas emoções estéticas? Que qualidade é comum à [igreja de] Santa Sofia e aos vitrais [da catedral] de Chartres, à escultura mexicana, a uma taça persa, aos tapetes chineses, aos frescos de Giotto, em Pádua, e às obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Só uma resposta parece possível – a forma significativa. Em cada uma destas coisas, linhas e cores combinadas de uma maneira particular, certas formas e relações de formas, estimulam as nossas emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente tocantes, chamo «Forma Significante»; e a «Forma Significante» é a tal qualidade comum a todas as obras de arte visual.

A hipótese de que a forma significativa é a qualidade essencial de uma obra de arte tem ao menos o mérito negado a muitas outras mais famosas e impressionantes – ajuda a explicar as coisas. Todos conhecemos quadros que nos interessam e despertam a nossa



Clive Bell, de Roger Fry (1866-1934). Bell foi um influente ensaísta e crítico de arte inglês.

admiração, mas não nos emocionam como obras de arte. A esta classe pertence aquilo a que chamo «Pintura Descritiva» – isto é, pintura em que as formas não são usadas como objectos de emoção, mas como meios de sugerir emoção ou veicular informação. Retratos de valor psicológico ou histórico, obras topográficas, quadros que contam histórias e sugerem situações, ilustrações de todos os tipos, pertencem a esta classe. Que todos reconhecemos a distinção é evidente, pois quem não disse já que tal e tal desenho era excelente como ilustração, mas sem valor como obra de arte? Claro que muitos quadros descritivos têm, entre outras qualidades, significado formal, sendo, por isso, obras de arte; mas muitos outros não. Eles interessam-nos; podem emocionar-nos também de uma centena de maneiras diferentes, mas não nos emocionam esteticamente. De acordo com a minha hipótese, não são obras de arte. Não afectam as nossas emoções estéticas porque não são as suas formas, mas as ideias ou informação sugeridas ou veiculadas pelas suas formas, que nos afectam. [...]

Que ninguém pense que a representação é má em si; uma forma realista pode ser tão significativa, enquanto parte do desenho, como uma forma abstracta. Mas se uma forma figurativa tem valor, é como forma, e não como representação. O elemento figurativo numa obra de arte pode ou não ser prejudicial; é sempre irrelevante. Pois para apreciar uma obra de arte não precisamos de nos fazer acompanhar de nada da nossa vida, nem de nenhum conhecimento das suas ideias e ocupações, nem de qualquer familiaridade com as suas emoções. A arte transporta-nos do mundo da actividade humana para o mundo da exaltação estética. Por um momento, somos afastados dos interesses humanos; as nossas previsões e recordações são aprisionadas; somos elevados acima do fluxo da vida.

Clive Bell, «A Hipótese Estética», 1914, trad. adaptada de Vítor Silva, pp. 28-41

Interpretação

1. Que importância tem, segundo Bell, a descoberta da qualidade comum e peculiar a todos os objectos que provocam emoções estéticas?
2. Como descreve Bell a forma significativa na pintura?
3. Por que razão pensa Bell que a chamada «pintura descritiva» não é necessariamente arte?
4. Bell afirma que «para apreciar uma obra de arte não precisamos de nos fazer acompanhar de nada da nossa vida». Porquê?

Discussão

5. «Para apreciar uma obra de arte não precisamos de nos fazer acompanhar de nada da nossa vida». Concorda? Porquê?
6. «O elemento figurativo numa obra de arte é sempre irrelevante». Concorda. Porquê?
7. Como sabemos se um objecto tem forma significativa? Justifique.
8. «Qualquer pessoa concorda que há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte», diz Bell. Concorda? Porquê?

5. A arte pode ser definida?

Na secção anterior utilizámos o exemplo da *Caixa de Brillo*, de Andy Warhol, para levantar dificuldades à teoria formalista de Bell. Mas Bell dificilmente estaria à espera de uma dificuldade dessas, posto que *Caixa de Brillo* era uma obra impensável quando Bell publicou o seu livro *Arte*, em 1914. *Caixa de Brillo* é uma obra de 1964.

Os artistas têm concebido obras cada vez mais afastadas de tudo o que até então se tem feito. Muita gente associa a criatividade da arte a um processo de constante inovação e, por vezes, de corte com o passado. Os objectos que podem ser classificados como arte são de tal maneira diferentes entre si que parece impossível apresentar características comuns a todas as obras de arte.

Tendo isso em conta, alguns filósofos da arte, como o americano **Morris Weitz** (1916-81), concluíram que a arte é indefinível. Na opinião de Weitz as teorias anteriores falharam ao tentar definir a arte precisamente porque a arte não pode ser definida. Qualquer tentativa de definir arte está, portanto, condenada ao fracasso.

As tentativas de definição de arte procuraram estabelecer as condições necessárias e suficientes da arte. Fazer isso é o mesmo que determinar a característica ou conjunto de características comuns a todas as obras de arte, assim como a característica ou conjunto de características que só as obras de arte partilham. A tese de Weitz é que não há uma característica ou conjunto de características que todas as obras de arte tenham em comum. Isto é, não há características necessárias e suficientes da arte.

Em vez de tentarmos definir arte, o melhor é tentar perceber em que circunstâncias classificamos algo como arte. Que uso fazemos do conceito de arte?

Aplicamos o conceito de arte de maneira a incluir coisas completamente novas e inesperadas, as quais se propõem, inclusivamente, romper com o que parecia estar estabelecido. Em síntese, o conceito de arte é, defende Weitz, um **conceito aberto**.

- Um **conceito é aberto** se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis.

Isto significa que pode surgir um novo caso, ainda que apenas imaginado, que exija da nossa parte uma decisão de alargar o uso do conceito. Por exemplo, antes do artista francês Marcel Duchamp, o conceito de arte não se aplicava a objectos que não fossem produzidos pelo próprio artista. Os célebres *ready-made* de Duchamp obrigaram a alargar o conceito de arte, cuja extensão passou a incluir objectos que antes não incluía.

Claro que nem todos os conceitos são abertos; há conceitos fechados. Uma vez que a arte é inovadora e criativa, tem de admitir novos casos; por isso, o conceito de arte não pode ser fechado.

Apesar de não haver características comuns a todos os objectos de arte e de este ser um conceito aberto, não deixamos de saber aplicar o conceito de arte. Weitz defende que acontece com os objectos de arte o mesmo que entre pessoas da mesma família. Numa família, o filho pode ter os olhos parecidos com os do pai, o pai ter o nariz parecido com o da irmã e a irmã ter a boca parecida com a do avô sem, no entanto, haver qualquer semelhança entre o filho e a avô. Mesmo não havendo qualquer característica comum a todos os membros da família, somos capazes de ver que pertencem à mesma família. A esta rede de semelhanças chamava o filósofo austríaco **Wittgenstein** (1889-1951) **semelhanças familiares**, noção que Weitz também adoptou.

Com a arte passa-se exactamente a mesma coisa, defende Weitz. Começa-se com uma obra que todos aceitam como arte, depois surge uma nova candidata a obra de arte que tem algumas semelhanças com a anterior e, por isso, é também classificada como arte. Seguidamente aparece mais outra candidata que tem certas semelhanças com a última; também ela passa a ser arte. No final temos uma teia de semelhanças familiares, mas nenhum conjunto fixo de características comuns a todas. Eis a razão por que sabemos identificar obras de arte, mesmo sem haver condições necessárias para algo ser arte e, portanto, sem dispormos de qualquer definição de arte.

Objecções à teoria da indefinibilidade da arte

Há três objecções centrais aos argumentos de Weitz.

1. O facto de não ser possível observar uma propriedade ou conjunto fixo de propriedades partilhadas por todas as obras de arte não mostra que não há condições necessárias para uma coisa ser arte. Em vez de um conjunto fixo de condições necessárias, pode haver mais do que uma maneira de um objecto se tornar arte. Assim, mesmo que não seja possível encontrar uma condição necessária ou um conjunto – formado por X , Y e Z – de condições necessárias, estas podem ainda ser expressas através da disjunção X ou Y ou Z . Por exemplo não é necessário ser pai e tio e irmão e filho e primo, etc. de alguém para ser seu parente. Mas é necessário ser pai ou tio ou irmão ou filho ou primo ou etc.
2. Ao dizer que a arte não pode ser definida por ser um conceito aberto, Weitz baseia-se na constatação de que a arte é criativa, inovadora e subversiva. Mas isso é o mesmo que descrever a natureza da arte e, portanto, admitir que afinal há certas condições necessárias. Nesse caso, ser o resultado da criatividade humana em função de um propósito estético constituiria uma condição necessária da arte.

3. O filósofo George Dickie defende que a noção de parecença familiar só por si não permite usar competentemente o conceito de arte. Por um lado, argumenta Dickie, as simples parecenças não chegam para incluir objectos diferentes na mesma família, pois tudo acaba por se parecer com tudo em algum aspecto. Por exemplo, algumas pessoas, apesar de serem muito parecidas, não pertencem à mesma família, como sucede entre as vulgares caixas de Brillo e a obra de Warhol atrás referida. Portanto, é preciso algo mais do que simples parecenças. Assim, a noção de parecença familiar parece não ter grande utilidade quando se trata de classificar (ou não classificar) algo como arte.

Afinal, em que nos baseamos para dizer que algo é arte?

Revisão

1. Por que razão pensa Weitz que as teorias anteriores falharam em definir arte?
2. O que pensa Weitz que devemos fazer em vez de tentar definir a arte?
3. O que é um conceito aberto?
4. Por que razão o conceito de arte é aberto?
5. Segundo Weitz, ainda que não se possa definir o conceito de arte, é possível aplicá-lo correctamente. Como?
6. Alguns críticos de Weitz alegam que o facto de não encontrarmos propriedades comuns a todos os objectos de arte não mostra que não haja condições necessárias para um objecto ser arte. Porquê?
7. Exponha a crítica de Dickie à ideia de que aplicamos correctamente o conceito de arte detectando parecenças familiares.

Discussão

8. Será que, de acordo com a teoria da parecença familiar, uma reprodução fotográfica em tamanho real de uma pintura famosa é uma obra de arte? Porquê?
9. Betsy, uma chimpanzé do Jardim Zoológico de Baltimore, nos Estados Unidos, conseguiu, com algumas tintas e papel que colocaram à sua disposição, fazer vários produtos a que poderíamos chamar pinturas. Algumas das suas pinturas foram expostas no Field Museum of Natural History, um museu de história natural de Chicago. Será que as pinturas de Betsy são arte? Porquê?
10. A arte pode ser definida? Porquê?

Texto 34

A Arte não Pode ser Definida

Morris Weitz

Os jogos de cartas são como os jogos de tabuleiro em alguns aspectos mas não noutros. Nem todos os jogos são divertidos, e nem sempre há ganhar e perder, ou competição entre os jogadores. Alguns jogos assemelham-se a outros em alguns aspectos – isto é tudo. O que encontramos não são propriedades necessárias e suficientes, mas apenas «uma rede complicada de parencas que se cruzam e sobrepõem entre si», de tal modo que podemos dizer que os jogos formam uma família com parencas de família e sem qualquer traço comum. Se perguntarmos o que é um jogo, para responder vamos buscar exemplos de jogos, descrevemo-los, e acrescentamos o seguinte: «a isto e a coisas parecidas chama-se um jogo». Isto é tudo o que precisamos de dizer e de facto tudo o que sabemos acerca de jogos. Saber o que é um jogo não é saber uma definição real ou uma teoria, mas ser capaz de reconhecer e explicar os jogos e ser capaz de decidir de entre exemplos novos e imaginários a quais chamaríamos «jogos».

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos «arte», também não iremos encontrar qualquer propriedade comum – apenas cadeias de similaridades. Saber o que é a arte não é apreender uma essência manifesta ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos «arte» em virtude de certas similaridades.

A semelhança básica entre estes conceitos é a sua estrutura aberta. Ao elucidá-los, pode-se apresentar alguns casos (paradigmáticos), acerca dos quais não pode existir a mínima dúvida ao serem descritos como «arte» ou «jogo», mas não é possível fornecer um conjunto exaustivo de exemplos. Posso fazer uma lista de alguns casos e algumas condições sob as quais aplico correctamente o conceito de arte, mas não posso fazer uma lista de todos esses casos e condições pela simples razão que estão sempre a surgir ou a antever-se condições novas ou imprevisíveis.

Um conceito é aberto se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis; isto é, se se pode imaginar ou acontecer uma situação ou um caso que requeresse algum tipo de decisão da nossa parte de modo ou a alargar o uso do conceito para abranger o novo caso ou a fechar o conceito inventando um novo para abranger o novo caso e a sua nova propriedade. Se podemos estabelecer condições necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito, o conceito é fechado. Mas isto é algo que apenas pode acontecer na lógica e na matemática onde os conceitos são construídos e completamente definidos. Isto não pode acontecer com conceitos empiricamente descritivos e normativos, a não ser que os fechemos arbitrariamente estipulando o alcance dos seus usos.

[...]

O próprio conceito de arte é um conceito aberto. Novas condições (novos casos) surgiram e continuarão certamente a surgir; aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que irão exigir uma decisão por parte dos interessados, normalmente críticos de arte profissionais, sobre se o conceito deve ou não ser alargado. Os estetas podem estabelecer condições de similaridade, mas nunca condições necessárias e suficientes para a correcta aplicação do conceito. Com o conceito arte, as suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, uma vez que novos casos podem sempre ser considerados ou criados pelos artistas, ou mesmo pela natureza, o que exigirá uma decisão por parte de alguém em alargar ou fechar o velho conceito ou em inventar um novo (por exemplo, «Isto não é uma escultura, é um *mobile*.»)

Assim, aquilo que estou a defender é que o próprio carácter expansivo e empreendedor da arte, as suas sempre presentes mudanças e novas criações, torna logicamente impossível garantir um qualquer conjunto de propriedades definidoras. É claro que podemos escolher fechar o conceito. Mas fazer isso com arte ou tragédia ou retrato, etc., é ridículo, uma vez que exclui as próprias condições de criatividade na arte.

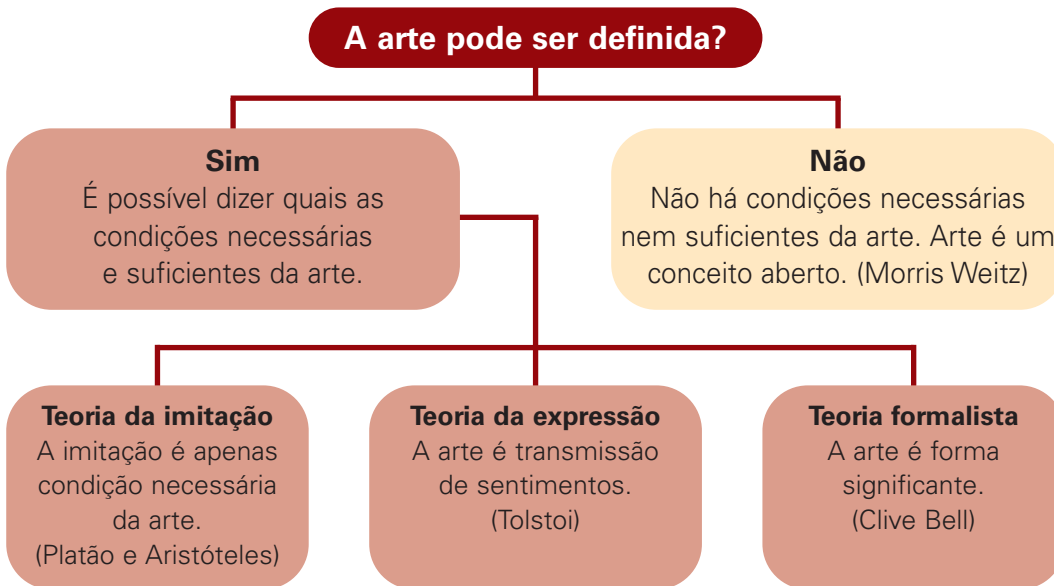
Morris Weitz, «O Papel da Teoria na Estética», 1956, trad. de Célia Teixeira, pp. 3-5

Interpretação

1. Explique em que sentido o conceito de jogo é comparável ao conceito de arte, segundo Weitz.
2. Como sabemos, segundo Weitz, que um dado objecto faz parte da extensão do conceito de arte?
3. O que é um conceito fechado?
4. Por que razão pensa Weitz que não faz sentido fechar o conceito de arte?

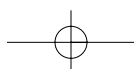
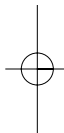
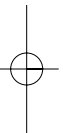
Discussão

5. Será que, de acordo com Weitz, tudo pode ser arte? Porquê?
6. Será que pelo facto de um conceito ser aberto, não pode ser definido? Justifique.
7. Será que não precisamos mesmo de definir arte? Justifique.



Estudo complementar

- Almeida, Aires e Murcho, Desidério (2006) «Estética» in *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano, Cap. 5.
- D'Orey, Carmo (1999) «Teorias Essencialistas» in *A Exemplificação na Arte*. Lisboa: Gulbenkian, Cap. III.
- Graham, Gordon (1997), «Definir a Arte», in *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*. Trad. de Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001, Cap. 8.
- Hanslick, Eduard (1854) *Do Belo Musical*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.
- Warburton, Nigel (1995) «Pode a Arte ser Definida?», in *Elementos Básicos de Filosofia*. Trad. de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1998, Cap. 7.
- @ Almeida, Aires (2000) «O Que é Arte?» in *Crítica*, http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html.
- @ Battin, Margaret (1989) «O Que é a Arte?», in *Crítica*, http://www.criticanarede.com/html/fil_oqueeaarte.html.
- @ Costa, Cláudio (2005) «Teorias da Arte», in *Crítica*, http://www.criticanarede.com/html/est_tarte.html.



Capítulo 14

A arte: produção e consumo, comunicação e conhecimento

1. O problema

A arte ocupa um lugar importante em quase todos os povos e épocas. Mas o que leva as pessoas de diferentes povos e épocas a produzir e a consumir arte? Como se explica que tantos artistas dediquem vidas inteiras a produzir objectos de arte e que um número ainda maior de pessoas estejam dispostas a pagar bem para poder usufruir deles? Por que razão a arte é assim tão importante? Da resposta a estas perguntas depende em parte a solução para um dos principais problemas de filosofia da arte: **o problema do valor da arte**. Trata-se de saber o que torna a arte tão valiosa, a ponto de lhe dedicarmos uma parte substancial dos nossos recursos e energias.

Os filósofos divergem acerca do tipo de valor que os objectos de arte têm. Alguns defendem que o valor da arte é **intrínseco**, ao passo que outros defendem, pelo contrário, que é **instrumental**.

- Uma coisa tem **valor intrínseco** se é valiosa por si.
- Uma coisa tem **valor instrumental** se é um meio para um fim independente, o qual se considera valioso.

No primeiro caso, defende-se que o valor de um objecto de arte reside exclusivamente em si, independentemente de quaisquer aspectos externos ou efeitos que possa produzir. Por isso, às teorias do valor intrínseco da arte chama-se **teorias autonomistas**: o valor da arte é autónomo. Ao dizer que os objectos de arte têm valor em si,

Secções

1. O problema, 67
2. O valor intrínseco da arte, 68
3. O valor instrumental da arte, 71

Textos

35. Forma e Beleza, 70
Oscar Wilde
36. Arte e Prazer, 78
Jeremy Bentham
37. Arte e Progresso Moral, 80
Leão Tolstói
38. O Valor Cognitivo da Arte, 81
Nelson Goodman

Objectivos

- Compreender o problema do valor da arte.
- Compreender e avaliar as teorias do valor intrínseco da arte.
- Compreender e avaliar as teorias instrumentalistas da arte.

Conceitos

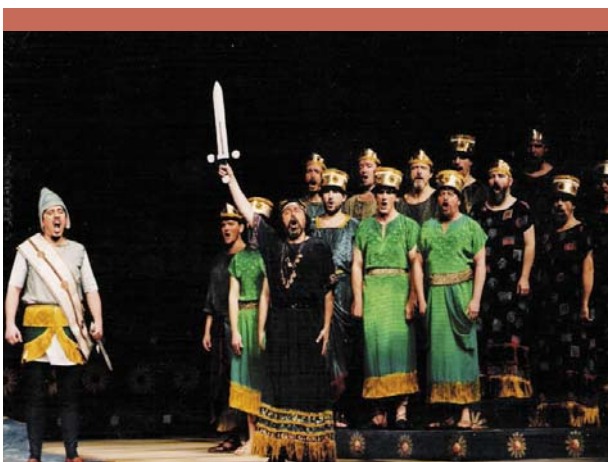
- Valor intrínseco / valor instrumental, autonomismo, instrumentalismo, esteticismo.
- Hedonismo, moralismo, cognitivismo.

o autonomista só pode estar a referir-se às propriedades formais e estruturais desses objectos, às quais se dá o nome de propriedades estéticas. Trata-se de propriedades como a beleza, a harmonia das formas e a unidade estrutural, entre outras. Aspectos como o conteúdo ou a mensagem que o artista eventualmente procure transmitir não fazem parte das propriedades estéticas. Assim, em princípio, estas também não fazem parte do seu valor intrínseco.

No segundo caso, defende-se que a arte tem valor porque através dela se podem alcançar certos fins considerados importantes: comunicar ideias, adquirir conhecimento, obter prazer, educar a sensibilidade, etc. Se assim for, a arte tem valor porque cumpre uma função e é um instrumento ao serviço de algo valioso. O seu conteúdo ou a mensagem que as pessoas possam encontrar nos objectos de arte é que os torna artisticamente valiosos. Por retirarmos algum benefício ao apreciar objectos de arte é que eles se tornam importantes para nós. O valor da arte depende, por assim dizer, daquilo que ela faz por nós. Estas são as chamadas **teorias instrumentalistas** da arte.

2. O valor intrínseco da arte

A ideia de que o valor da arte é intrínseco é relativamente recente. Inspirada no romantismo, começou por ser defendida na primeira metade do séc. XIX, em França, por figuras como o poeta **Charles Baudelaire** (1821-1867). Era então conhecida como a teoria da **arte pela arte**. Os defensores da arte pela arte consideravam que o valor de uma obra de arte não precisava de justificação: a sua beleza falava por si e nada mais contava.



■ **Nabucco** (1842), cena da ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901), através da qual o compositor manifestou as suas fortes aspirações políticas nacionalistas. Para o esteticista, a mensagem política que uma obra de arte eventualmente possa conter é irrelevante para o seu valor artístico.

Esteticismo

Na segunda metade do séc. XIX a ideia da arte pela arte acabou por ganhar adeptos também nas Ilhas Britânicas, o mais destacado dos quais foi o escritor **Oscar Wilde** (1854-1900). Esta posição passou então a ser conhecida como esteticismo, pois os seus partidários enfatizavam a ideia de que o valor das obras de arte dependia exclusivamente das suas características estéticas internas: a beleza das suas formas.

Os esteticistas, em geral, argumentam da seguinte maneira a favor do valor intrínseco da arte. Por um lado, se o valor de uma obra de arte dependesse do seu conteúdo ou da mensagem a transmitir, estaríamos a valorizar não a própria obra mas a mensagem. Mas, nesse caso, deixaríamos de ter razões para nos interessarmos pela obra, uma vez compreendida a mensagem transmitida. Não é, to-

davia, isso que acontece, até porque o nosso apego às obras de arte leva-nos a encará-las como únicas e indispensáveis.

Por outro lado, se a finalidade de uma dada obra de arte puder ser alcançada por outros meios, então a obra deixa de ser insubstituível. Mas as pessoas em geral consideram insubstituíveis as obras de arte. Nada pode substituir a leitura de *Os Maias*, mesmo que nos expliquem o que Eça de Queirós quis mostrar ao escrever esse romance. Portanto, *Os Maias* tem valor intrínseco e só isso permite explicar o seu valor artístico.

Do mesmo modo, alega o esteticista, o facto de diferentes obras de arte terem um conteúdo idêntico ou de transmitirem a mesma mensagem, não implica que tenham o mesmo valor artístico. Logo, o seu valor artístico depende das suas características internas e não de qualquer propósito exterior que possam servir. Além disso, ter valor histórico, moral, político ou comercial é muito diferente de ter valor artístico, que é o que importa explicar.

Objecções ao esteticismo

Uma das críticas frequentes ao esteticismo é que se tudo o que conta para o valor artístico de uma obra são as suas propriedades formais ou a sua estrutura interna, como alega o esteticista, então uma obra pode ser profundamente imoral sem perder, por isso, qualquer valor. Oscar Wilde chegou mesmo a afirmar que toda a arte é imoral – tese conhecida como «decadentismo». Mas isso parece inaceitável, pois as pessoas em geral não atribuem o mesmo valor a obras dessas, que são frequentemente repudiadas.

Outra crítica é suscitada pelos termos que muitos críticos de arte utilizam para avaliar obras de arte. Algumas obras são especialmente valorizadas pela sua profundidade ou por serem iluminantes. Outras são desvalorizadas por serem superficiais, ingénuas ou sentimentais. Ora, estes termos referem-se ao conteúdo veiculado por essas obras e não às suas características formais ou estruturais. Mas se excluirmos estes termos da crítica de arte, ficamos sem saber como explicar de forma convincente por que razão certas obras têm mais valor do que outras.

A chamada arte conceptual também levanta problemas ao esteticismo, pois muitas vezes nestas obras os aspectos formais são manifesta e assumidamente secundários. *Fonte*, de Duchamp, é uma das mais célebres obras de arte do séc. XX (ver imagem, pág. 43). Contudo, as suas características formais são exactamente iguais às de muitos outros objectos que não têm qualquer valor artístico. Se o esteticista tivesse razão, todos os urinóis com as mesmas propriedades intrínsecas da *Fonte* deviam ter valor artístico. Mas ninguém acha que têm. Logo, o esteticista não tem razão.



Oscar Wilde
(1854-1900).
Esteta, ensaísta
e romancista
irlandês.

Revisão

1. Formule o problema do valor da arte.
2. Distinga valor intrínseco de valor instrumental e dê um exemplo de cada.
3. Qual é a tese central das teorias autonomistas da arte?
4. Qual é a tese central das teorias instrumentalistas da arte?
5. O que é o esteticismo?
6. Reconstitua o argumento esteticista da indispensabilidade da arte.
7. Reconstitua o argumento esteticista da insubstituibilidade da arte.
8. Reconstitua o argumento esteticista sobre a diferença de valor artístico de obras com conteúdo idêntico.
9. Explique a crítica ao esteticismo baseada nos termos que os críticos de arte usam para avaliar obras de arte.
10. Apresente um contra-exemplo ao esteticismo.

Discussão

11. Acha que se o conteúdo de uma obra de arte for imoral, isso lhe retira valor artístico? Porquê?
12. Concorda com o esteticista? Porquê?

Texto 35

Forma e Beleza

Oscar Wilde

[...] O verdadeiro artista é aquele que passa não do sentimento à forma, mas da forma ao pensamento e à paixão. Não concebe primeiro uma ideia, dizendo depois para si mesmo «Vou pôr esta ideia num complexo esquema métrico de catorze versos», mas, conhecendo a beleza formal do soneto, concebe certos modos musicais e esquemas rimáticos, e é a forma em si que sugere o que deverá preenchê-la e tornar intelectual e emocionalmente

completa. De vez em quando o mundo clama contra algum maravilhoso artista poético porque, para usar uma frase tola e batida, ele «não tem nada a dizer». Mas se tivesse alguma coisa a dizer provavelmente a diria, e o resultado seria aborrecido. É apenas porque não tem qualquer mensagem nova que ele é capaz de produzir uma obra bela. Como qualquer outro artista, adquire inspiração da forma, e unicamente da forma. Uma paixão verdadeira levá-lo-ia à ruína. O que acontece na realidade estraga-se para a arte. Toda a má poesia deriva de um sentimento genuíno.

Oscar Wilde, *Intenções*, 1891, trad. de António Feijó, p. 169

Interpretação

1. Explique o significado da seguinte afirmação: «O verdadeiro artista é aquele que passa não do sentimento à forma, mas da forma ao pensamento e à paixão.»
2. Por que pensa Oscar Wilde que é incorrecto acusar um artista por não ter nada a dizer?

Discussão

3. Concorda que a frase «não tem nada a dizer» acerca do artista é tola? Porquê?
4. «Toda a má poesia deriva de um sentimento genuíno.» Concorda? Porquê?

3. O valor instrumental da arte

Há filósofos que pensam que a arte é um meio para obter prazer, outros pensam que é uma forma de comunicação, outros dizem ser um meio de unir as pessoas em torno de certos valores, outros consideram a arte uma forma de alargar o nosso conhecimento do mundo. O que têm estes filósofos em comum? A resposta é que todos defendem o carácter instrumental da arte: que o valor da arte reside nos efeitos que produz.

Vamos estudar três das mais importantes teorias instrumentalistas:

1. Hedonismo
2. Moralismo
3. Cognitivismismo

Arte e prazer: hedonismo

Pensar que o valor da arte reside no prazer que nos proporciona é, talvez, uma das ideias mais comuns. O raciocínio subjacente é o seguinte:

Se uma coisa proporciona prazer, tem valor.
A arte proporciona prazer.
Logo, a arte tem valor.

Assim, a justificação para o valor da arte encontra-se no prazer que dá. Esta teoria é chamada **hedonismo**, pois os hedonistas defendem que a felicidade consiste apenas na obtenção de prazer.

O raciocínio anterior é válido, mas serão as suas premissas verdadeiras? Começemos pela segunda premissa: «A arte proporciona prazer». Para sabermos se é verdadeira precisamos de esclarecer antes o que se entende exactamente por «prazer». Podemos dizer que o prazer é aqui tomado no sentido de divertimento. Nesse caso, a premissa é simplesmente falsa, pois há muita arte que não diverte, exigindo até esforço e persistência da nossa parte. Por exemplo, ninguém diria que *Empire*, um filme de oito horas sem som, de Andy Warhol, diverte. Nem diríamos que o *Requiem*, de Mozart, é divertido. E o mesmo se passa com muitas pinturas, romances, peças de teatro e filmes que provocam em nós emoções negativas, como a tristeza, a angústia e o medo.

A primeira premissa também levanta problemas, pois há muitas coisas que divertem, como jogar às cartas ou pregar partidas aos amigos, mas que não têm um valor equiparável ao da arte. Há até formas de divertimento às quais em geral nem sequer se reconhece valor. Não deve, pois, ser esse o significado de «prazer».

Como vimos no **Capítulo 9**, um hedonista como John Stuart Mill oferece uma perspectiva mais plausível e sofisticada do prazer. Segundo ele, há dois tipos de prazeres: inferiores e superiores. Assim, o prazer proporcionado pela arte seria um prazer superior. Neste caso, é razoável dizer que temos prazer ao ouvir o *Requiem*, ainda que isso não nos divirta. Do mesmo modo, o prazer de ler um romance triste e pessimista é um prazer intelectual e não sensorial.

Uma vantagem óbvia da teoria hedonista é explicar por que razão as pessoas associam arte a prazer, procurando mostrar que essa associação é algo mais do que accidental.

Objecções ao hedonismo

O hedonista alega que as pessoas procuram muitas vezes a arte para obter prazer e que a arte que proporciona mais prazer é geralmente mais valorizada. Mas, mesmo que seja verdade, isso não mostra que o valor da arte dependa do prazer que dá. Tirar boas notas nos testes também é algo que geralmente dá prazer, mas não é por dar prazer que



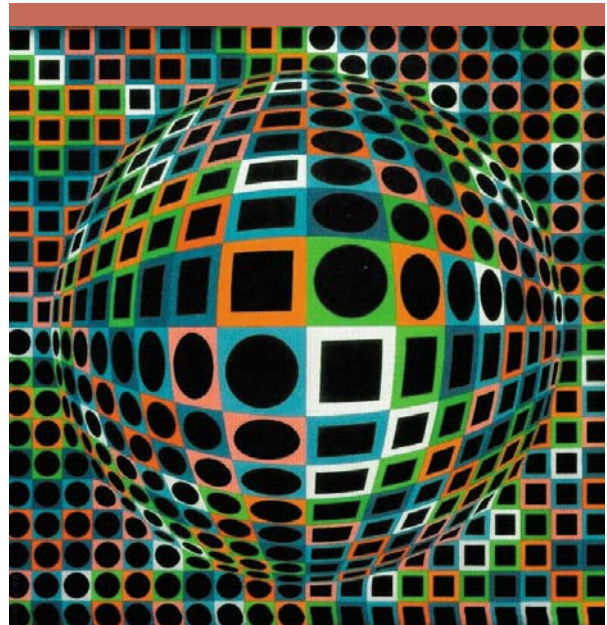
Fotograma do filme **Empire** (1964), de Andy Warhol (1928-87). O filme não tem som, dura oito horas e a câmara está sempre parada a filmar o edifício Empire State Building de Nova Iorque. Será que este filme é importante porque proporciona prazer a quem o vê?

isso é importante. O prazer pode contribuir para a importância de tirar boas notas, mas seria na mesma importante tirar boas notas, mesmo que não desse prazer. O prazer não é, pois, suficiente, para o valor de tirar boas notas. Analogamente, o prazer também não é uma condição suficiente para o valor da arte.

Outra dificuldade do hedonismo é o facto de haver prazeres superiores, como o prazer de jogar xadrez ou o prazer de descobrir a solução de um quebra-cabeças, sem que atribuamos a essas actividades um valor comparável ao da arte. Por isso, o prazer não é uma condição suficiente do valor da arte, mesmo quando falamos de prazeres superiores.

O prazer também não é uma condição necessária da arte. Há obras de arte que dificilmente proporcionam qualquer tipo de prazer, sendo expressamente concebidas com o intuito de apenas despertar em nós certo tipo de reacções emocionais. É o caso de alguma arte de denúncia social ou com preocupações ecológicas. Tudo o que se pretende é fazer as pessoas pensar em algo que consideramos importante.

Finalmente, há obras de arte que apelam apenas às nossas faculdades sensíveis, como é o caso das pinturas da *Op Art* e de quase todas as artes decorativas. Não seria justificado afirmar que o prazer proporcionado por estas obras é de tipo superior. Assim, o hedonista falha na justificação do valor da arte.



■ **Vega-Gyongiy 2** (1971) de Victor Vasarely (1906-1997). Um exemplo da chamada *Op Art* (Arte Óptica), na qual os efeitos ópticos gerados pelas formas e cores se limitam a estimular a nossa capacidade de percepção visual.

Revisão

1. Apresente a tese central do hedonismo.
2. Apresente um contra-exemplo à tese de que o valor da arte depende do divertimento proporcionado.
3. Apresente uma vantagem da teoria hedonista.
4. Reconstitua o argumento segundo o qual o prazer não é uma condição suficiente do valor da arte.
5. Reconstitua o argumento segundo o qual o prazer não é uma condição necessária do valor da arte.

Discussão

6. «Uma obra de arte dá-me prazer, logo é boa». Concorda? Justifique e dê exemplos.
7. Será que podemos ter prazer com obras de arte que nos provocam tristeza ou medo? Justifique e dê exemplos.

Arte e comunicação

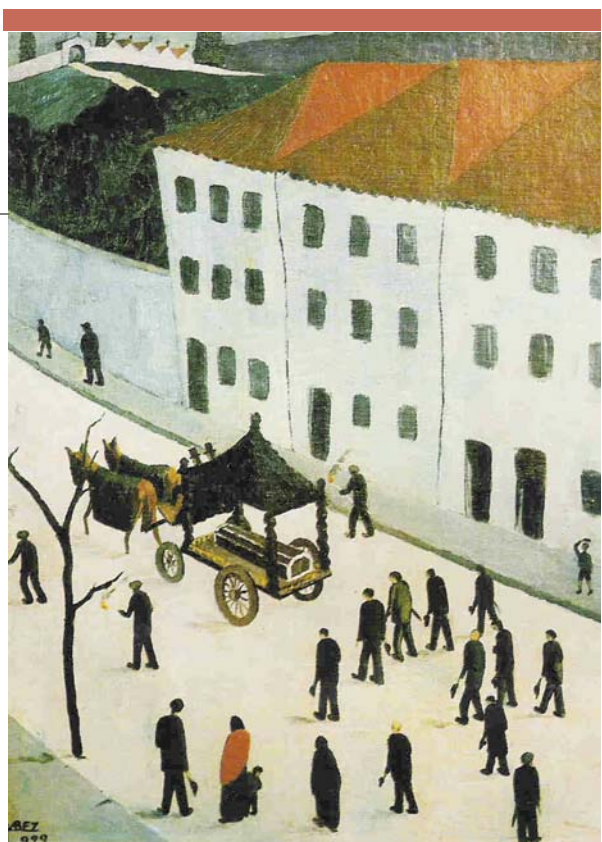
A ideia de que a arte é uma forma de comunicação é muito comum. Muitas pessoas referem-se à música, por exemplo, como uma espécie de linguagem universal que todos podem compreender. Contudo, ser uma forma de comunicação não é, por si, uma boa justificação do valor da arte. Há formas de comunicação às quais não se atribui um valor tão elevado como o que geralmente se atribui à arte. As cartas e as mensagens de correio electrónico são formas de comunicação, mas não é por isso que merecem ser preservadas e expostas em galerias e museus. O que importa é aquilo que é comunicado. Assim, também não conseguimos justificar o valor da arte dizendo apenas que é uma forma de comunicação. Precisamos de mostrar que aquilo que a arte comunica é algo realmente importante e valioso, merecedor de ser apreciado e preservado.

Nesse sentido, alguns filósofos alegam que a arte é uma maneira de comunicar emoções. Mas, mesmo neste caso, é ainda preciso mostrar por que razão comunicar emoções é assim tão valioso. Afinal, também podemos comunicar emoções através de mensagens de correio electrónico. Portanto, dizer que através da arte se comunicam emoções é ainda insuficiente para justificar o seu valor.

Arte e moral: moralismo

Uma maneira de justificar o valor da arte, mantendo a ideia de que a arte é uma forma de comunicação de emoções, consiste em mostrar que a comunicação de emoções desempenha uma importante função moral. É isso que Tolstoi tenta fazer, defendendo uma posição acerca do valor da arte que costuma ser designada por **moralismo**.

Tolstoi começa por rejeitar a ideia de que o valor da arte consiste no prazer que proporciona. E rejeita também a ideia de que a arte tem valor em si. O artista, pensa Tolstoi, exprime determinado tipo de sentimentos que contagiam



Enterro Pobre (1929), de Dominguez Alvarez (1906–1942). Para o moralista, a arte tem valor porque une as pessoas através dos mesmos sentimentos.

as pessoas e as impele a agir de acordo com eles. O que confere valor à arte é o tipo de sentimentos que o artista exprime, os quais devem contribuir para o progresso e bem-estar da humanidade. A arte serve, portanto, como elo de ligação e de união entre as pessoas. Sem arte, o mundo seria moralmente mais pobre, pois as pessoas estariam mais entregues a si mesmas, sem o sentimento de comunidade necessário ao progresso moral da sociedade. Assim, a arte cumpre uma das funções mais nobres e elevadas que pode haver. Daí o seu enorme valor.

É claro que Tolstoi sabia que havia romances e quadros onde não havia qualquer intenção de transmitir emoções positivas e que não contribuíam para o progresso moral da humanidade. Mas achava que essas obras não eram arte. Defendia, portanto, que não havia boa e má arte: toda a arte é boa. Os maus romances e os maus quadros nem sequer são arte.

Objecções ao moralismo

O moralismo conduz em geral ao seguinte dilema: ou a maior parte das obras de arte é má, ou a maior parte das obras geralmente classificadas como arte nem sequer é realmente arte. Platão defendia a primeira alternativa do dilema: defendia que a maior parte das obras de arte é má porque, ao imitar as coisas e apelar às emoções, nos afasta da verdade e da razão, podendo mesmo ser perigosa. Tolstoi defendia a segunda alternativa do dilema.

Mas se, por um lado, a maior parte das obras de arte é má, não se percebe por que razão a arte em geral tem valor. E se, por outro lado, a maior parte das obras nem sequer é arte, então deixamos de explicar o que queríamos explicar – o valor daquilo que é geralmente classificado como arte. Em qualquer dos casos as consequências são inaceitáveis.

Confrontado com o facto de haver romances, pinturas e peças musicais sem qualquer conteúdo moral ou emocional, Tolstoi declara que se trata de falsas obras de arte, ou de obras de arte falhadas. Mas isso leva-o a incluir entre elas muitas obras consideradas obras-primas, nomeadamente algumas peças de Shakespeare, pinturas de Miguel Ângelo, óperas de Wagner e até os seus próprios romances *Guerra e Paz* e *Ana Karenina*. Ora parece inaceitável não reconhecer qualquer valor a obras de arte que são geralmente consideradas obras-primas.

Se nos recusarmos a excluir da arte todas aquelas obras que são geralmente reconhecidas como tal, então facilmente verificamos que há obras de arte cujo conteúdo é, inclusivamente, imoral, mas às quais reconhecemos um grande valor artístico. Um bom exemplo disso é o romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, o qual descreve o universo de uma personagem moralmente pouco recomendável que os leitores são magistralmente levados a tolerar.



■ **O Nascimento de Vénus** (1485), de Sandro Botticelli (1445-1510). Será que esta obra-prima da pintura ocidental é valiosa porque tem uma função moral?

Revisão

1. Por que razão dizer que a arte é uma forma de comunicação não é suficiente para justificar o seu valor?
2. O que é o moralismo?
3. Por que razão os romances imorais, de acordo com Tolstoi, não são arte?
4. Explique a crítica ao moralismo segundo a qual este nos coloca perante um dilema.
5. Explique a crítica segundo a qual o moralismo de Tolstoi tem consequências inaceitáveis.
6. Apresente um contra-exemplo ao moralismo.

Discussão

7. «Se um romance contiver ideias imorais, não tem qualquer valor artístico.» Concorda? Porquê?

Arte e conhecimento: cognitivismo

Apesar de ser verdade que há obras de arte que proporcionam prazer e que servem para unir as pessoas num mesmo sentimento, isso não explica totalmente por que razão a arte em geral é valiosa.

Será que a arte é uma coisa valiosa porque alarga o conhecimento? Há quem defenda que é precisamente o facto de alargar o conhecimento que torna a arte valiosa. Chama-se **cognitivismo** à teoria que defende esta posição. «Cognitivismo» deriva da palavra latina *cognitione*, que significa conhecimento.

O cognitivismo apresenta uma grande vantagem em relação às teorias anteriores. Essa vantagem consiste no facto de o conhecimento ser muitíssimo valorizado em geral. O elevado estatuto de que goza a ciência decorre exactamente disso, segundo esta teoria. A ciência produz conhecimento, por isso tem um grande valor, justificando os esforços e investimentos que se fazem para o seu desenvolvimento. O prazer nem sempre é assim valorizado, havendo mesmo certos prazeres cujo valor é posto em causa por muitas pessoas. E os eventuais valores morais que uma obra possa transmitir nem sempre são partilhados por todos. Por isso, o cognitivismo estético pode ser uma boa teoria se conseguir explicar de que maneira a arte aumenta o conhecimento.

Um dos mais destacados defensores do cognitivismo, o filósofo americano **Nelson Goodman** (1906-1998), escreve no livro *Modos de Fazer Mundos* que «as artes não devem ser levadas menos a sério do que as ciências como modos de descoberta, criação e alargamento do conhecimento no sentido amplo do avanço da compreensão». Se assim for, o valor da arte nunca é menor do que o das próprias ciências.

Mas como conseguem um quadro, uma música ou um poema alargar o conhecimento? Mesmo que seja verdade que algumas obras de arte, como pinturas e romances, contenham informação importante, daí não se segue que as pessoas consigam aprender algo com todas as obras de arte. É simplesmente errado afirmar que o conteúdo de muitos poemas e peças musicais pode ser verdadeiro ou falso, como sucede com o conteúdo das teorias científicas. Contudo, como Goodman sublinha, isso só é assim se encarmos o conteúdo das obras de arte em sentido literal. Só que a arte não funciona desse modo. A arte funciona de modo simbólico, metafórico e não literal.

Além disso, o conhecimento nem sempre é uma questão de ter crenças verdadeiras. A detecção, reconhecimento e classificação de padrões também são actividades cognitivas e afectam, inclusivamente, as nossas crenças. Muitas das sensações visuais, auditivas, tácteis, que a arte provoca e que fazem parte da nossa actividade mental, acabam por reorientar o olhar, a audição, o tacto, levando-nos a novas maneiras de ver, ouvir, sentir, imaginar e pensar. Assim, a arte influencia a forma como vemos, sentimos e pensamos as coisas. Peças musicais aparentemente destituídas de significado, como as repetições quase hipnóticas da música minimalista, podem ter valor cognitivo, na medida em que são um estímulo à nossa percepção, fazendo-nos perceber aquilo que de outra maneira passaria despercebido. A arte pode assim contribuir para alargar o nosso entendimento, pois explora e enriquece muitos aspectos da experiência humana.



Gala 1 (2005), acrílico sobre tela de Sofia Leitão (n. 1977). Para o cognitivista, a arte influencia o modo como percebemos o mundo, levando-nos a descobrir novas maneiras de classificar, imaginar e pensar as coisas.

Objecções ao cognitivismo

A mais importante objecção ao cognitivismo baseia-se no que já foi referido a favor do esteticismo: se os cognitivistas tivessem razão, as obras de arte não seriam indispensáveis e insubstituíveis. Por um lado, uma vez visto e aprendido o que têm para nos mostrar e ensinar, as obras de arte tornar-se-iam dispensáveis. Por outro lado, há com certeza muitas outras coisas com as quais podemos treinar e desenvolver as nossas capacidades de percepção, levando-nos a novas formas de ver, ouvir e pensar. É o que acontece quando, por exemplo, observamos com todo o interesse certos aspectos da natureza, como as subtis cambiantes de cores das flores na primavera, os tons outonais das folhas e o contraste de luz e sombra de um bosque, ou a gama de sons produzidos pelos pássaros numa floresta. Estas experiências seriam, assim, substitutos adequados de muitas obras de arte.

Outra objecção é que muitas obras de arte são concebidas sem ter em vista qualquer efeito cognitivo e sem pretender desenvolver as nossas capacidades de percepção. Por exemplo, uma simples e delicada peça de cerâmica pode ser um belo objecto de arte, sem ter nada realmente importante para nos ensinar.

Revisão

1. O que é o cognitivismo?
2. Indique uma das principais vantagens do cognitivismo.
3. De acordo com Goodman, em que sentido a arte pode fazer alargar o conhecimento?
4. Apresente a crítica da dispensabilidade e substituibilidade das obras de arte apontada ao cognitivismo.
5. Apresente um possível contra-exemplo ao cognitivismo.

Discussão

6. «Podemos aprender com a arte mesmo sem saber o que aprendemos.» Concorde? Justifique.
7. «Dado que há arte, como a música instrumental, que não representa algo, nada podemos aprender com ela.» Concorde? Justifique.

Texto 36

Arte e Prazer

Jeremy Bentham

Tomadas em conjunto, e consideradas na sua conexão com a felicidade da sociedade, as artes e ciências podem ser arrumadas em duas divisões: 1) As do divertimento e curiosidade; 2) As da utilidade, imediata ou remota. [...]

Por artes e ciências do divertimento entendo as que são vulgarmente chamadas belas artes, como a música, poesia, pintura, escultura, arquitectura, jardinagem ornamental, etc. [...]

O hábito força-nos, de certa maneira, a fazer a distinção entre as artes e ciências do divertimento e as da curiosidade. Não é, contudo, adequado olhar para as primeiras como destituídas de utilidade; pelo contrário, nada há cuja utilidade seja mais incontestada. Ao que há-de atribuir-se o carácter de utilidade, senão ao que é fonte de prazer? Tudo o que se pode alegar para diminuir a sua utilidade é que se limitam à excitação do prazer: não dispersam as núvens da tristeza e do infortúnio. São inúteis para aqueles que não estão satisfeitos com elas; são úteis apenas para aqueles que retiram prazer delas, e só na medida da satisfação que retiram.

Por artes e ciências da curiosidade entendo as que na verdade são apazíveis, mas não no mesmo grau que as belas artes, e às quais poderíamos à primeira vista ser tentados a negar essa qualidade. Não é que estas artes e ciências da curiosidade não proporcionem tanto prazer aos que as cultivam como as belas artes; mas o número daqueles que as estudam é mais limitado. Desta natureza são as ciências da heráldica, das medalhas, da pura cronologia, o conhecimento das línguas antigas e bárbaras, as quais apenas apresentam colecções de palavras estranhas, e o estudo de antiguidades, já que não fornecem qualquer ensinamento aplicável à moralidade. [...]

A utilidade de todas estas artes e ciências – falo tanto das do divertimento como das da curiosidade –, o valor que têm, é exactamente proporcional ao prazer que oferecem. Qualquer outra espécie de superioridade que se possa tentar estabelecer entre elas é completamente fantasiosa. Preconceitos à parte, o jogo das paciências tem igual valor ao das artes e ciências da música e poesia. Se o jogo das paciências proporciona mais prazer, é mais valioso do que qualquer das duas. [...] Se a poesia e a música merecem ser preferidas ao jogo das paciências, tem de ser porque estão concebidas de modo a agradar aos indivíduos a quem é mais difícil agradar. [...]

Assim é a espécie de utilidade que se encontra indiscriminadamente em todas as artes e ciências. Fosse esta a única razão, seria razão suficiente para desejar vê-las florescer e receber a mais ampla difusão.

Jeremy Bentham, «A Recompensa Aplicada à Arte e à Ciência», 1825, trad. de Aires Almeida, pp. 149-151



Jeremy Bentham

(1748-1832). Filósofo e jurista inglês, fundador do utilitarismo.

Interpretação

1. Em que consiste, segundo Bentham, a utilidade das artes e ciências do divertimento?
2. Por que diz Bentham que as artes e ciências da curiosidade não são apazíveis no mesmo grau que as belas artes?
3. Que justificação pode haver, segundo Bentham, para preferir a música e a poesia ao jogo das paciências?

Discussão

4. «O jogo das paciências tem igual valor ao das artes e ciências da música e poesia.» Concorde? Justifique.
5. «Se a arte dá prazer, então é útil. Se é útil, então tem valor. A arte dá prazer. Logo, a arte tem valor.» Acha este argumento bom? Porquê?

Texto 37

Arte e Progresso Moral*Leão Tolstói*

[...] É, antes de mais, necessário deixar de considerar [a arte] um meio para o prazer e considerá-la uma das condições da vida humana. Vista deste modo, é impossível deixar de reparar que a arte é um dos meios de as pessoas se relacionarem.

Toda a arte faz aquele que a aprecia entrar num certo tipo de relação, quer com aquele que a produziu ou está produzindo, quer com todos aqueles que simultânea, prévia ou posteriormente recebem a mesma impressão artística.

Tal como as palavras, que ao transmitir pensamentos e experiências das pessoas, servem como um meio de união entre elas, também a arte actua de forma semelhante. A particularidade desta última forma de relacionamento, e que a distingue do tipo de relacionamento por meio de palavras, consiste nisto: enquanto por meio de palavras uma pessoa transmite a outra os seus pensamentos, pela arte transmite as suas emoções.

[...]

A arte é uma actividade humana que consiste nisto: em uma pessoa conscientemente, por intermédio de certos sinais externos, levar a outras pessoas sentimentos de que teve experiência e que estas sejam contagiadas por tais sentimentos e deles tenham também experiência.

A arte não é, como os metafísicos dizem, a manifestação de alguma misteriosa ideia de belo ou de Deus; não é, como os psicólogos estéticos dizem, um jogo que serve para se descarregar o excesso de energia acumulada; não é apenas a expressão das emoções de uma pessoa através de sinais externos; não é a produção de objectos que agradem; e, acima de tudo, não é prazer; mas é um meio de união entre pessoas, unindo-as nos mesmos sentimentos, e indispensável à vida e ao progresso em direcção ao bem-estar dos indivíduos e da humanidade.

Leão Tolstói, *O Que é a Arte?*, 1898, trad. de Aires Almeida, Cap. 5

Interpretação

1. Tolstói diz que «a arte é um dos meios de as pessoas se relacionarem». Que tipo de relação é essa e qual a sua função?
2. Por que pensa Tolstói que a arte é indispensável à vida e ao progresso em direcção ao bem-estar dos indivíduos e da humanidade?
3. No último parágrafo Tolstói indica várias coisas que a arte não é. Quais são as teorias do valor da arte estudadas a que Tolstói se refere?

Discussão

4. «A arte é um meio de união entre as pessoas.» Concorda? Porquê?

Texto 38

O Valor Cognitivo da Arte

Nelson Goodman

O uso de símbolos para além da necessidade imediata faz-se em nome da compreensão e não da prática; o que compele é a ânsia de conhecer, o que delicia é a descoberta e a comunicação é secundária relativamente à apreensão e formulação do que se comunica. O objectivo principal é a cognição em si e para si; o carácter prático, o prazer, a compulsão e a utilidade comunicativa dependem todas deste objectivo.

A simbolização é, pois, avaliada fundamentalmente em função de como serve o propósito cognitivo: pela subtileza das suas distinções e pela justeza das suas alusões; pelo modo como apreende, explora e dá forma ao mundo; pelo modo como analisa, categoriza, ordena e organiza; pelo modo como participa na produção, manipulação, retenção e transformação do conhecimento. Considerações de simplicidade e subtileza, poder e precisão, âmbito e selectividade, familiaridade e inovação são igualmente relevantes, rivalizando frequentemente entre si; o seu peso é relativo aos nossos interesses, informação e investigação.

Isto é tudo o que há a dizer sobre a eficácia cognitiva da simbolização em geral, mas que dizer da excelência estética em particular? [...] A subsunção do estético sob a excelência cognitiva exige que mais uma vez se recorde que o cognitivo, apesar de contrastar tanto com o prático como o passivo, não exclui o sensorial ou o emotivo, que o que conhecemos através da arte tanto se sente nos ossos, nervos e músculos como é apreendido pela mente, que toda a sensibilidade e resposta do organismo participa na invenção e interpretação de símbolos.

Nelson Goodman, *Linguagens da Arte*, 1968, trad. de Vitor Moura *et al.*, pp. 271-272

Contextualização

- Goodman defende que a arte é uma das formas de simbolização, pelo que toda a arte é simbolização.

Interpretação

1. Qual é, segundo Goodman, o objectivo principal da simbolização?
2. Em que consiste na prática a função cognitiva da simbolização?

Discussão

3. O que conhecemos através da arte sente-se «nos ossos, nervos e músculos», diz Goodman. Acha que podemos chamar conhecimento a isso? Porquê?
4. A comunicação é secundária na simbolização da arte. Concorda? Porquê?

Estudo complementar

- Goodman, Nelson (1968) «A Arte e a Compreensão» in *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Trad. de Vitor Moura et al. Lisboa: Gradiva, 2006, Cap. III.
- Graham, Gordon (1997) *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*. Trad. de Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001, Caps. 1-3.
- Wilde, Oscar (1891) *Intenções: Quatro Ensaios Sobre Estética*. Trad. de António Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992.
- @ Taylor, Paul (1998) «Arte e Verdade». Trad. de Paulo Sousa. *Crítica*, 2004, <http://www.criticanarede.com/html/arteeverdade.html>.



▶ **Optar pela Parte 5 (Estética) ou pela Parte 6 (Religião)**

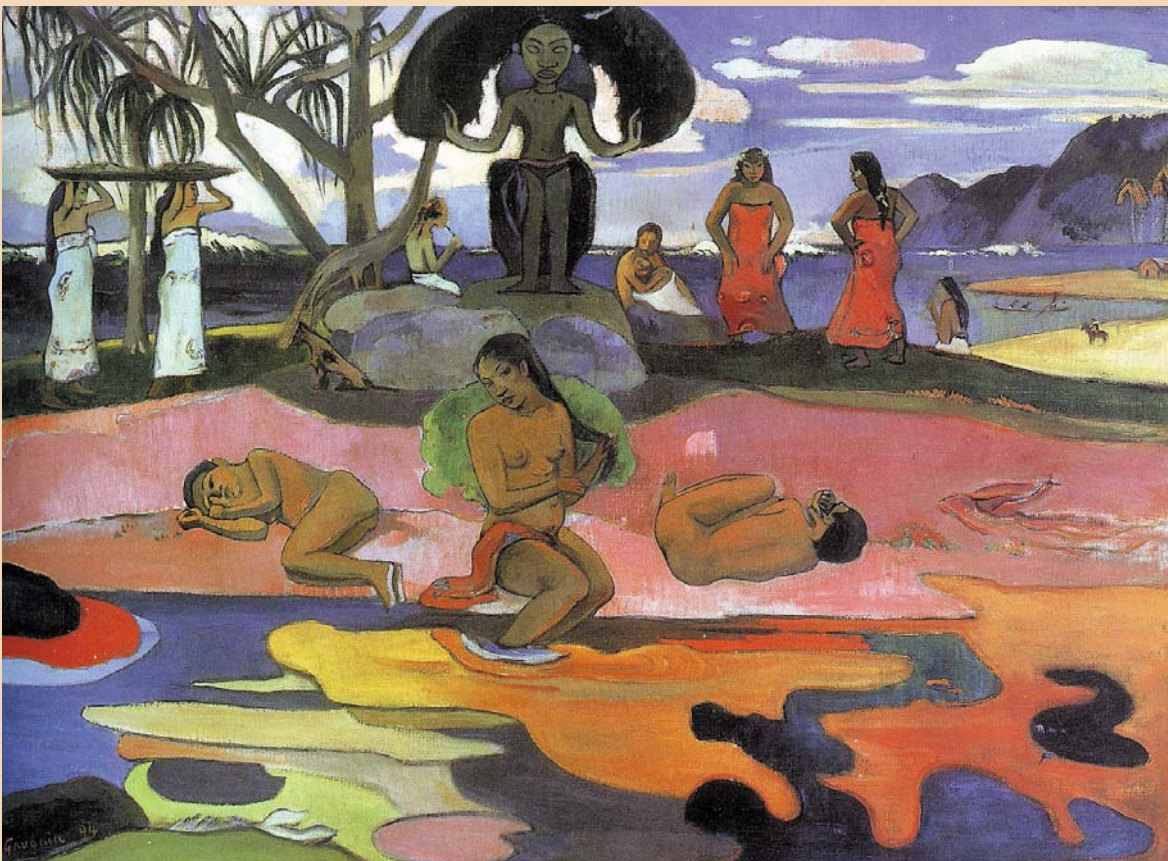
6 A DIMENSÃO RELIGIOSA

Análise e compreensão da experiência religiosa

Capítulo 15. A religião e o sentido da existência, **85**

Capítulo 16. As dimensões pessoal e social das religiões, **101**

Capítulo 17. Religião, razão, fé, **113**



■ **Dia de Deus**, de Paul Gauguin (1848-1903). Muitas disciplinas científicas, como a história, a sociologia ou a psicologia, contribuem para compreender a religião. A filosofia ocupa-se da religião de uma perspectiva diferente. Não se pergunta, por exemplo, como evoluiu a ideia de Deus. Pergunta-se antes se temos boas razões para acreditar em Deus ou se fará sentido avaliar racionalmente a fé em Deus. A filosofia da religião não diz respeito a questões factuais, mas sobretudo a questões de justificação.

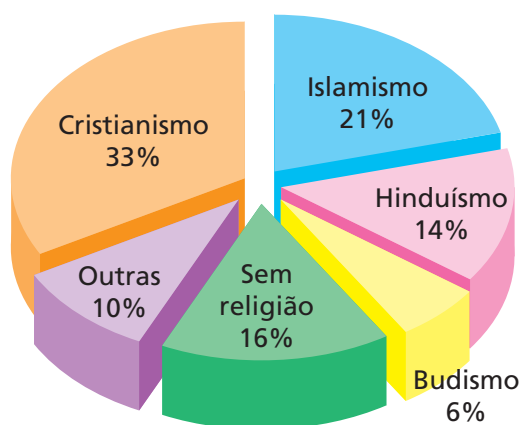
Capítulo 15

A religião e o sentido da existência

1. O problema do sentido da vida

Ao longo da história da humanidade, surgiram e desapareceram inúmeras religiões. Hoje em dia, de acordo com estatísticas de 2005, o cristianismo, o islamismo, o hinduísmo e o budismo são as religiões predominantes. Cerca de 33% da população mundial é cristã, 21% é islâmica, 14% é hindu e 6% é budista. Cerca de 16% da população mundial não tem religião. O restante 10% pertence a outras religiões – com cerca de 0,22% de crentes judaicos.

PRINCIPAIS GRUPOS RELIGIOSOS
(percentagem da população mundial)



Dados de 2005 recolhidos por adherents.com

Secções

1. O problema do sentido da vida, 85
2. Uma resposta religiosa, 88
3. Críticas à resposta religiosa, 92

Textos

39. Confissão, 90
Leão Tolstói
40. O Absurdo, 96
Thomas Nagel

Objectivos

- Compreender o problema do sentido da vida.
- Compreender a resposta teísta ao sentido da vida.
- Compreender as críticas à resposta teísta.
- Assumir uma posição filosófica sobre a resposta teísta.

Conceitos

- Sentido da vida, finalidade, finitude.
- Transcendência, imanência.
- Finalidade instrumental, finalidade última.

Muitas pessoas consideram que as suas crenças religiosas são independentes do sentido que dão à vida – tal como uma acção é ou não moralmente correcta independentemente da existência de um deus. Contudo, outras pessoas consideram que a religião responde significativamente ao problema do sentido da vida.

As respostas religiosas ao problema do sentido da vida diferem de religião para religião. Por exemplo, a religião budista defende que a finalidade da vida é a libertação do ciclo de reencarnações, atingindo assim o nada, que é a verdadeira realidade – tudo o resto é ilusão.

Neste capítulo vamos estudar uma influente resposta cristã ao problema do sentido da vida, defendida por **Leão Tolstói** (1828-1910), e as respectivas críticas.

Antes, porém, vamos esclarecer o próprio problema do sentido da vida.

Condições para o sentido

O que se entende exactamente por «sentido da vida» ou «sentido da existência»? O que significa dizer que a vida humana tem sentido, ou que não tem sentido? Antes de tentar saber se a existência de um deus é necessária ou suficiente para que a vida tenha sentido, temos de compreender estas questões. Para isso, vamos recorrer a uma história antiga. É a história de Sísifo. Esta história faz parte da mitologia grega.

Sísifo era um rei da Coríntia que, por ter traído os segredos dos deuses, foi condenado a uma pena estranha. Depois de morrer, foi condenado a passar a eternidade no mundo dos mortos, a que os gregos chamavam «Hades», a cumprir uma desagradável tarefa: empurrar uma pedra enorme até ao cimo de uma montanha. Mas quando estava quase a chegar ao seu destino, a pedra caía pela montanha abaixo. E Sísifo tinha de voltar a tentar uma e outra vez, para sempre.

A existência de Sísifo parece terrivelmente absurda ou sem sentido. Mas porquê? Uma das razões é que a sua vida é um esforço inglório: Sísifo nunca consegue alcançar a sua finalidade. Mas será que se Sísifo alcançasse a sua finalidade, a sua vida teria sentido? Aparentemente, não – pois carregar pedras para o cimo de uma montanha não tem qualquer valor. Para que essa actividade desse sentido à vida de Sísifo, a própria actividade teria de ter valor.

A análise do mito de Sísifo permite-nos concluir que há três condições necessárias para que uma actividade tenha sentido:

1. A actividade tem de ter uma finalidade (a que também se chama «propósito» ou «objectivo»).
2. Essa finalidade tem de ser alcançável.
3. Essa finalidade tem de ter valor.

Apesar de a vida de Sísifo ter uma finalidade, não tem sentido por dois motivos: porque nunca a consegue alcançar (nunca consegue chegar ao cimo do monte com a pedra); e porque, mesmo que conseguisse, isso não teria valor algum.

■ A **finalidade** de algo é a razão pela qual essa coisa foi feita.

Raramente ou nunca nos entregamos a actividades sem que tenhamos uma finalidade em mente. A Ana pode passar horas a saltar à corda e isso pode parecer absurdo ao Mário. Mas ela salta à corda porque isso lhe dá prazer; não salta à corda sem qualquer finalidade. Acontece apenas que a sua finalidade é unicamente o prazer de saltar à corda. Claro que o Mário pode pensar que saltar à corda não tem qualquer valor, por mais prazer que dê à Ana. Nesse caso, o Mário vai pensar que saltar à corda não tem sentido.

O problema do sentido da vida é análogo ao problema do sentido de cada actividade em particular. Só que agora não se trata de saber se uma determinada actividade tem sentido. Trata-se de saber se a nossa vida, no seu todo, tem alguma finalidade, ou mais de uma; se tal finalidade é alcançável; e se tem valor.

Revisão

1. Formule o problema do sentido da vida.
2. Explique o significado do mito de Sísifo.
3. Indique o valor de verdade de cada uma das seguintes afirmações e justifique a sua resposta:
 - 1) Para uma vida ter sentido não basta ter uma finalidade.
 - 2) Para uma vida ter sentido basta ter uma finalidade que possa ser atingida.
 - 3) Uma vida com sentido pode ter várias finalidades.

Discussão

4. Imagine-se alguém que desempenha uma importante tarefa de coordenação numa operação de ajuda internacional, que está a salvar a vida de centenas de pessoas por dia. Mas imagine-se igualmente que essa pessoa desempenha a sua tarefa sem qualquer entrega pessoal, sem qualquer interesse, de forma mecânica e aborrecida. A actividade dessa pessoa tem uma finalidade (ajudar a salvar vidas humanas); essa finalidade é alcançável; e tem evidentemente valor. Contudo, pode-se defender que a sua actividade não tem sentido, precisamente porque ela não se entrega activamente às suas funções. Concorda? Porquê?
5. «A vida faz sentido desde que as nossas finalidades sejam importantes para nós próprios.» Concorda? Porquê?
6. Imagine-se que a finalidade principal da vida de uma pessoa é acabar com a fome no mundo, mas que não a conseguiu atingir, apesar de ter conseguido salvar muitas pessoas de morrer à fome. Será que a sua vida não teve sentido? Porquê?

2. Uma resposta religiosa

A resposta de Tolstói ao problema do sentido da vida tem duas componentes principais: uma negativa e outra positiva. A componente negativa procura estabelecer a seguinte proposição:

- Se Deus não existe, a vida não faz sentido.

A componente positiva procura estabelecer a seguinte proposição:

- Se Deus existe, a vida faz sentido.

Juntando as duas proposições, obtemos a seguinte proposição:

- A vida faz sentido se, e só se, Deus existe.



Sombra da Morte, de William Holman Hunt (1827-1910). Será a morte incompatível com o sentido da vida? Tolstói responde afirmativamente a esta pergunta. Mas os críticos argumentam contra esta posição.

Ou seja, Tolstói defende que a existência de Deus é uma condição necessária e suficiente para que a vida tenha sentido.

O que está em causa não é argumentar a favor da existência de Deus com base no sentido da vida, mas antes argumentar a favor de uma conexão entre a existência de Deus e o sentido da vida. É a defesa desta conexão, e respectivas críticas, que iremos agora estudar. Os argumentos tradicionais a favor da existência de Deus serão estudados no **Capítulo 17**.

Morte e impermanência

Começemos pela componente negativa da resposta de Tolstói.

Todos estaremos mortos daqui a apenas cem anos. E mesmo os grandes artistas, filósofos ou cientistas que serão recordados daqui a cem anos serão esquecidos daqui a um milhão de anos. A Terra e o próprio sistema solar acabarão por desaparecer e nada permanecerá da humanidade.

Tolstói defende que a mortalidade e impermanência humanas anulam o sentido da nossa vida. A mortalidade anula o sentido porque todos estaremos mortos daqui a algum tempo. A impermanência anula tudo o que fazemos porque tudo acabará por desaparecer. Mesmo que ajudemos os outros, que criemos um mundo melhor, mais belo e mais justo, mesmo que sejamos imensamente felizes, nada disso

restará daqui a um milhão de anos. E Tolstoi defende que, por causa disso, a vida mortal não tem sentido, façamos nós o que fizermos.

Tolstoi não defende que não podemos ser pessoas felizes e realizadas. É claro que algumas pessoas vivem muito angustiadas e infelizes, e nessas situações questionam o sentido da sua vida. Mas Tolstoi defende que mesmo uma vida mortal completamente feliz, realizada, produtiva e estimulante é desprovida de sentido – porque a pessoa acabará por morrer e todas as suas obras acabarão também por desaparecer.

Assim, Tolstoi defende as seguintes proposições:

- T1.** Se formos mortais, a vida não tem sentido.
- T2.** Se nada do que fazemos é permanente, nada do que fazemos tem sentido.

O que está em causa é argumentar que sem um deus que garanta a imortalidade da nossa alma e a permanência do que fazemos, a vida não faz sentido.

Imortalidade e finalidade

A componente positiva da resposta de Tolstoi ao problema do sentido da vida tem dois elementos. Por um lado, afirma que Deus nos criou com uma alma imortal; por outro, que irá recompensar-nos ou castigar-nos, em função do modo como vivermos a vida. Porque temos uma alma imortal, não seremos reduzidos a nada. E porque seremos recompensados, vivendo em eterna felicidade ou em eterno tormento, o que agora fazemos ganha permanência, marcando para sempre a nossa existência após a morte. Os seres humanos têm assim uma finalidade: cumprir a lei de Deus.

Assim, Tolstoi defende a seguinte proposição:

- T3.** Se temos uma alma imortal e se Deus nos criou com uma finalidade, a vida humana tem sentido.

Deste ponto de vista, a própria experiência humana da **finitude** provoca uma abertura à **transcendência**. A ideia é que ao descobrir que somos mortais e que tudo o que fizermos acabará por desaparecer, somos levados a pensar que o sentido da nossa vida não pode ser **imane**nte, ou seja, inerente à própria vida terrena e mortal. Por outras palavras, o sentido da vida não pode estar na própria vida, mas apenas para lá dela.

A resposta de Tolstoi é objectivista. Não se trata de defender que Deus, a imortalidade e o paraíso são meras ilusões emocionalmente reconfortantes, independentemente de serem verdadeiras ou falsas. Tolstoi defende que estes são aspectos reais das coisas. Se a sua resposta fosse subjectivista, seria como defender que o sentido da vida é apenas viver uma vida de ilusória esperança ou mentira. Nesse caso, a resposta de Tolstoi não seria diferente de defender que o sentido da vida é viver permanentemente drogado, por exemplo, ou ligado a uma máquina de prazer.

O que está em causa para Tolstoi é argumentar que a existência de Deus dá sentido à vida porque nesse caso temos almas imortais e uma finalidade.

Revisão

1. Explique os problemas da mortalidade e da impermanência.
2. Explique quais são os dois elementos positivos da resposta de Tolstói ao problema do sentido da vida.
3. Que proposições defende Tolstói, no que respeita ao sentido da vida?
4. Quais são as negações das proposições **T1**, **T2** e **T3**?

Texto 39

Confissão

Leão Tolstói

«Muito bem, serás mais famoso do que Gogol, Pushkin, Shakespeare, Molière, mais famoso do que todos os escritores do mundo – e depois?»

E eu não encontrava resposta absolutamente nenhuma.

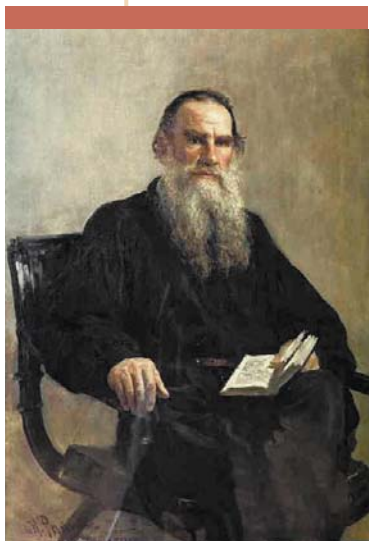
[...]

E isto estava a acontecer-me quando tudo indicava que se devia considerar que eu era um homem completamente feliz; isto aconteceu-me quando não tinha ainda cinquenta anos. Tinha uma mulher bondosa e dedicada que eu amava, bons filhos e bens que cresciam sem qualquer esforço da minha parte. Era mais do que nunca respeitado por amigos e conhecidos, elogiado por estranhos, e podia dizer sem qualquer ilusão que gozava de uma certa celebridade. Além disso, não estava sem saúde física nem mental; pelo contrário, gozava de um vigor físico e mental que raramente encontrava em pessoas da minha idade. Fisicamente, podia acompanhar os camponeses no trabalho de campo; mentalmente, podia trabalhar entre oito a dez horas de seguida sem sofrer quaisquer efeitos do esforço. E nesta situação cheguei a um ponto em que não podia viver; e apesar de temer a morte tinha de usar ardis contra mim mesmo para não me suicidar.

[...]

Eu não conseguia atribuir qualquer sentido racional a um único acto em toda a minha vida. O que me surpreendia era não ter compreendido isso desde sempre. Toda a gente soubera sempre disso. A doença e a morte, mais cedo ou mais tarde, acabariam por vir (na verdade, aproximavam-se já), afectando toda a gente e eu próprio, e nada restaria

excepto podridão e vermes. Os meus feitos, sejam eles quais forem, serão esquecidos mais cedo ou mais tarde, e eu próprio não existirei mais. Porquê, então, fazer seja o que for?



■ **Leão Tolstói**, de Ilya Efimovich Repin (1844-1930). Escritor russo, Tolstói foi também um pensador e um moralista; a sua *Confissão* (1882) foi extremamente influente.

Como pode alguém não ver isto e viver? É isso que é espantoso! Só é possível viver enquanto a vida nos intoxica; quando ficamos sóbrios não podemos deixar de ver que tudo isto é uma ilusão, uma estúpida ilusão! E isto não é divertido nem espirituoso; é apenas cruel e estúpido.

[...]

A minha questão, a questão que me tinha conduzido à beira do suicídio quando eu tinha cinquenta anos, era a questão mais simples que existe na alma de todos os seres humanos, da criança simplória ao mais sábio dos anciãos, a questão sem a qual a vida é impossível; pois era o que eu sentia com respeito a isso. A questão é esta: O que será do que faço hoje e amanhã? O que será da minha vida inteira?

Expresso de forma diferente, a questão pode ser: Por que hei-de viver? Por que hei-de desejar ou fazer seja o que for? Ou, de outra forma ainda: Há algum sentido na minha vida que não seja destruído pela minha morte, que se aproxima inevitavelmente?

[...]

A resposta dada pelo conhecimento racional é apenas uma indicação de que só se pode obter uma resposta formulando a questão de maneira diferente, isto é, só quando a relação entre o finito e o infinito for introduzida na questão. Tomei também consciência de que por mais irracionais ou pouco atraentes que fossem as respostas dadas pela fé, têm a vantagem de introduzir em todas as respostas uma relação entre o finito e o infinito, sem a qual não pode haver resposta. Ponha eu como puser a questão de saber como viver, a resposta é: de acordo com a lei de Deus. Haverá algo de real que resulte da minha vida? Tormento eterno ou felicidade eterna. Que sentido há que não seja destruído pela morte? A união com o Deus infinito, o paraíso.

Leão Tolstói, *Confissão*, 1882, trad. de Desidério Murcho, pp. 27, 29-30, 34-35, 60

Contextualização

■ Consulte uma enciclopédia para saber quem foram **Gogol**, **Pushkin**, **Shakespeare** e **Molière**.

Interpretação

1. O que quer o autor dizer com a pergunta «E depois?» quando considera a possibilidade de ser muito famoso e bem sucedido?
2. Tolstói era feliz quando colocou o problema do sentido da vida? Porquê?
3. Por que razão pensa Tolstói que, de um ponto de vista mais alargado, a sua felicidade e sucesso não têm qualquer valor?
4. A que se refere Tolstói quando fala da relação entre o finito e o infinito?
5. Qual é o sentido da vida, segundo Tolstói?

Discussão

6. Será importante saber que Tolstoi era feliz quando se viu perante o problema do sentido da vida? Porquê?
7. «Se Tolstoi era feliz, é totalmente irrelevante saber se, de um ponto de vista mais alargado, a sua vida tem ou não valor. O que conta é que a vida de Tolstoi tem valor para Tolstoi.» Concorda? Porquê?
8. Para responder ao problema do sentido da vida é necessário introduzir o tema da relação entre o finito e o infinito, defende Tolstoi. Concorda? Porquê?
9. O sentido da vida é a união com Deus, defende Tolstoi. Concorda? Porquê?

3. Críticas à resposta religiosa

O futuro distante

Tolstoi defende que o facto de tudo o que fazemos ser impermanente impede a nossa vida de ter sentido. Como vimos, Tolstoi exprime esta ideia afirmando que os seus feitos «serão esquecidos mais cedo ou mais tarde». Assim, Tolstoi defende que a nossa vida não tem sentido se num futuro muito distante nada restar de todos os nossos esforços, actividades e obras. Se tudo será destruído, defende Tolstoi, nada do que hoje fazemos terá qualquer importância.

A crítica a esta posição é a seguinte: admitamos que porque tudo será destruído e esquecido no futuro distante, nada do que hoje fazemos terá importância no futuro distante. Mesmo que isto seja verdade, por que razão o facto de nada ter importância daqui a um milhão de anos tem importância para nós, agora? Se nada do que fazemos tem importância daqui a um milhão de anos, então o que tem ou não importância daqui a um milhão de anos também não tem importância para nós. Ou seja, o sentido da nossa vida não pode ser afectado pela importância que alguém, daqui a um milhão de anos, atribui ou não à nossa vida. Se a nossa vida tem sentido, não o perde só porque daqui a um milhão de anos ninguém dá importância à nossa vida; e se a nossa vida não tem sentido, não o ganha só porque alguém daqui a um milhão de anos lhe dá importância.

A morte

Tolstoi poderia responder que o problema não é realmente o facto de daqui a um milhão de anos outros seres não valorizarem as nossas vidas; o problema é o próprio facto de nós desaparecermos inevitavelmente se formos mortais. Falar do que acontecerá daqui a um milhão de anos é só uma forma de dramatizar a nossa mortalidade. O impor-

tante é que, mesmo daqui a cem anos, todos estaremos mortos. E é esse facto que anula qualquer sentido que a nossa vida possa ter. Se não tivermos uma alma imortal, defende Tolstoi, a nossa vida não terá sentido.

Contudo, os críticos respondem que se a nossa vida não tem sentido, não o ganha se a prolongarmos para sempre. E se tem sentido, não há qualquer razão para pensar que o perde só porque somos mortais. Afinal, se dar cabeçadas na parede não tem sentido, não ganha sentido se o fizermos eternamente. E se o prazer de beber chá tem sentido, não o perde só porque não podemos beber chá eternamente.

Revisão

1. Exprima numa proposição condicional a posição de Tolstoi relativa à relação entre o futuro distante e o sentido da vida.
2. Formule a crítica à posição de Tolstoi relativa ao futuro distante.
3. Formule a crítica à posição de Tolstoi relativa à mortalidade.

Discussão

4. «Se a nossa vida tem sentido, não o perde só porque daqui a um milhão de anos ninguém dá importância à nossa vida.» Concorda? Porquê?
5. «Se a nossa vida não tem sentido, não o ganha só porque alguém daqui a um milhão de anos lhe dá importância.» Concorda? Porquê?
6. «Se a nossa vida não tem sentido, não o ganha se a prolongarmos para sempre.» Concorda? Porquê?
7. «Se a nossa vida tem sentido, não o perde só porque somos mortais.» Concorda? Porquê?
8. «Se formos mortais, a vida não faz sentido.» Concorda? Porquê?
9. «A vida tem sentido porque temos uma alma imortal.» Concorda? Porquê?

A finalidade última

Nas nossas vidas há várias cadeias de justificação interligadas: saímos de casa para ir ao supermercado, vamos ao supermercado para comprar comida e comemos para viver.

- Chama-se **finalidade instrumental** ao que fazemos em função de outra coisa.
- Chama-se **finalidade última** ao que fazemos em função de si mesmo.



■ **Praia das Mações**, de José Malhoa (1855-1933). Tolstoi defende que tudo vale nada se a vida não tiver uma finalidade que a transcenda. Mas os críticos defendem que uma tarde feliz não precisa de uma finalidade além de si mesma para ter sentido. Afinal, a ideia religiosa é que no paraíso teremos muitas «tardes» felizes.

Tolstoi defende que, porque somos mortais, todas as nossas cadeias de justificação ou finalidades acabam no nada. Saímos de casa para ir ao supermercado, vamos ao supermercado para comprar comida, comemos para viver... mas vivemos para quê? Tolstoi defende que se acabarmos todos por morrer, a vida não tem sentido porque nesse caso a vida não tem qualquer justificação ou finalidade última. A resposta ao sentido da vida, defende Tolstoi, não pode estar na própria vida, mas sim para lá dela.

Os críticos, contudo, argumentam que esta posição é insustentável. Há duas possibilidades apenas: ou a vida em si é uma finalidade última, ou há algo de transcendente que é a sua finalidade. No primeiro caso, o facto de sermos mortais é irrelevante: a finalidade da nossa vida é a própria vida, a satisfação, realização e estímulo que obtemos ao viver.

No segundo caso, a finalidade da vida é outra coisa além dela. Tolstoi sugere que a finalidade da vida é viver no paraíso. Mas qual é a finalidade de viver no paraíso? Se

Tolstoi afirmar que há outra coisa que é a finalidade de viver no paraíso, começa uma regressão infinita – pois podemos agora perguntar qual é a finalidade dessa outra coisa.

- Entra-se numa **regressão infinita** quando se justifica A em termos de B, B em termos de C, C em termos de D, etc., sem que essa cadeia de justificações seja esclarecedora.

Tolstoi pode tentar escapar à regressão infinita afirmando que viver no paraíso é uma finalidade última que não precisa de ter outra coisa como finalidade. Mas esta posição é circular, pois Tolstoi começou por afirmar que a vida não podia ser a sua própria finalidade. Se a vida não pode ser a sua própria finalidade, por que razão a vida no paraíso pode ser a sua própria finalidade? Tolstoi não pode argumentar que a vida no paraíso é um fim em si por ser imortal. Não pode argumentar deste modo porque isso é circular: pressupõe o que está em discussão. O que está em discussão é precisamente a questão de saber se só uma vida imortal pode ter sentido – ou seja, se só uma vida imortal pode ser uma finalidade última.

- Um argumento é **circular** quando pressupõe o que devia demonstrar. Chama-se **petição de princípio** ou *petitio principii* aos argumentos circulares.

Tolstoi também não pode responder que a vida no paraíso é apenas a continuação de uma vida que já tinha sentido antes. Porque se a vida já tinha sentido antes do paraíso, não há qualquer razão para pensar que o perde se formos mortais.

Assim, a crítica à resposta de Tolstoi é a seguinte:

Premissa 1: Ou a vida é a sua própria finalidade ou há outra coisa que é a finalidade da vida.

Premissa 2: Se a vida é a sua própria finalidade, a vida tem sentido apesar de ser mortal.

Premissa 3: Nenhuma outra coisa pode ser a finalidade da vida, sob pena de regressão infinita ou circularidade.

Conclusão: Logo, a vida tem sentido, apesar de ser mortal.

Este argumento dedutivo é válido.

Revisão

1. O que é uma finalidade instrumental? Explique e dê exemplos.
2. O que é uma finalidade última? Explique e dê exemplos.
3. Explique qual é a posição de Tolstoi relativamente à finalidade última da vida.
4. O que é uma regressão infinita da justificação? Dê exemplos.
5. Explique a objecção da regressão infinita que o crítico apresenta a Tolstoi.
6. Explique a objecção da circularidade que o crítico apresenta a Tolstoi.
7. Dado que a crítica a Tolstoi é um argumento dedutivamente válido, poderá a sua conclusão ser falsa? Porquê?

Discussão

8. «Se a vida é a sua própria finalidade, a vida tem sentido apesar de ser mortal.» Concorda? Porquê?
9. Concorda com todas as premissas da crítica a Tolstoi? Porquê?
10. «Se tudo acaba em nada, a nossa vida não tem sentido.» Concorda? Porquê?
11. O argumento que resume a crítica à posição de Tolstoi é válido. Mas será um argumento cogente? Justifique.

Texto 40

O Absurdo*Thomas Nagel*

Diz-se por vezes que nada do que fazemos agora terá importância daqui a um milhão de anos. Mas se isso for verdade, então nada do que acontecer daqui a um milhão de anos terá igualmente importância agora. Em particular, não importa agora que dentro de um milhão de anos nada do que fazemos agora terá importância. Além disso, mesmo que o que agora fazemos tivesse importância daqui a um milhão de anos, como poderia isso impedir que as nossas preocupações actuais fossem absurdas? Se o facto de serem importantes agora não é suficiente para conseguir isso, como poderia o facto de serem importantes daqui a um milhão de anos fazer alguma diferença?

A questão de saber se o que agora fazemos terá importância daqui a um milhão de anos só poderá fazer toda a diferença se o facto de ter importância daqui a um milhão de anos depender de ter importância, sem mais. Mas, então, negar que seja o que for que aconteça

agora terá importância daqui a um milhão de anos é uma petição de princípio com respeito à sua importância, sem mais; pois nesse sentido não podemos saber que não terá importância daqui a um milhão de anos se (por exemplo) alguém agora é feliz ou miserável sem saber que não tem importância, sem mais.

O que dizemos para exprimir o absurdo das nossas vidas tem muitas vezes a ver com o espaço e o tempo: somos minúsculas partículas na vastidão infinita do universo; as nossas vidas são meros instantes até numa escala geológica, quanto mais numa escala cósmica; estaremos todos mortos em breve. Mas é claro que não pode ser qualquer destes factos evidentes que *faz* a vida ser absurda, se for absurda. Pois suponha-se que vivíamos para sempre; não será uma vida que é absurda se durar setenta anos infinitamente absurda se durasse toda a eternidade? E se as nossas vidas são absurdas dado o nosso tamanho actual, por que razão seriam menos absurdas se abrangêssemos todo o universo (seja por sermos maiores seja por o universo ser mais pequeno)? A reflexão sobre a nossa pequenez e brevidade parece estar intimamente ligada com a sensação de que a nossa vida não tem sentido; mas não é claro qual é a ligação.

Outro argumento inadequado é o seguinte: porque vamos morrer, todas as cadeias de justificação têm de ser interrompidas no vazio: estudamos e trabalhamos para ganhar dinheiro para pagar vestuário, casa, diversão, comida e para nos sustentarmos ano após ano, talvez para sustentar uma família e ter uma carreira – mas com que fim último? Tudo isto é uma viagem elaborada que não conduz a lado algum. (Teremos também algum efeito sobre as vidas das outras pessoas, mas isso limita-se a reproduzir o problema, pois também elas irão morrer.)



Thomas Nagel (n. 1937). Americano de origem Jugoslava, Nagel é um dos mais importantes filósofos contemporâneos, nas áreas da ética e da filosofia da mente.

Há várias respostas a este argumento. Em primeiro lugar, a vida não é uma série de sequências de actividades em que cada uma delas tem como propósito outro membro qualquer da sequência. As cadeias de justificação chegam repetidamente ao fim no seio da vida, e a questão de saber se o processo como um todo pode ter justificação não tem qualquer influência na finalidade destas pontas finais. Não é preciso qualquer justificação complementar para que seja razoável tomar uma aspirina contra a dor de cabeça, visitar uma exposição de um pintor que admiramos ou impedir uma criança de colocar a sua mão num fogão quente. Não precisamos de um contexto mais vasto nem de um propósito complementar para impedir que estes actos não tenham objectivo.

Mesmo que alguém desejasse fornecer uma justificação complementar para fazer todas as coisas na vida que habitualmente encaramos como coisas que se justificam a si mesmas, também essa justificação complementar teria de parar algures. Se nada pode justificar a não ser que tenha justificação em termos de algo fora de si, que também tenha justificação, temos como resultado uma regressão infinita e nenhuma cadeia de justificação pode ser completa. Além disso, se uma cadeia finita de razões não pode justificar coisa alguma, o que ganharíamos com uma cadeia infinita, em que cada elo tem de ter justificação em algo exterior a si mesmo?

Dado que as justificações têm de chegar ao fim algures, nada ganhamos em negar que acabam onde parecem acabar, no seio da vida – nem ganhamos seja o que for ao tentar subsumir as múltiplas e muitas vezes triviais justificações comuns da acção sob um esquema de vida único e controlador. Podemos satisfazer-nos com menos do que isso. De facto, por representar erradamente o processo de justificação, o argumento faz uma exigência vácuca. Insiste que as razões disponíveis no seio da vida são incompletas, mas sugere desse modo que todas as razões que chegam ao fim são incompletas. Isto torna impossível fornecer quaisquer razões.

Thomas Nagel, «O Absurdo», 1971, trad. de Desidério Murcho, pp. 11-13

Interpretação

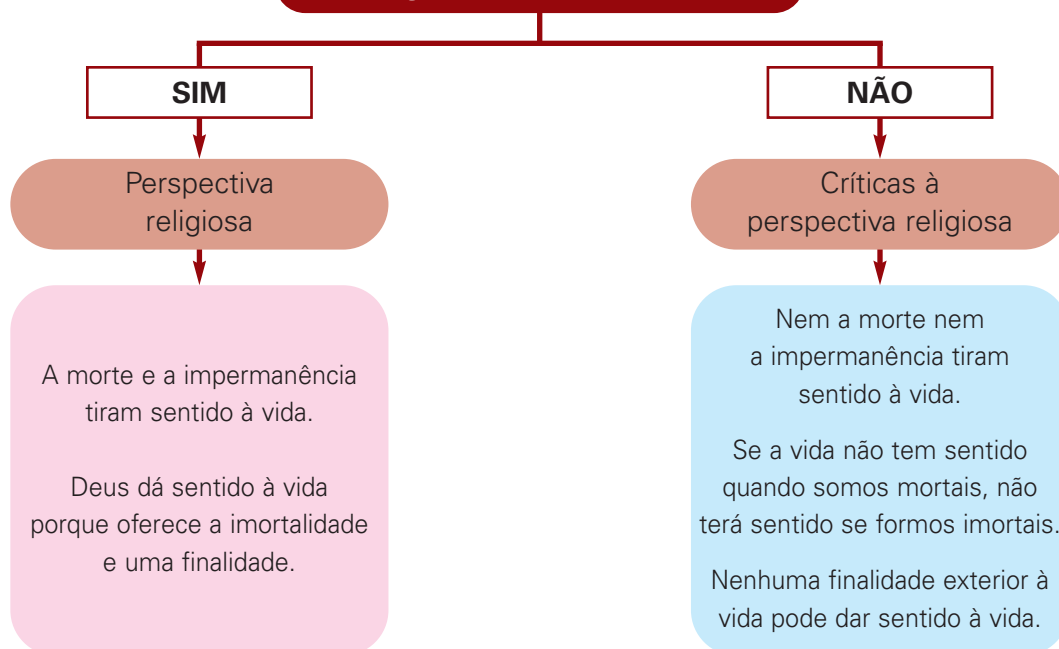
1. O que defende o autor quanto à relação entre o absurdo e a importância do que fazemos daqui a um milhão de anos?
2. «Negar que seja o que for que aconteça agora terá importância daqui a um milhão de anos é uma petição de princípio com respeito à sua importância», afirma o autor. Porquê?
3. Formule os argumentos apresentados pelo autor a favor do absurdo baseados no espaço e no tempo.
4. O autor defende que nem o facto de sermos minúsculos à escala cósmica nem o facto de sermos mortais faz a vida ser absurda. Porquê?

5. Formule o argumento a favor do absurdo baseado nas cadeias de justificação.
6. Explique a primeira objecção do autor ao argumento baseado nas cadeias de justificação.
7. Explique a objecção da regressão infinita apresentada pelo autor.
8. O autor sugere que se todas as justificações que chegam ao fim fossem incompletas, isso tornaria impossível fornecer quaisquer razões. Porquê?

Discussão

9. «Daqui a um milhão de anos, nada do que agora fizemos terá qualquer importância. Logo, a vida é absurda.» Concorda? Porquê?
10. «Do ponto de vista cósmico, somos totalmente irrelevantes. Ocupamos um canto obscuro de uma galáxia entre biliões de galáxias. Vivemos um curto espaço de tempo, sem qualquer importância cósmica. Por isso, a nossa vida é destituída de sentido.» Concorda? Porquê?
11. «Trabalhamos para ter dinheiro, queremos dinheiro para ter uma casa e um carro, queremos isso para ter conforto e queremos conforto para ter uma vida boa... mas qual é o sentido de ter uma vida boa? Se só nos espera o túmulo, é tão absurdo ter uma vida boa como ter uma vida má.» Concorda? Porquê?

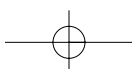
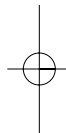
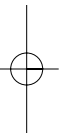
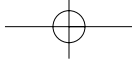
A religião dá sentido à vida?



Estudo complementar

- Baier, Kurt (1957) «O Sentido da Vida», in *Textos e Problemas de Filosofia*, org. de Aires Almeida e Desidério Murcho. Lisboa: Plátano, 2006, Cap. 6.
- Kolak, Daniel e Martin, Raymond (2002) «Sentido» in *Sabedoria sem Respostas*. Trad. de Célia Teixeira. Lisboa: Temas e Debates, 2004, Cap. 12.
- Murcho, Desidério (2006) «Sísifo e o Sentido da Vida», in *Pensar Outra Vez*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, Cap. 2.
- Nagel, Tomas (1987) «O Sentido da Vida», in *Que Quer Dizer Tudo Isto?* Trad. de Teresa Marques. Lisboa: Gradiva, 1995, Cap. 10.
- Swinburne, Richard (1996) «Mal Natural», in *Será Que Deus Existe?* Trad. de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1998, Cap. 6.

- @ Blackburn, Simon (2002) «Desejo e Sentido da Vida», in *Crítica*, 2005, http://www.criticanarede.com/html/eti_desejosentido.html.
- @ Wolf, Susan (1998) «O Sentido da Vida», in *Crítica*, 2004, http://www.criticanarede.com/html/met_sentidodavida.html.



Capítulo 16

As dimensões pessoal e social das religiões

1. O problema

A religião não é um fenómeno meramente pessoal e privado. Aderir a uma religião significa adoptar comportamentos, práticas rituais e formas de culto, dogmas e crenças sobre aspectos importantes da realidade. Por isso, as religiões influenciam profundamente a sociedade em que vivemos. Consequentemente, levanta-se a questão de saber se é legítimo aceitar uma determinada crença religiosa em vez de outra qualquer ou nenhuma. Se a religião fosse um fenómeno meramente pessoal, esta questão não se levantaria.

Por exemplo, preferir camisolas verdes em vez de azuis é uma questão meramente privada. Apesar de influenciar a vida económica, dado que faremos um certo tipo de escolhas ao comprar roupa, não tem qualquer influência profunda na sociedade; nem envolve a aceitação de quaisquer crenças sobre aspectos importantes da realidade. Por isso, não faz sentido perguntar a alguém que legitimidade tem para preferir camisolas verdes em vez de azuis; a sua preferência é meramente pessoal.

Dado que as crenças religiosas não são meramente pessoais, em que condições é eticamente permissível aceitá-las? Será permissível limitarmo-nos a aceitar as crenças religiosas da sociedade em que vivemos, ou da nossa família? Ou há uma ética da crença e temos o dever de avaliar criticamente as crenças religiosas que nos são transmitidas? Estas são as questões que iremos discutir neste capítulo.

Secções

1. O problema, 101
2. A ética da crença, 102
3. O caso especial da crença religiosa, 108

Textos

41. Deveres para com a Humanidade, 106
W. K. Clifford
42. A Vontade de Acreditar, 110
William James

Objectivos

- Compreender a dimensão pessoal e social da crença religiosa.
- Compreender o debate sobre a legitimidade da crença religiosa.
- Assumir uma posição filosófica sobre o debate.

Conceitos

- Crente, agnóstico, ateu.

2. A ética da crença

O filósofo e matemático inglês **William K. Clifford** (1845-1879) defende que é imoral acreditar naquilo para o qual não temos provas ou argumentos. É imoral porque é irracional. Por exemplo, se uma pessoa acreditar que há extraterrestres sem quaisquer provas, estará a cometer dois erros: em primeiro lugar, está a ser irracional porque acredita em algo sem provas; mas, além disso, está também a ser imoral.

Está a ser imoral por dois motivos. Primeiro, porque a sua atitude acabará por dar maus resultados. Mais cedo ou mais tarde, a sua falta de sentido crítico irá provocar catástrofes e sofrimento. Segundo, porque a sua atitude acabará por se transmitir a pouco e pouco à restante sociedade, conduzindo-a à barbárie.

Para ilustrar a ideia de que é imoral acreditar naquilo para o qual não temos provas ou argumentos Clifford usa o seguinte exemplo:

Um armador estava prestes a enviar para o mar o seu navio com emigrantes. Ele sabia que o navio era velho e que não tinha uma boa construção; que já tinha visto muitos mares e climas, e que precisava de reparações constantes. Foi-lhe sugerido que o navio não tinha condições de navegabilidade. Estas dúvidas assombravam-lhe o espírito e faziam-no infeliz; pensava que talvez devesse mandar inspeccionar e reparar o navio, apesar de isto lhe sair muito caro. Antes de o navio zarpar, todavia, conseguiu ultrapassar estas reflexões melancólicas. Disse de si para si que o navio tinha feito já tantas viagens em segurança e tinha aguentado tantas tempestades que era uma perda de tempo supor que não regressaria em segurança de mais esta viagem. Confiaria na Providência, que dificilmente deixaria de proteger todas aquelas infelizes famílias que abandonavam a sua terra natal para procurar um futuro melhor noutra parte. Afastaria do seu espírito todas as suspeitas mesquinhas sobre a honestidade dos estaleiros. E deste modo adquiriu uma convicção sincera e confortável de que o seu navio era inteiramente seguro e tinha condições de navegabilidade; assistiu à sua partida de coração ligeiro e com votos benevolentes pelo sucesso dos exilados no que seria o seu novo lar; e recebeu o dinheiro do seguro quando o navio se afundou no meio do oceano sem deixar sobreviventes.

W. K. Clifford, «A Ética da Crença», 1879, trad. de Desidério Murcho, p. 70

Clifford defende que o armador é culpado pela morte de todos os passageiros do navio. O facto de o armador acreditar sinceramente na solidez do navio é irrelevante. O armador sabia que o navio estava velho e que precisava de constantes reparações, e tinha sido alertado para o facto de precisar de manutenção. Afastar os indícios de que o navio precisava de manutenção e passar a acreditar genuinamente na solidez do navio não o torna menos culpado. O armador não tinha o direito de acreditar na solidez do navio, dada a informação de que dispunha.

Agora imaginemos que afinal o navio tinha feito a viagem sem problemas. Será que isto isenta o armador de qualquer responsabilidade ao acreditar na solidez do navio? Clifford

argumenta que não. É irrelevante se o navio por acaso resistiu a mais uma viagem. O que importa é a forma como o armador chegou à sua crença de que o navio iria resistir a mais uma viagem. Dado que o armador sabia que o navio estava velho e dado que tinha sido alertado para o facto de precisar de manutenção, tinha o dever de investigar esses factos antes de acreditar no que quer que fosse. O facto de o navio ter resistido, por acaso, a mais uma viagem não torna o armador menos responsável pelo modo irracional como adquiriu a sua crença na solidez do navio. Apenas teve sorte de o navio não se ter afundado.

Assim, mesmo que o navio não tivesse naufragado, o armador seria eticamente culpado por ter uma crença sem fundamentos. Claro que neste caso não seria culpado pela morte dos passageiros do navio, uma vez que o navio não naufragou e ninguém morreu. Mas seria culpado por colocar a vida dessas pessoas em risco ao acreditar na solidez do navio sem provas suficientes. Acreditar por sorte em algo verdadeiro, sem provas, é tão eticamente errado como acreditar em algo falso sem provas. O que está errado é acreditar em algo sem provas, quer se acerte por acaso na verdade quer não.

Dado que agimos em função daquilo em que acreditamos, quando as nossas acções podem prejudicar alguém temos o dever de avaliar cuidadosamente a informação de que dispomos antes de acreditarmos no que quer que seja. Mas e se as nossas acções não prejudicarem ninguém? Será que neste caso é eticamente legítimo acreditar naquilo que mais nos convém?

Imagine-se que o João acredita, sem qualquer prova que apoie a sua crença, que é o estudante mais popular da escola. Ao acreditar nisto, o João tem uma vida mais feliz e não prejudica seja quem for. Será que mesmo assim o João é culpado por acreditar em tal coisa sem provas suficientes que apoiem a sua crença? Clifford defende que sim.

Clifford pensa que todas as nossas crenças têm uma dimensão social; não há crenças que apenas digam respeito a quem as tem.

[...] Se me permitir acreditar em algo sem razões suficientes, pode ser que nada de grave advenha dessa crença; esta até pode revelar-se verdadeira, ou posso nunca ter a oportunidade de agir publicamente com base nela. Mas não posso evitar fazer um grande mal para com o Homem, ao tornar-me crédulo. O perigo para a sociedade não é apenas o



Mensagem do Mar, de John Everett Millais (1829-1896). Ao acreditar sem provas suficientes na solidez do navio, o armador seria culpado pela morte de todos os passageiros e pelo sofrimento dos seus familiares.

de que se passe a acreditar em coisas erradas, apesar de isso ser em si bastante grave; o perigo é que a sociedade se torne crédula, e que perca o hábito de testar as coisas e de inquirir a seu respeito; caso em que se afundará mais uma vez na selvajaria. [...] Em suma: é sempre incorrecto, em qualquer parte e para qualquer pessoa, acreditar seja no que for sem provas suficientes.

W. K. Clifford, «A Ética da Crença», 1879,
trad. de Célia Teixeira, pp. 76-77

Clifford pensa que, ao acreditar em algo sem provas suficientes, estamos a cometer uma falta para com a sociedade. Ao acreditar em algo sem provas corremos o risco de criar maus hábitos mentais que poderão afectar a sociedade no seu todo. E se toda a gente se comportar dessa forma, perderemos a sociedade em que vivemos e regressaremos à selvajaria. De modo que, de acordo com a ética da crença de Clifford:

- Só é eticamente legítimo acreditar em algo se tivermos provas suficientes a seu favor.

Não há fórmulas para saber se as provas de que dispomos a favor de algo são ou não suficientes. Aquilo que Clifford defende é que antes de acreditar em algo devemos investigar cuidadosamente se isso é verdade, avaliando a informação relevante que encontrarmos. Assim, Clifford defende que a ética da crença obedece aos seguintes princípios:

1. Se temos provas suficientes a favor de algo, então **devemos** acreditar que é verdade.
2. Se temos provas suficientes contra algo, então **devemos** acreditar que é falso.
3. Se não temos provas suficientes nem a favor nem contra algo, então devemos **suspender a crença** em relação a isso – isto é, não devemos acreditar que é verdadeiro nem que é falso.

As crenças religiosas são como qualquer outro tipo de crença, e como tal, argumenta Clifford, devem respeitar estes princípios. Dado que não temos provas suficientes a favor da existência de Deus, nem provas suficientes contra a sua existência, devemos suspender a crença, isto é, devemos ser agnósticos – não devemos acreditar que Deus existe, nem que não existe. (No **Capítulo 17** iremos estudar alguns argumentos a favor e contra a existência de Deus.)

- Um **crente** é uma pessoa que acredita que Deus existe.
- Um **agnóstico** é uma pessoa que suspende a crença na existência de Deus: nem acredita que Deus existe nem que não existe.
- Um **ateu** é uma pessoa que acredita que Deus não existe.

Revisão

1. O que pretende Clifford ilustrar com o exemplo do armador no caso em que o navio naufraga?
2. Por que razão defende Clifford que o facto de o armador acreditar sinceramente na solidez do navio é irrelevante?
3. Segundo Clifford, o armador seria culpado mesmo que o navio não tivesse naufragado? Porquê?
4. Por que acha Clifford que todas as crenças, mesmo as que têm boas consequências, devem ser apoiadas por provas suficientes?
5. Por que razão defende Clifford que se acreditarmos em algo sem provas suficientes estamos a cometer um pecado perante a sociedade?
6. Por que razão defende Clifford que temos o dever de ser agnósticos em relação à existência de Deus?
7. Explique os três princípios da ética da crença de Clifford, recorrendo a exemplos.
8. Determine o valor de verdade das seguintes afirmações:
 - 1) «Um agnóstico é alguém que não sabe que Deus existe.»
 - 2) «Um ateu é alguém que sabe que Deus não existe.»
 - 3) «O agnóstico não acredita que Deus existe.»
 - 4) «O ateu não acredita que Deus existe.»
 - 5) «O agnóstico acredita que Deus não existe.»
 - 6) «O ateu acredita que Deus não existe.»
 - 7) «O crente é alguém que sabe que Deus existe.»

Discussão

9. Concorda que o armador tinha o dever de investigar se o navio estava ou não em boas condições? Porquê?
10. Concorda que mesmo que o navio não naufragasse o armador tinha o dever de não acreditar nisso? Porquê?
11. Imagine que o armador tinha mandado inspeccionar e reparar o navio, e que mesmo assim este tinha naufragado. Nesse caso, seria legítimo que o armador acreditasse que o navio não iria naufragar? Porquê?
12. «É sempre incorrecto, em qualquer parte e para qualquer pessoa, acreditar seja no que for sem provas suficientes.» Concorda? Porquê?

13. Será que ter um bom argumento a favor da existência de Deus constitui prova suficiente para acreditar na existência de Deus? Porquê?
14. Devemos ser agnósticos relativamente à existência de Deus? Porquê?
15. Imagine que se perdeu numa montanha coberta de neve e que a única possibilidade de sobreviver é conseguir saltar um enorme precipício. Olhando para a distância, é impossível dizer se o salto será bem sucedido ou não. Mas se tentar convencer-se de que será bem sucedido, talvez consiga reunir as forças necessárias para ser bem sucedido. Será que neste caso é incorrecto tentar convencer-se de que o salto será bem sucedido? Justifique.

Texto 41

Deveres para com a Humanidade

W. K. Clifford

Nenhuma crença humana é, em qualquer dos casos, uma questão pessoal que apenas a uma pessoa diz respeito. As nossas vidas são orientadas por aquela concepção geral do curso das coisas que foi criada pela sociedade para fins sociais. As nossas palavras, as nossas expressões, as nossas formas, processos e modos de pensar, são propriedade comum, trabalhadas e aperfeiçoadas ao longo dos séculos; um bem que cada geração subsequente herda como um repositório precioso e uma responsabilidade sagrada a ser entregue à próxima geração, não inalterada mas sim alargada e purificada, com algumas marcas claras do seu próprio ofício. Nesta, para o bem ou para o mal, se tece cada crença de cada homem que partilha o discurso com os outros. O nosso dever de ajudar a criar um mundo no qual a prosperidade irá viver é um tremendo privilégio e uma tremenda responsabilidade.

Nos dois casos em apreço [sendo um deles o caso do armador], considerou-se errado acreditar em algo sem provas suficientes, assim como alimentar uma crença através do afastamento de dúvidas e da evasão à investigação. A razão para este juízo não é difícil de ver: é que em ambos os casos a crença que um homem tinha era de grande importância para outros. Contudo, uma vez que nenhuma das crenças de um homem é de facto insignificante ou sem efeitos para a humanidade, por mais trivial e por mais obscuro que o crente pareça, não temos outra escolha senão alargar o nosso juízo a todo e qualquer tipo de crença. A crença, aquela faculdade sagrada que impele as decisões da nossa vontade, e que une num trabalho harmonioso todas as forças compactadas do nosso ser, é nossa não para nós, mas para a humanidade. [...]

Esta sensação de poder é o mais elevado e o melhor dos prazeres quando a crença na qual se encontra fundada é uma crença verdadeira, e que foi honestamente adquirida pela investigação. Pois assim podemos sentir com justiça que se trata de propriedade comum, e

mantém-se firme para os outros assim como para nós próprios. Depois podemos ficar satisfeitos, não porque eu descobri segredos que me fazem sentir mais seguro e forte, mas porque nós, homens, compreendemos mais uma parte do mundo; e ficaremos mais fortes, não para nós, mas em nome do Homem e da sua força. Mas se a crença foi aceite com provas insuficientes, é um prazer roubado. Não só nos ilude a nós mesmos ao dar-nos uma sensação de poder que de facto não temos, mas é um pecado, porque é roubado violando o nosso dever para com a humanidade. Esse dever consiste em nos protegermos de tais crenças como se de uma epidemia se tratasse, a qual que pode rapidamente tomar conta do nosso próprio corpo, alastrando-se de seguida ao resto da cidade.

W. K. Clifford, «A Ética da Crença», 1879, trad. de Célia Teixeira, pp. 73-76

Interpretação

1. Que quer dizer Clifford com a seguinte afirmação: «nenhuma crença humana é, em qualquer dos casos, uma questão pessoal que apenas a uma pessoa diz respeito»?
2. Como justifica Clifford a afirmação de que «nenhuma crença humana é, em qualquer dos casos, uma questão pessoal que apenas a uma pessoa diz respeito»?
3. Por que acha o autor que uma crença verdadeira e honestamente adquirida pela investigação é propriedade comum?
4. Por que acha o autor que nos devemos proteger de crenças adquiridas sem provas suficientes como se de uma epidemia se tratasse?

Discussão

5. «Nenhuma das crenças de um homem é de facto insignificante ou sem efeitos para a humanidade.» Concorda? Porquê?
6. Concorda que uma crença verdadeira e honestamente adquirida pela investigação é propriedade comum? Porquê?
7. Concorda que acreditar em algo sem provas suficientes é um mal? Porquê?
8. Concorda que nos devemos proteger de crenças adquiridas sem provas suficientes como se de uma epidemia se tratasse? Porquê?

3. O caso especial da crença religiosa

Muitos crentes estarão dispostos a aceitar as ideias de Clifford no que respeita à ética de crença, mas não em todos os domínios. Nos domínios da ciência e da vida prática, dirão que Clifford tem razão; mas não nos domínios da religiosidade.

A resposta clássica à defesa do agnosticismo de Clifford é da autoria de **William James** (1842-1910). Este filósofo concorda que não temos o direito de acreditar em algo só porque isso nos dá jeito, e que por vezes é de facto um mal acreditar em algo sem provas suficientes. Contudo, defende que a suspensão da crença nem sempre é a opção mais correcta quando não temos provas nem a favor nem contra a verdade de uma certa proposição. As crenças religiosas, como a crença em Deus, é um desses casos. James defende que é eticamente legítimo acreditar que Deus existe mesmo sem provas suficientes.

Mas o que faz da crença em Deus um caso especial? William James defende que há três aspectos que fazem da crença em Deus um caso especial:

1. Para muitas pessoas, acreditar que Deus existe não é como acreditar que o Sol é basicamente feito de hidrogénio. A crença na existência de Deus exerce uma atracção especial. James diz que a crença na existência de Deus é, neste sentido, uma **opção viva** – algo que pode mudar o modo como vivemos.
2. Se acreditarmos na existência de Deus e isso for verdade, ganharemos um bem vital, como a bênção divina e a possibilidade de uma vida eterna. Além do mais, só temos uma oportunidade – ou acreditamos na existência de Deus ou não. E se não acreditarmos, e Deus existir, perderemos esse bem vital para sempre. James diz que, neste sentido, a crença em Deus é uma opção **momentosa** (de enorme importância).
3. James defende que é impossível não ter uma posição relativamente à existência de Deus: a crença em Deus é uma opção **forçosa**, dado que, quer acreditemos quer não, não podemos escapar às consequências de tal decisão. Ou acreditamos que Deus existe ou que não existe. Decidir suspender a crença em Deus terá as mesmas consequências que acreditar que não existe – em ambos os casos, perderemos o bem vital que obteremos caso Deus exista.

James defende que estes três aspectos fazem a crença religiosa ser especial. E defende que, quando uma crença apresenta estas características, é uma **opção genuína**.

Como vimos, Clifford defende que temos o dever de permanecer agnósticos porque não temos provas suficientes nem a favor nem contra a existência de Deus. James argumenta que tal decisão é igualmente passional, uma decisão que tem por base os nossos sentimentos e inclinações naturais e não a razão; a decisão consiste em evitar acreditar numa falsidade a todo o custo:

A tese que defendo exprime-se brevemente deste modo: *A nossa natureza passional não só pode como deve legitimamente optar entre várias proposições sempre que se trate de uma opção genuína acerca da qual não podemos, dada a sua própria natureza, decidir por meios intelectuais; pois dizer, nessas circunstâncias, «Não decidas, mas deixa a questão em aberto», é em si uma decisão passional – tal como decidir sim ou não – e tem o mesmo risco de perder a verdade [...]*

William James, «A Vontade de Acreditar», 1897, trad. de Célia Teixeira, p. 371

No caso da crença em Deus, não se trata apenas de ganhar uma verdade ou evitar acreditar numa falsidade. As consequências de não acreditar em Deus, se Deus existir, são momentosas. É verdade que o agnóstico, ao suspender a crença em Deus, não corre o risco de acreditar numa falsidade. Mas ao fazê-lo arrisca-se a não acreditar numa verdade e a perder um bem vital.

	Agnóstico	Crente
Possíveis perdas	Acreditar numa verdade; bem vital.	Acreditar numa falsidade.
Possíveis ganhos	Não acreditar numa falsidade.	Acreditar numa verdade; bem vital.

Supondo que a questão da existência de Deus não pode ser decidida racionalmente, James defende que é eticamente legítimo acreditar na sua existência, evitando assim a perda de um bem vital. Mas do facto de ser eticamente legítimo acreditar em Deus não se segue que tenhamos de o fazer. James defende que nestes casos se trata de uma questão de tolerância.

Ninguém deve passar vetos aos outros, nem trocar palavras caluniosas. Devemos, pelo contrário, delicada e profundamente respeitar a liberdade mental de cada um: só então iremos erigir a república intelectual; só então teremos o espírito de tolerância interna sem o qual toda a nossa tolerância externa não passa de um mito [...]; só então iremos viver e deixar viver, tanto em questões especulativas como práticas.

William James, «A Vontade de Acreditar», 1897, trad. de Célia Teixeira, p. 376

Segundo James, é eticamente legítimo que Clifford seja agnóstico; mas também é legítimo não concordar com a ética de Clifford. O que não é legítimo é Clifford impor a sua ética da crença aos outros. De acordo com James, todos têm a legitimidade ética de acreditar naquilo que a razão não consegue decidir, desde que se trate de uma opção genuína, como é o caso da crença em Deus.

Revisão

1. O que faz da crença em Deus uma opção genuína, segundo James?
2. Por que acha James que o agnosticismo de Clifford é também uma decisão passional?
3. Por que razão é legítimo, segundo James, acreditar na existência de Deus na ausência de provas suficientes a seu favor?

Discussão

4. «O agnosticismo, ao contrário do que James diz, não é uma decisão passional, pois Clifford deu amplas razões a seu favor.» Concorda? Porquê?
5. «A defesa da crença religiosa de James não é passional. Afinal, James argumenta que é melhor acreditar na existência de Deus do que não acreditar, pois podemos assim ganhar um bem vital – algo que parece bem calculado e muito pouco passional.» Concorda? Porquê?
6. «Clifford argumenta que não devemos acreditar em algo sem provas suficientes pois isso refreia em nós o hábito de testar e pôr à prova as nossas crenças. Mas James nem mostra que acreditar em Deus sem provas suficientes não enfraquece esse hábito, nem que o bem vital que podemos ganhar ao acreditar na existência de Deus supera o mal que possamos causar às nossas práticas intelectuais e à humanidade no seu todo. E sem isso fica por mostrar que Clifford está enganado. Logo, devemos ser agnósticos.» Concorda? Porquê?

Texto 42

A Vontade de Acreditar

William James

[...] A religião surge como uma opção momentosa. Supostamente ganhamos, mesmo agora, pela nossa crença, e perdemos pela nossa não-crença, um certo bem vital. Em segundo lugar, a religião é uma opção forçosa, à medida desse bem. Não podemos escapar a isto ao permanecermos cépticos esperando por mais dados, porque, sendo certo que desse modo evitamos o erro *se a religião não for verdadeira*, perdemos o bem, se for verdadeira, com a mesma certeza que perderíamos se escolhêssemos positivamente não acreditar. É como se um homem hesitasse indefinidamente pedir uma mulher em casamento porque não estava completamente seguro de ela se vir a revelar um anjo depois de a levar para casa. Não estaria ele deste modo a privar-se da possibilidade de ter um anjo de modo tão definitivo como se casasse com outra pessoa? O cepticismo, deste modo, não é uma forma de

não optar; é optar por um certo tipo de risco. *É melhor arriscar perder a verdade do que cair no erro* – esta é exactamente a posição daquele que veta a fé. Ele está activamente a arriscar do mesmo modo que o crente; está a apoiar a posição contrária à hipótese religiosa, tal como o crente apoia a hipótese religiosa contra essa posição. Apregoar o cepticismo a todos nós como um dever até termos «provas suficientes» a favor da religião é, deste modo, equivalente a dizer, quando em presença da hipótese religiosa, que ceder ao medo de esta ser errada é mais prudente e melhor do que ceder à nossa esperança de que seja verdadeira. Logo, não é o intelecto contra as nossas paixões; é apenas o intelecto com uma paixão a ditar a sua lei.

[...] Deste modo, eu, pelo menos, não consigo aceitar as regras do agnóstico para a procura da verdade, nem concordar de boa vontade em deixar de lado a minha natureza volitiva. Não o posso fazer por esta simples razão: *uma regra do pensamento que me iria impedir em absoluto de reconhecer certo tipo de verdades se tais tipos de verdades existissem realmente, seria uma regra irracional.*

[...] Se tivéssemos um intelecto infalível com as suas certezas objectivas, poderíamos sentir-nos desleais para com tão perfeito órgão ou conhecimento ao não confiarmos exclusivamente nele, por não esperarmos pela sua professa palavra. Mas [...] se acreditamos que nenhuma campanha soa em nós de modo a ficarmos a saber com toda a certeza quando a verdade está ao nosso alcance, então parece uma inutilidade fantasiosa apregoar tão solenemente o nosso dever de esperar pelo toque da campanha.

William James, «A Vontade de Acreditar», 1897, trad. de Célia Teixeira, pp. 374-376

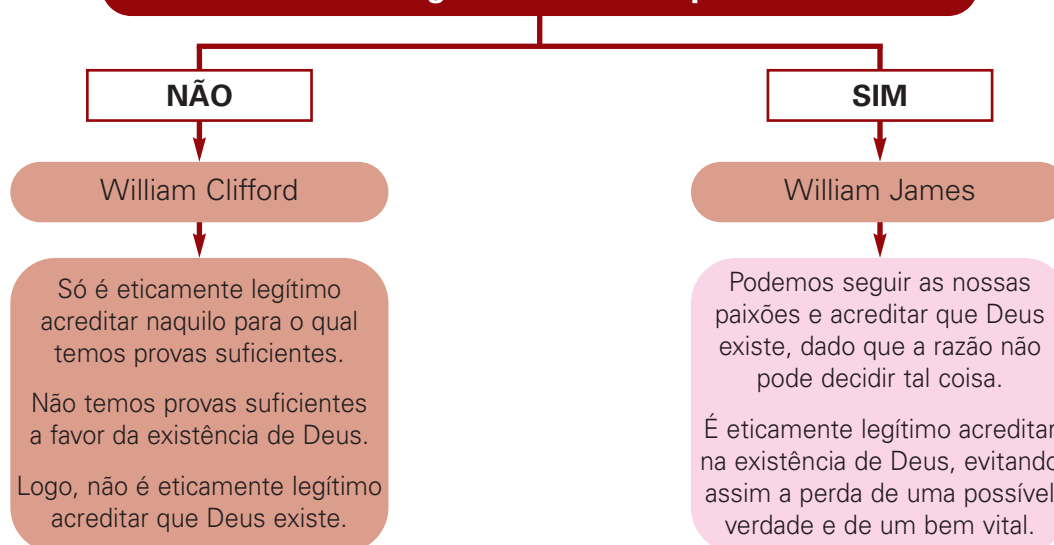
Interpretação

1. O que significa dizer que a religião é uma opção momentosa?
2. O que significa dizer que a religião é uma opção forçosa?
3. Por que acha James que o cepticismo não é uma forma de não optar?
4. «Não é o intelecto contra as nossas paixões; é apenas o intelecto com uma paixão a ditar a sua lei.» O que quer o autor dizer?
5. «Se acreditamos que nenhuma campanha soa em nós de modo a ficarmos a saber com toda a certeza quando a verdade está ao nosso alcance, então parece uma inutilidade fantasiosa apregoar tão solenemente o nosso dever de esperar pelo toque da campanha.» O que quer o autor dizer?

Discussão

6. «É melhor arriscar perder a verdade do que cair no erro.» Concorda? Porquê?
7. «Uma regra do pensamento que me iria impedir em absoluto de reconhecer certo tipo de verdades se tais tipos de verdades existissem realmente, seria uma regra irracional.» Concorda? Porquê?
8. «Se a nossa razão fosse infalível, devíamos segui-la sempre, mas como não é, então não temos o dever de a seguir sempre.» Concorda? Porquê?
9. «Precisamente porque a nossa razão é falível, temos de analisar cuidadosamente os dados de que dispomos antes de acreditar em algo. Só se fosse infalível é que tais cautelas seriam desnecessárias.» Concorda? Porquê?

Será eticamente legítimo acreditar que Deus existe?



Estudo complementar

- Clifford, William (1878) «A Ética da Crença», in *Textos e Problemas de Filosofia*, org. de Aires Almeida e Desidério Murcho. Lisboa: Plátano, 2006, Cap. 6.
- Kolak, Daniel e Martin, Raymond (2002) «Deus» in *Sabedoria sem Respostas*, trad. de Célia Teixeira. Lisboa: Temas e Debates, 2004, Cap. 6.
- @ Murcho, Desidério (2005) «Verdade», in *Crítica*, 2005, <http://www.criticanarede.com/html/ed103.html>.

Capítulo 17

Religião, razão e fé

1. A relação entre razão e fé

Como vimos no capítulo anterior, William James defende que é legítimo acreditar que Deus existe mesmo que não tenhamos razões a seu favor. De facto, muitas pessoas pensam que as razões a favor da existência de Deus são irrelevantes. Isto porque consideram que a existência de Deus é uma questão de fé e não de razões. Mas o que é a fé e que relação tem com a razão?

Neste capítulo vamos estudar mais de perto a relação entre a razão e a fé. Começamos por esclarecer o conceito de fé, discutindo logo de seguida o problema de saber se a fé e a razão estão em conflito ou harmonia. Nas secções seguintes iremos estudar as razões a favor e contra a existência de Deus.

Conhecimento e fé

Acreditar em algo com base na fé é acreditar em algo sem ter razões que estabeleçam a sua verdade. Ao caracterizar a fé, **S. Tomás de Aquino** (1225-1274) contrastou-a com a mera crença sem conhecimento, por um lado, e com o conhecimento, por outro. A fé é semelhante à mera crença sem conhecimento porque em ambos os casos não há razões que estabeleçam a verdade daquilo que acreditamos. Mas a fé é também semelhante ao conhecimento porque envolve uma convicção muito forte da nossa parte.

Secções

1. A relação entre razão e fé, 113
2. Argumentos teístas, 124
3. O argumento ontológico, 126
4. O argumento cosmológico, 132
5. O argumento do desígnio, 135
6. O argumento moral, 142
7. O problema do mal, 147

Textos

43. Sem Risco Não Há Fé, 120
Søren Kierkegaard
44. A Razão Não é Contrária à Fé, 122
S. Tomás de Aquino
45. Proslogion, 129
Santo Anselmo
46. Em Defesa do Insensato, 131
Gaunilo de Marmoutier
47. Desígnio Divino, 140
William Paley
48. Deus como Postulado da Razão, 145
Immanuel Kant
49. Teodiceia, 150
G. W. Leibniz

Objectivos

- Avaliar o debate sobre a relação entre a razão e a fé.
- Avaliar os argumentos a favor da existência de Deus.
- Avaliar o problema do mal.

Conceitos

- Fideísmo, fé, teologia natural, Deus teísta, teísmo.
- Cadeia causal, redução ao absurdo.
- Mal moral, mal natural, teodiceia.

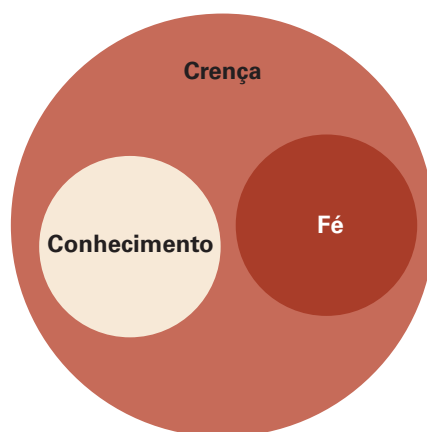
Por exemplo, só podemos acreditar que o Futebol Clube do Porto ganhou o jogo com base na fé se não soubermos que isso aconteceu. Se soubermos que ganhou é porque temos provas disso e, portanto, não podemos ter fé.

Mas acreditar em algo com base na fé não é apenas acreditar em algo sem razões. Ter fé em algo implica também um elevado grau de convicção. Por exemplo, acreditar que Deus existe com base na fé é ter uma convicção praticamente inabalável na sua existência. Nesse aspecto, ter fé em algo envolve uma forte convicção, semelhante à convicção que sentimos quando sabemos que, por exemplo, o Porto é uma cidade portuguesa.

- A **fé** é uma crença com elevado grau de convicção na verdade de uma afirmação, sem razões que estabeleçam a sua verdade.

Segundo a caracterização clássica de conhecimento (que iremos estudar no 11.º ano), o conhecimento é um tipo de crença. Assim, tanto a fé como o conhecimento são tipos diferentes de crença. Mas, como vimos, a fé exclui o conhecimento, no sentido em que não é possível ter fé naquilo que conhecemos. Assim, as seguintes proposições esclarecem o conceito de fé, relacionando-a com a crença e com o conhecimento:

- Se alguém sabe algo, essa pessoa acredita nisso. Mas pode-se acreditar em algo que não se sabe.
- Se alguém tem fé em algo, essa pessoa acredita nisso. Mas pode-se acreditar em algo sem ter fé.
- Se alguém tem fé em algo, essa pessoa não sabe isso. Logo, se alguém sabe algo, não pode ter fé nisso.



A fé é entendida por filósofos crentes, como S. Tomás, como uma fonte de verdade, a par da razão. A razão produz um conhecimento da verdade, recorrendo a provas e argumentos; a fé produz uma forte convicção na verdade, mas sem conhecimento.

Diz-se por vezes que a fé e a razão são duas fontes diferentes de conhecimento, mas o que se quer dizer é que a fé e a razão são dois modos diferentes de chegar à verdade.

S. Tomás defendia que tinha estabelecido por via racional a existência de Deus, nomeadamente através do seu argumento cosmológico (estudado na **Secção 4**). Por isso, defendia que sabia que Deus existia. Logo, tinha de aceitar que não tinha nem podia ter fé na existência de Deus. Contudo, a fé continua a ser importante, segundo S. Tomás, por duas razões. Por um lado, muitos crentes não conhecem nem compreendem os argumentos a favor da existência de Deus que S. Tomás conhece; têm de aceitar que Deus existe pela fé na própria Igreja. Por outro lado, a razão não permite saber toda a verdade sobre Deus. Por exemplo, podemos saber que Deus existe, mas não que é trino (que é Pai, Filho e Espírito Santo). A fonte destas verdades não é a razão mas sim a fé.

Fideísmo e teologia natural

Alguns filósofos argumentam que os métodos de justificação racional, através de argumentos ou provas, são inadequados ou até indesejáveis para justificar a crença na existência de Deus; contudo, defendem que é legítimo e digno de louvor ter fé na existência de Deus. A este tipo de posição chama-se fideísmo.

- O **fideísmo** é a teoria segundo a qual as crenças religiosas se baseiam unicamente na fé e não na razão.

O fideísmo opõe-se à teologia natural defendida por filósofos como S. Tomás, Leibniz, S. Anselmo, Descartes, Swinburne e muitos outros.

- A **teologia natural** é a tentativa de justificar a crença na existência de Deus recorrendo à razão.

A teologia natural é defendida por muitas igrejas cristãs, incluindo a católica. Os teólogos naturais acreditam que é possível estabelecer pela razão pelo menos algumas verdades sobre Deus. Em contraste, o fideísmo considera que nenhuma verdade sobre Deus pode ser estabelecida pela razão: as verdades sobre Deus não podem ser conhecidas, só podem ser objecto de fé.

Revisão

1. Esclareça em que sentido a fé se aproxima e se diferencia da mera crença e do conhecimento.
2. Explique o que é a fé, recorrendo a exemplos.

3. Determine o valor de verdade das seguintes afirmações, e justifique a sua resposta:
 - 1) A fé implica o conhecimento.
 - 2) A fé implica a crença.
 - 3) A fé implica uma forte convicção.
 - 4) Quem sabe que Deus existe, não tem fé na sua existência.
 - 5) Quem tem fé na existência de Deus, não sabe que Deus existe.
4. O que é a teologia natural?
5. O que é o fideísmo?
6. Qual é a diferença entre a teologia natural e o fideísmo?
7. Poderá a fé ser fonte de conhecimento? Porquê?
8. Pode a fé na existência de Deus ser justificada com base em provas ou argumentos? Porquê?

A fé contra a razão

O fideísta radical defende a existência de um conflito entre a fé e a razão. Entre estes dois domínios não há complementaridade nem harmonia; há apenas conflito. As verdades da fé podem ser negadas pela razão e o que sabemos pela razão pode ser negado pela fé.

O filósofo dinamarquês **Søren Kierkegaard** (1813-1855) foi um dos mais importantes defensores do fideísmo. Kierkegaard pensava que justificar a nossa crença na existência de Deus é uma má ideia porque, ao fazê-lo, estamos a retirar o que há de essencial à própria religião. A própria natureza da religião requer que as nossas crenças estejam fundadas na fé, e não na razão.

Como vimos, não é possível ter fé que Deus existe se soubermos que existe, ou se tivermos razões que estabeleçam a sua existência. Por exemplo, quando estivermos na presença de Deus, na vida além da morte, não poderemos ter fé em Deus: nessa circunstância, sabemos por contacto directo que Deus existe.

Ora, Kierkegaard considera que a fé é a maior virtude que um ser humano pode alcançar. Consequentemente, rejeita quaisquer processos racionais que procurem estabelecer a existência de Deus. Kierkegaard defende que a fé em Deus tem tanto mais valor quanto mais seguramente a razão nos disser que Deus não existe. A fé é vista por Kierkegaard como uma aposta pessoal, contra todas as evidências. Imagine-se que se descobria que todos os dados históricos que se pensa que sustentam uma dada religião, como a cristã, por exemplo, eram falsos; descobria-se que afinal Jesus Cristo não tinha ressuscitado nem era divino, e que a Bíblia afinal não tinha sido escrita por inspiração divina. O fideísta radical defende que nessa circunstância a fé na existência de Deus tem ainda mais valor.

Esta posição radical é de tal modo implausível que o próprio Kierkegaard parece não a assumir claramente. Afinal, se houvesse provas conclusivas de que tudo o que a Bíblia diz é falso, dificilmente as pessoas continuariam a ter fé no Deus bíblico. Por alguma razão hoje em dia as pessoas não têm fé nos deuses gregos ou egípcios, por exemplo.

Além disso, o fideísmo radical é incoerente porque nem sequer pode ser defendido com razões. Os fideístas argumentam que a razão foi corrompida pelo pecado, e que por isso devemos seguir as nossas paixões e acreditar com base na fé. Contudo, ao fazê-lo estão a mostrar que afinal há razões para ser fideísta, o que contraria a própria ideia fideísta de que o que tem realmente valor é aceitar por pura fé as verdades da religião. Para ser inteiramente coerente, o fideísta não poderia apresentar quaisquer razões para ser fideísta, nem para não ser. Mas nesse caso o fideísmo tornar-se-ia uma posição arbitrária, que nada tem a dizer a quem não for já fideísta. O fideísta radical nem pode sequer coerentemente afirmar que ter fé é uma virtude, pois isso significaria que teríamos uma razão para ter fé.

Compreensivelmente, nem todos os fideístas são tão radicais como Kierkegaard. O matemático, físico e filósofo francês **Blaise Pascal** (1623-1662) defendia que a fé só podia estabelecer a verdade do que não se pode saber. Pascal pensava que não se podia estabelecer racionalmente a existência de Deus; mas também não se podia estabelecer a sua inexistência. Perante o silêncio da razão, Pascal defendia que seria a fé a conduzir-nos à verdade. Esta posição é semelhante à de William James, que estudámos no capítulo anterior.

O fideísmo de Pascal é bastante mais moderado do que o de Kierkegaard, e não coloca a fé em conflito com a razão. Não se trata de defender que a fé na existência de Deus tem tanto mais valor quantas mais razões tivermos para pensar que Deus não existe. Trata-se apenas de dizer que a fé é uma via de acesso à verdade nos casos em que a razão é incapaz de o fazer. O fideísmo moderado defende que é legítimo acreditar que Deus existe, apesar de não haver razões conclusivas a seu favor – desde que não haja também razões conclusivas contra a existência de Deus.



■ **Vénus e Marte**, de Sandro Botticelli (1445-1510). Diferentes religiões têm diferentes divindades. Será a fé em Vénus suficiente para justificar a crença na sua existência?

Revisão

1. Qual é a essência da religião, segundo Kierkegaard?
2. Por que razão pensa Kierkegaard que é uma má ideia tentar justificar a nossa crença na existência de Deus?
3. Por que razão rejeita Kierkegaard os processos racionais que procuram estabelecer a existência de Deus?
4. O que significa dizer que a fé é uma aposta pessoal?
5. Como teria de reagir um fideísta radical caso se provasse para lá de qualquer dúvida que a sua religião era falsa? Porquê?
6. Por que razão se defende que o fideísmo radical é incoerente?
7. Em que aspecto central diferem as teorias de Pascal e de Kierkegaard?

Discussão

8. Será melhor saber que Deus existe ou ter fé na sua existência? Porquê?
9. «O fideísmo radical é incoerente.» Concorda? Porquê?
10. «Kierkegaard confunde simples complementaridade entre a razão e a fé com conflito total. Claro que uma religião não seria uma religião se pudéssemos estabelecer racionalmente todas as verdades que são objecto da sua fé. Nesse caso, nem seria possível ter fé. Mas daqui não se segue que por definição nenhuma verdade da religião pode ser estabelecida por via racional.» Concorda? Porquê?
11. Que tipo de fideísmo considera mais plausível? Porquê?
12. «O fideísmo de Pascal é insustentável porque se baseia no falso pressuposto que não é possível provar racionalmente que Deus existe nem que não existe. Mas como conseguirá Pascal provar que não se pode provar nenhuma dessas coisas? O simples facto de até hoje não existir qualquer prova consensual não quer dizer coisa alguma.» Concorda? Porquê?
13. «Se a fé fosse suficiente para justificar as verdades religiosas, então todas as religiões estariam igualmente justificadas a acreditar na existência das suas divindades e na verdade dos seus dogmas. Mas diferentes religiões têm diferentes divindades e dogmas, que muitas vezes são incompatíveis entre si. Assim, nem todas as religiões podem estar correctas. Logo, a fé é uma forma inadequada de acesso à verdade.» Concorda? Porquê?

Fé e razão em harmonia

O fideísmo opõe-se à teologia natural porque não aceita que a fé e a razão estejam em harmonia. Um dos mais importantes defensores da tese da harmonia entre a razão e a fé foi S. Tomás de Aquino. Esta é a posição mais comum entre os filósofos da religião. É também a posição oficial da Igreja Católica e de outras igrejas cristãs.

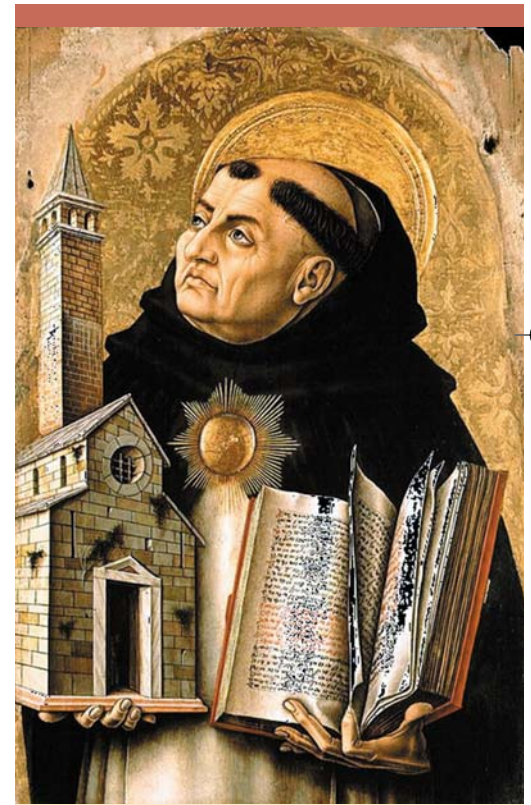
S. Tomás defende que a fé e a razão estão em harmonia, um pouco como a visão e o tacto. As nossas sensações visuais poderiam estar sempre em conflito com as nossas impressões tácteis. Nesse caso, quando nos parecesse que um objecto estava muito longe, poderia estar muitíssimo perto; e vice-versa. Mas só um Deus malévolo poderia ter-nos criado desse modo. Na realidade, há uma harmonia entre as nossas impressões tácteis e visuais.

Analogamente, S. Tomás defende que há uma harmonia entre a fé e a razão. A razão pode estabelecer certas verdades religiosas, ajudando a fé. E a fé estabelece outras verdades, ajudando a razão. Um pouco como a visão e o tacto. Pela visão apenas não podemos saber se um objecto que parece leve é realmente leve; pelo tacto apenas não podemos saber que cor tem um objecto.

O argumento principal a favor da harmonia entre a razão e a fé baseia-se na benevolência e sabedoria de Deus. Afinal, se existe um deus benevolente e sábio, criador de tudo, incluindo nós mesmos, também a razão humana foi criada por Deus. Mas se a razão humana foi criada por Deus, é improvável que seja tão imperfeita que não possa estabelecer pelo menos algumas verdades fundamentais sobre Deus. Mais estranho ainda seria que fosse possível estabelecer pela razão que Deus não existe, contrariando assim a fé de que Deus existe. Se as faculdades humanas da razão e da fé fossem constituídas deste modo, Deus não seria benevolente. Dado que tanto a razão como a fé têm origem em Deus, é improvável que estejam em conflito.

Acresce que sem a ajuda da razão dificilmente poderemos decidir entre várias religiões. Porquê ter fé no deus cristão, em vez de ter fé nos antigos deuses gregos ou egípcios? Não podemos defender que ter fé é em si tão importante que é irrelevante ter fé num ou noutra deus. Pode até ser um pecado mais grave ter fé num falso deus do que não ter fé em deus algum. Um fideísta como Kierkegaard teria muita dificuldade em explicar por que razão a fé num determinado deus é virtuosa, ao passo que a fé noutra deus não o é. Sem o auxílio da razão, a fé é cega.

Os fideístas moderados aceitam que a fé complementa a razão. Mas pensam que a razão nada pode estabelecer relativamente a Deus – nem a sua simples existência, nem os aspectos mais importantes da sua natureza. Os teólogos naturais defendem que podemos determinar pela razão algumas verdades importantes sobre Deus – nomeadamente, que existe. Como fazem eles isso é o que vamos estudar nas secções seguintes.



S. Tomás de Aquino (1225-274). Um dos mais importantes teólogos católicos.

Revisão

1. O que significa dizer que a razão e a fé estão em harmonia?
2. Explique a analogia com o tacto e a visão.
3. Explique o argumento da benevolência a favor da tese da harmonia.
4. «Sem o auxílio da razão, a fé é cega.» Porquê?
5. O que distingue os fideístas moderados dos defensores da teologia natural?

Discussão

6. «A fé e a razão estão em harmonia.» Concorda? Porquê?
7. «Sem o auxílio da razão, a fé é cega.» Concorda? Porquê?
8. É a fé uma forma adequada de chegar a algumas verdades? Porquê?
9. «Só é possível defender que a fé é um modo adequado de acesso à verdade se primeiro tivermos boas razões para pensar que Deus existe. Logo, qualquer crente tem de recusar o fideísmo e aceitar a teologia natural.» Concorda? Porquê?

Texto 43

Sem Risco Não Há Fé

Søren Kierkegaard

[Imagine-se que] se estabeleceu firmemente tudo o que desejávamos com respeito às escrituras. Que se segue disto? Será que alguém que não tivesse previamente fé se aproximou um só passo da fé? Claro que não, nem um só passo. Pois a fé não se produz através de investigações académicas. Não vem directamente; pelo contrário, é precisamente na análise objectiva que perdemos o infinito cuidado apaixonado e pessoal que é a condição requerida para a fé, o seu ingrediente ubíquo, no qual a fé vem à existência. Será que quem tem fé ganhou alguma coisa [com o que se estabeleceu] em termos da força e poder da fé? Não, nem um pouco. Ao invés, a sua prodigiosa erudição, deitada como um dragão à porta da fé, ameaçando devorá-la, torna-se uma desvantagem, forçando-o a fazer um esforço prodigioso ainda maior em temor e tremor de modo a não cair em tentação, confundindo conhecimento com fé. Ao passo que a fé tinha a incerteza como um útil professor, descobre agora que a certeza é o seu mais perigoso inimigo. Retire-se a paixão e a fé desaparece, pois

a certeza e a paixão são incompatíveis. A seguinte analogia ilumina este aspecto: para quem acredita que Deus existe e governa providencialmente o mundo é mais fácil preservar a sua fé (e não uma fantasia) num mundo imperfeito no qual a paixão se mantenha acesa, do que num mundo absolutamente perfeito; pois em tal mundo ideal a fé é impensável. Esta é a razão pela qual nos é ensinado que na eternidade a fé será anulada.

[...]

Admitamos agora o oposto, que os oponentes conseguiram provar o que queriam estabelecer com respeito à Bíblia, e que o fizeram com uma certeza que transcende as suas esperanças mais loucas. E depois? Terá o inimigo abolido o cristianismo? Nem um pouco. Injuriou o crente? De modo nenhum. Ganhou o direito de se livrar da responsabilidade de se tornar um crente? Nem pensar. Só porque tais livros não foram escritos por aqueles autores, só porque não são autênticos, não têm integridade, não parecem inspirados (se bem que isto nunca se poderá demonstrar porque é uma questão de fé), de modo algum se segue que aqueles autores não existiram, e sobretudo não se segue que Cristo nunca existiu. Na medida em que a fé perdurar, o crente tem a liberdade de a assumir, a mesma liberdade que tinha antes (note-se bem!); pois se ele aceitasse o conteúdo da fé na base das provas, estaria agora prestes a abandonar a fé. Se as coisas chegarem tão longe, a culpa é de algum modo do crente, pois pôs as coisas em marcha e pôs-se nas mãos da descrença ao tentar provar o conteúdo da fé.

Aqui está o coração da questão, e eu regresso à teologia erudita. Em nome de quem se procura a prova? A fé não precisa dela. Sim, tem de encará-la como uma inimiga. Mas quando a fé começa a ter vergonha, como uma rapariga para quem o amor deixa de ser suficiente, que secretamente tem vergonha do seu namorado e tem por isso de confirmar junto de outros que ele é realmente notável, quando a fé vacila e começa a perder a sua paixão, então a prova torna-se necessária para parecer respeitável da perspectiva do descrente.

[...] Sem risco não há fé. A fé é precisamente a contradição entre a paixão infinita da interioridade e a incerteza objectiva. Se eu posso compreender Deus objectivamente, não acredito; mas porque não posso conhecer Deus objectivamente, tenho de ter fé; e se for firme na fé, tenho de estar constantemente determinado a agarrar-me à incerteza objectiva, para permanecer sobre as profundezas do oceano, sobre setenta mil braças de água, e continuar a acreditar.

Søren Kierkegaard, *Pós-Escrito Anti-Científico Final*, 1846, trad. Desidério Murcho, pp. 30-31, 33, 117, 182

Interpretação

1. Por que razão defende Kierkegaard que as provas a favor das doutrinas religiosas não aproximariam da fé quem não a tem?
2. Por que razão defende Kierkegaard que as provas a favor das doutrinas religiosas em nada beneficiariam os crentes?

3. Por que razão afirma Kierkegaard que «é mais fácil preservar a sua fé (e não uma fantasia) num mundo imperfeito» do que num mundo ideal?
4. Por que razão pensa Kierkegaard que provar que os livros sagrados não são autênticos não afecta os crentes nem justifica os descrentes?
5. Por que razão defende Kierkegaard que a prova é inimiga da fé?
6. Que quer Kierkegaard dizer com a afirmação «sem risco não há fé»?
7. Ambrose Bierce define a fé do seguinte modo, no seu *Dicionário do Diabo*: «Crença sem provas no que é dito por quem fala sem conhecimento de coisas improváveis». Estará Kierkegaard comprometido com esta noção de fé? Justifique.

Discussão

8. Considere a seguinte afirmação de Kierkegaard: «O cristianismo é espírito, o espírito é interioridade, a interioridade é subjectividade, a subjectividade é essencialmente paixão e no seu grau máximo é um infinito cuidado apaixonado e pessoal pela nossa felicidade eterna.» Será a fé caracterizada por Kierkegaard uma expressão de egocentrismo? Justifique.
9. «A prova é inimiga da fé.» Concorda? Porquê?
10. «Mesmo que se prove a inexistência de Deus, os ateus estão em pecado e devem procurar a fé.» Concorda? Porquê?
11. «Se é louvável ter fé na existência de Deus perante o risco e a incerteza, também é louvável ter fé na inexistência de Deus perante o risco e a incerteza.» Concorda? Porquê?

Texto 44

A Razão Não é Contrária à Fé

S. Tomás de Aquino

Apesar de a verdade da fé cristã [...] ultrapassar a capacidade da razão, a verdade que a razão humana tem naturalmente aptidão para conhecer não pode ser oposta à verdade da fé cristã. Pois o que resulta da aptidão natural da razão humana é claramente muitíssimo verdadeiro; tanto que nos é impossível pensar que tais verdades são falsas. Nem é permitido pensar que é falso o que aceitamos por fé, dado que isto está confirmado de um modo claramente divino. Logo, dado que só o falso se opõe ao verdadeiro, como é claramente evidente das suas definições, é impossível que a verdade da fé se oponha aos princípios que a razão humana conhece naturalmente.

Além disso, o que é introduzido pelo professor na alma do estudante está contido no conhecimento do professor – a não ser que os seus ensinamentos sejam fictícios, o que não se pode dizer de Deus. Ora, o conhecimento dos princípios que conhecemos naturalmente foi implantado em nós por Deus; pois Deus é o Autor da nossa natureza. Logo, estes princípios estão também contidos na Sabedoria divina. Assim, o que se opõe a estes princípios opõe-se à Sabedoria divina e, portanto, não pode vir de Deus. O que aceitamos por fé que foi revelação divina não pode, portanto, ser contrário ao nosso conhecimento natural.

Acresce que na presença de argumentos opostos o nosso intelecto fica acorrentado, não podendo prosseguir em direcção ao conhecimento da verdade. Logo, se Deus tivesse implantado em nós conhecimentos opostos, o nosso intelecto ficaria impedido de conhecer a verdade. Ora, tal feito não pode vir de Deus.

Além disso, o que é natural não pode mudar desde que a natureza não mude. Ora, é impossível que existam opiniões opostas no mesmo agente de conhecimento ao mesmo tempo. Logo, nenhuma opinião ou crença foi implantada por Deus no homem que seja oposta ao conhecimento natural do homem.

[...]

Daqui obtemos evidentemente a seguinte conclusão: sejam quais forem os argumentos avançados contra as doutrinas da fé, as suas conclusões serão incorrectamente derivadas dos primeiros princípios auto-evidentes implantados na natureza. Tais conclusões não têm a força da demonstração; ou são argumentos prováveis ou são sofísticos. E, portanto, é possível dar-lhes resposta.

S. Tomás de Aquino, *Suma Contra os Gentios*, 1259-1264, trad. de Desidério Murcho, I-7

Interpretação

1. Considere a seguinte afirmação de S. Tomás de Aquino: «é impossível que a verdade da fé se oponha aos princípios que a razão humana conhece naturalmente». Que argumento apresenta S. Tomás de Aquino a favor desta afirmação?
2. Por analogia, quem é o estudante e quem é o professor a que S. Tomás de Aquino se refere no segundo parágrafo?
3. Exponha cuidadosamente o argumento por analogia apresentado por S. Tomás de Aquino no segundo parágrafo, tendo o cuidado de distinguir claramente as premissas da conclusão.
4. Por que razão defende S. Tomás de Aquino que não pode haver argumentos opostos?
5. Por que razão defende S. Tomás de Aquino que não pode haver «conhecimentos opostos»?
6. Por que razão defende S. Tomás de Aquino que é possível dar resposta aos argumentos avançados contra as doutrinas da fé?

Discussão

7. «A razão e a fé são dois domínios separados; o que é verdade pela fé pode ser falso pela razão.» Concorda? Porquê?
8. Concorda com o argumento por analogia apresentado pelo autor? Porquê?
8. «Quem defende o conflito entre a fé e a razão tem de explicar por que razão Deus criou ou permite tal conflito.» Concorda? Porquê?
10. «S. Tomás de Aquino argumenta a favor da harmonia entre a fé e a razão, presumindo a veracidade da fé. Mas quem não aceita a veracidade da fé não tem qualquer razão para aceitar os seus argumentos.» Concorda? Porquê?

2. Argumentos teístas

Nas secções seguintes iremos estudar alguns dos argumentos tradicionais a favor da existência de Deus. Os argumentos mais importantes são os seguintes: o argumento ontológico, o argumento cosmológico e o argumento do desígnio. O argumento mais importante contra a existência de Deus baseia-se no problema do mal.

O único argumento *a priori* é o ontológico. Todos os outros, incluindo o argumento baseado na existência do mal, são *a posteriori*.

Um argumento é *a priori* quando recorre exclusivamente a premissas *a priori*, não se apoiando em qualquer informação empírica. Um argumento é *a posteriori* se pelo menos uma das suas premissas é *a posteriori*, apoiando-se por isso em alguma informação empírica.

- Um **argumento é *a priori*** quando todas as suas premissas são *a priori*.
- Um **argumento é *a posteriori*** quando pelo menos uma das suas premissas é *a posteriori*.
- Uma **premissa é *a priori*** quando é justificada sem recorrer à experiência, ou seja, quando é justificada recorrendo apenas ao pensamento.
- Uma **premissa é *a posteriori*** quando é justificada através da experiência.

Por exemplo, não podemos saber *a priori* quantas luas tem Júpiter, dado que temos de recorrer à experiência para o saber. Mas podemos saber *a priori* que nenhuma pessoa casada é solteira, dado que para o saber basta recorrer ao pensamento.

Teísmo

O termo «Deus» pode ter significados diferentes, dependendo da religião em causa. Quando os filósofos discutem a existência de Deus, estão apenas a falar do Deus onipotente (que pode fazer tudo: todo-poderoso), onisciente (que sabe tudo), sumamente bom (moralmente perfeito), criador e que é uma pessoa (e não uma força da natureza). Este é o Deus teísta, e é só dele que falaremos a partir de agora.

■ O **Deus teísta** é onipotente, onisciente, sumamente bom, criador e uma pessoa.

Chama-se **teísmo** à doutrina que defende a existência deste deus. As três grandes religiões monoteístas contemporâneas (o cristianismo, o judaísmo e o islamismo) defendem a existência do Deus teísta.

Noutro sentido da palavra «teísmo», esta significa apenas «religião» e não especificamente a crença na existência de uma divindade com as características apontadas. Nesse sentido da palavra, se uma pessoa não é teísta, não acredita em divindade alguma; falar de um deus não teísta seria contraditório.

Não é neste sentido que se usa a palavra em filosofia da religião. No sentido em que iremos usar a palavra, não ser teísta significa apenas que não se acredita no Deus teísta – mas pode-se acreditar noutras divindades, noutros deuses não teístas. O deus **deísta**, por exemplo, não é uma pessoa, nem é onisciente, apesar de ser criador.

Revisão

1. Determine o valor de verdade das seguintes proposições:

- 1) Para um argumento ser *a priori* basta ter uma premissa *a priori*.
- 2) Para um argumento ser *a posteriori* basta ter uma premissa *a posteriori*.
- 3) Para um argumento ser *a priori* todas as suas premissas têm de ser *a priori*.
- 4) Para um argumento ser *a posteriori* todas as suas premissas têm de ser *a posteriori*.

2. O que significa dizer que Deus é uma pessoa?

3. O que significa dizer que Deus é criador?

4. O que é o teísmo?

3. O argumento ontológico

Um dos argumentos clássicos a favor da existência de Deus é o ontológico. Há várias versões do argumento – medievais, modernas e contemporâneas. Algumas das versões contemporâneas são desenvolvimentos extremamente sofisticados e técnicos de versões mais antigas.

O argumento ontológico parte do conceito de Deus com o objectivo de estabelecer, recorrendo exclusivamente a premissas *a priori*, a sua existência. Trata-se portanto de um argumento *a priori*, não se apoiando em qualquer informação empírica.

A primeira versão influente do argumento ontológico, e uma das mais importantes, foi proposta pelo filósofo e teólogo medieval **Santo Anselmo** (1033-1109). Esta é a versão que iremos estudar.



Deus Pai, de Andrea del Castagno (1423-1457). Será que podemos provar a existência de Deus através da definição de «Deus»?

O argumento de Santo Anselmo

Ao reflectir sobre o conceito de Deus, Santo Anselmo define-o como aquele «ser maior do que o qual nada pode ser pensado». Daqui, Santo Anselmo conclui que Deus existe, uma vez que se não existisse, não seria aquele ser maior do que o qual nada pode ser pensado. Este é um argumento por redução ao absurdo. Vejamos em mais pormenor como funciona.

A primeira distinção importante a ter em conta para compreender o argumento é a diferença entre existir no pensamento e existir na realidade. Exactamente o que significa dizer que algo existe no pensamento? Todas aquelas coisas que podem ser por nós pensadas existem, num certo sentido, no pensamento: existem enquanto objectos do pensamento. Por exemplo, quando pensamos no Pai Natal, ele é o objecto do nosso pensamento e, nesse sentido, o Pai Natal existe, mesmo que não exista na realidade. Deste modo, há coisas que existem apenas no pensamento, pois são objecto do nosso pensamento, sem existirem de facto.

- Uma coisa existe no **pensamento** quando pensamos nela.
- Uma coisa existe **unicamente no pensamento** quando pensamos nela e não existe na realidade.

Há coisas que, além de existirem no pensamento, existem também na realidade. Por exemplo, o escritor português José Saramago tanto existe no pensamento como na realidade.

Vejamos agora o segundo aspecto importante do argumento ontológico. Santo Anselmo define Deus como «o ser maior do que o qual nada pode ser pensado». Mas em que sentido é um ser ou um objecto maior do que outro? O que conta aqui não é a grandeza física, mas se um ser tem ou não mais qualidades do que outro. Por exemplo, o edifício Amoreiras é fisicamente maior do que a Torre de Belém, mas daí não se segue que este seja maior, no sentido de ter mais qualidades, do que a Torre de Belém. Qualidades que conferem grandeza a algo são coisas como a antiguidade, o valor histórico, a beleza, etc. No caso de pessoas, as qualidades que conferem grandeza são, segundo Santo Anselmo, coisas como a bondade e a sabedoria. Uma pessoa mais bondosa e sábia do que outra é, neste sentido, maior ou superior à outra.

- Um ser é **maior** do que outro se tem mais qualidades.

Dizer que Deus é «o ser maior do que o qual nada pode ser pensado» é dizer que Deus é **supremamente perfeito**, ou seja, tem todas as qualidades.

Vejamos agora como funciona o argumento ontológico. O argumento tem a seguinte estrutura:

Premissa 1: Deus é o ser maior do que o qual nada pode ser pensado.

Premissa 2: Deus existe apenas no pensamento.

Premissa 3: Se Deus existe apenas no pensamento, então podemos conceber outro ser maior do que o qual nada pode ser pensado, nomeadamente, um ser que exista também na realidade.

Conclusão: Logo, é falso que Deus exista apenas no pensamento. Isto é, Deus existe também na realidade. Ou seja, Deus existe.

A premissa 1 dá-nos a definição de Deus. A premissa 2 é a hipótese a ser refutada. Se fosse verdade que Deus existisse apenas no pensamento, como nos diz a premissa 2, então haveria algo maior que Deus, o que contraria a premissa 1. A ideia é que a existência é uma perfeição. Ou seja, um ser que existe na realidade é mais perfeito ou maior do que um ser que não existe na realidade. Por exemplo, imagine-se duas casas igualmente perfeitas. Imagine-se que uma existe apenas no pensamento do arquitecto e que a outra existe também na realidade. A que existe na realidade é por isso melhor do que a que existe apenas no pensamento do arquitecto. Assim, dado que Deus é supremamente perfeito, tem igualmente de existir na realidade. Logo, Deus existe.

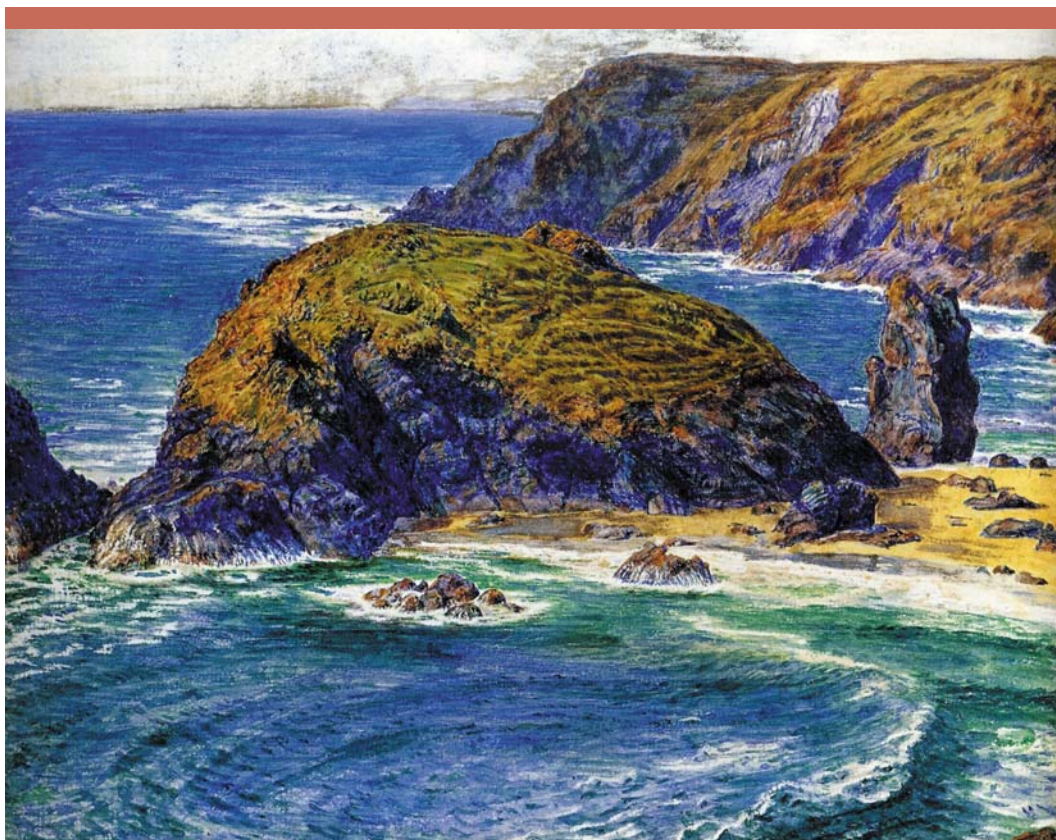
Será que este argumento estabelece a existência de Deus?

Objecções

A primeira pessoa a reagir ao argumento de Santo Anselmo foi o seu contemporâneo, o monge **Gaunilo de Marmoutier** (séc. XI). Gaunilo defendeu que o argumento não é sólido uma vez que podíamos usar o mesmo tipo de argumento para estabelecer a existência de uma série de coisas que não existem na realidade.

Como vimos, o argumento de Santo Anselmo baseia-se na ideia de que a existência é uma perfeição. Ou seja, um ser que existe é mais perfeito ou maior do que um que não existe. Logo, um ser que seja supremamente perfeito tem de existir, caso contrário não seria supremamente perfeito. Segundo Gaunilo, através deste tipo de argumento podemos «estabelecer» a existência de uma ilha perfeita, ou de um bolo perfeito, ou do que quisermos. Por exemplo, se definirmos a ilha perfeita como aquela ilha «maior do que a qual nenhuma outra pode ser pensada», então, também essa ilha tem de existir na realidade, caso contrário não seria absolutamente perfeita. Mas isto é um resultado inaceitável. Logo, o argumento ontológico não funciona: não serve para estabelecer a existência de Deus.

A objecção de Gaunilo apenas procura mostrar que o argumento não é sólido – mas não mostra onde está o erro. Fizeram-se várias propostas para identificar exactamente o que torna o argumento mau, umas mais prometedoras do que outras. Mas a ideia básica é que não se pode concluir que Deus existe pelo facto de satisfazer a descrição «aquele ser maior do que o qual nada pode ser pensado». A única coisa que podemos concluir é que, se Deus existe, satisfaz essa descrição.



■ **Ilha de Espargos**, de William Holman Hunt (1827-1910). Gaunilo foi um monge beneditino do convento de Marmoutier. Segundo a sua objecção, poderíamos usar o argumento de Santo Anselmo para «provar» a existência de uma ilha perfeita.

Podemos construir as descrições que quisermos. Podemos até colocar nas nossas descrições a condição de que uma certa coisa tem de existir, mas daí não se segue que haja no mundo algo que satisfaça a descrição. Por exemplo, podemos definir o amigo perfeito deste modo: «Aquele amigo que está sempre disponível a ajudar-nos, que está sempre bem disposto, que nunca se aborrece com nada nem ninguém, que tem sempre algo de positivo para nos dizer, que é amigo de toda a gente, que gosta das mesmas coisas que nós e que nos leva a lanchar e ao cinema.» Não é pelo facto de termos definido o amigo perfeito deste modo que ele passa a existir. E mesmo que acrescentemos à nossa definição que ele existe, ele não passa a existir por isso.

Revisão

1. Por que razão é o argumento ontológico *a priori*?
2. Por que razão é Deus definido como «o ser maior do que o qual nada pode ser pensado»?
3. Que tipo de argumento é o argumento de Gaunilo? Justifique.
4. Explique a objecção de Gaunilo ao argumento ontológico.

Discussão

5. Concorda que um ser que existe na realidade é mais perfeito que um ser que exista apenas no pensamento? Porquê?
6. «Deus deve ser definido como um ser que existe e é supremamente perfeito. Uma vez que não pode ser verdade que um ser que exista e seja supremamente perfeito não exista, não pode ser verdade que Deus, tal como é definido, não exista. Logo, Deus existe.» É este um bom argumento a favor da existência de Deus? Justifique.

Texto 45

Proslogion

Santo Anselmo

Pois bem, Senhor, tu que dás compreensão à fé, concede-me que eu possa compreender, na medida em que julgares adequado, que existes tal como creio que existes, e que és o que creio que és. Ora, creio que és algo maior do que o qual nada pode ser pensado. Ou poderá ser que uma coisa dessa natureza não existe, dado que «O insensato diz em seu coração: «Não há Deus!»» [Salmos 14, 1]. Mas certamente que, quando este insensato ouve do que estou a falar, nomeadamente, «algo maior do que o qual nada pode ser pensado», com-

preende o que ouve, e o que ele compreende está no seu espírito, ainda que não compreenda que isso existe realmente. Pois uma coisa é um objecto existir no espírito, e outra coisa é compreender que um objecto realmente existe. Assim, quando um pintor planeia com antecedência o que vai executar, ele tem-no no seu espírito, mas ainda não pensa que isso existe realmente pois ainda não o executou. Contudo, depois de tê-lo efectivamente pintado, tem-no simultaneamente no seu espírito e compreende que existe porque o fez. Mesmo o insensato, pois, é forçado a concordar que algo maior do que o qual nada pode ser pensado existe no espírito, dado que o compreende quando o ouve, e o que é compreendido está no espírito. E com certeza que aquilo maior do que o qual nada pode ser pensado não pode existir apenas no espírito. Pois se existisse apenas no espírito, poderia pensar-se que existia também na realidade, o que seria maior. Assim, se aquilo maior do que o qual nada pode ser pensado existisse apenas no espírito, este mesmo maior do que o qual nada pode ser pensado seria algo maior do que o qual algo pode ser pensado. Mas isto é obviamente impossível. Logo, não há qualquer dúvida de que aquilo maior do que o qual nada pode ser pensado existe tanto no espírito como na realidade.

[...]

E tu, Senhor nosso Deus, és esse ser. Existes tão verdadeiramente, Senhor meu Deus, que nem podes sequer ser pensado como se não existisses. E isto é apropriado, pois se alguma inteligência pudesse pensar em algo melhor do que tu, a criatura estaria acima do Criador e estaria a ajuizar o seu Criador – e isso é completamente absurdo. Na verdade, tudo o mais que existe, excepto tu, pode ser pensado como não existindo. Só tu, pois, de todas as coisas, existes mais verdadeiramente e portanto, de todas as coisas, tens existência no seu mais alto grau; pois nada mais existe tão verdadeiramente, tudo o resto tendo por isso existência num grau inferior.

Santo Anselmo, *Proslogion*, 1077-78, trad. de Desidério Murcho, Caps. II-III

Interpretação

1. Explique o que pretende ilustrar o exemplo do pintor.
2. Formule o argumento de Anselmo a favor da existência de Deus, distinguindo cuidadosamente as premissas da conclusão.
3. Que significa dizer que Deus tem «existência no seu mais alto grau»?

Discussão

4. Poderá existir algo cuja inexistência seja contraditório supor? Porquê?

Texto 46

Em Defesa do Insensato*Gaunilo de Marmoutiers*

Por exemplo: diz-se que algures no oceano há uma ilha a que, por causa da dificuldade (ou antes, da impossibilidade) de encontrar o que não existe, foi dado o nome «Perdida». E segundo reza a história esta ilha é abençoada com todo o género de riquezas e deleites sem preço e em abundância, muito mais do que as Ilhas Felizes e, não tendo dono nem habitantes, é em tudo superior, na abundância de riquezas, a todas aquelas terras que os homens habitam. Ora, se alguém me disser que é assim, facilmente compreendo o que se diz, dado que não há qualquer dificuldade nisto. Mas se depois me disserem, como se fosse uma consequência lógica disto: Não podes duvidar que esta ilha, que é mais excelente do que todas as outras terras, verdadeiramente existe algures na realidade, tal como não podes duvidar que existe no teu espírito; e dado que é maior a excelência de existir não apenas no espírito mas também na realidade, tem necessariamente de existir. Pois se não existisse, qualquer outra terra existente na realidade seria mais excelente do que ela, e assim esta ilha, que já concebes como mais excelente do que as outras, não seria a mais excelente. Se alguém quiser persuadir-me de que esta ilha existe realmente para lá de qualquer dúvida, irei pensar que está a brincar ou terei dificuldade em decidir qual de nós é mais insensato – eu, se concordasse com ele, ou ele, se pensar que demonstrou a existência desta ilha com alguma certeza, a não ser que me tivesse convencido primeiro de que a sua própria excelência existe no meu espírito precisamente como uma coisa que existe verdadeiramente e indubitavelmente e não apenas como uma coisa irreal ou duvidosamente real.

Gaunilo de Marmoutiers, *Em Defesa do Insensato*, 1077, trad. de Desidério Murcho, Sec. 6

Interpretação

1. Formule a objecção de Gaunilo ao argumento de Santo Anselmo, distinguindo cuidadosamente as premissas da conclusão.

Discussão

2. Concorda com a objecção de Gaunilo ao argumento ontológico? Porquê?
3. «A objecção de Gaunilo está errada porque não existe o conceito de uma ilha perfeita – podemos sempre imaginar uma ilha maior ou mais fértil. Mas existe o conceito de algo maior do que o qual nada pode ser pensado.» Concorda? Porquê?

4. O argumento cosmológico

O argumento cosmológico, ao contrário do ontológico, baseia-se em alguma informação acerca do modo como o mundo é. Ou seja, trata-se de um argumento *a posteriori*.

Há várias versões do argumento cosmológico. Todas partem de uma característica particular do mundo para concluir que Deus existe – pois só a existência de Deus poderá explicar essa característica do mundo. Nesta secção, iremos estudar a versão clássica de S. Tomás de Aquino.

O argumento de S. Tomás

O argumento cosmológico de S. Tomás parte da premissa *a posteriori* de que no mundo tudo tem uma causa. Se olharmos à nossa volta, constatamos que todas as coisas dependem de outras para existirem. Nós existimos porque os nossos pais existem, e foram eles que num certo sentido causaram a nossa existência. Os nossos pais, por sua vez, existem porque os pais deles os «causaram» e assim sucessivamente. Este tipo de relação causal é algo que parece verificar-se em todas as coisas e acontecimentos. Ou seja, tudo tem uma causa.

Chama-se **cadeias causais** às sequências de causas e efeitos. A ideia é que as cadeias causais não podem regredir infinitamente; logo, há uma causa primeira que é a causa de tudo o resto. A conclusão final é a de que essa causa é Deus — logo, Deus existe. Por razões óbvias, este argumento também é conhecido por **argumento da causa primeira** e por **argumento causal**.

Vejamos como S. Tomás de Aquino formula o argumento:

No mundo das coisas sensíveis constatamos que existe uma ordem de causas eficientes. Não há qualquer caso conhecido (nem é, de facto, possível) no qual uma coisa seja a causa eficiente de si mesma; pois se assim fosse, seria anterior a si própria, o que é impossível. Ora, relativamente às causas eficientes não é possível regredir até ao infinito, porque todas as causas eficientes seguem uma certa ordem; a primeira é a causa da causa intermédia, e a causa intermédia é a causa da causa última, quer a causa intermédia seja várias ou apenas uma. Ora, retirar a causa é retirar o efeito. Logo, se não houver uma causa primeira entre as causas eficientes, não existirá uma causa última, nem uma causa intermédia. [...] Isto é obviamente falso. Logo, é necessário pressupor uma causa eficiente primeira, a quem todos damos o nome de Deus.

S. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, 1267-73, trad. de Célia Teixeira, I, q. 2, r 2

O termo «causa eficiente», usado por S. Tomás, tem origem em Aristóteles, que distinguiu quatro tipos de causas. Por «causa eficiente» entende-se o mesmo que é habitualmente designado por «causa»: aquilo que produz um efeito.

O argumento cosmológico tem, portanto, a seguinte estrutura:

Premissa 1: No mundo, todas as coisas têm uma causa.

Premissa 2: Nada pode ser a causa de si próprio.

Premissa 3: As cadeias causais não podem regredir infinitamente.

Conclusão: Logo, existe uma causa primeira que é Deus.

Objecções

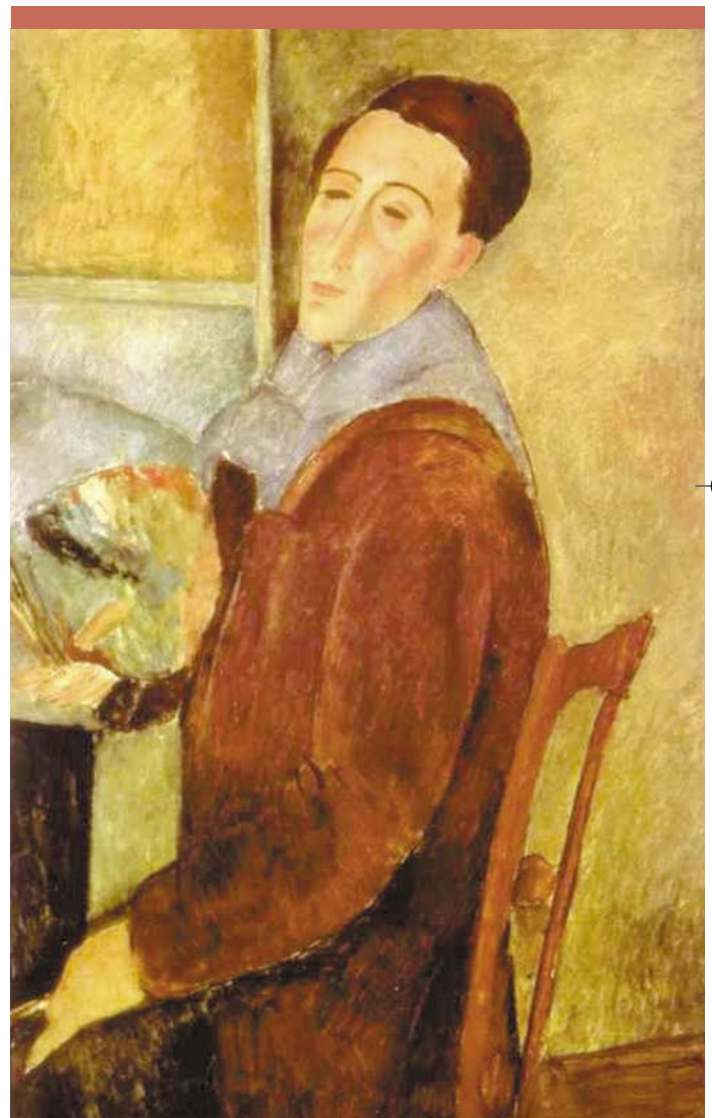
As duas primeiras premissas parecem bastante plausíveis. Já a terceira premissa não é assim tão clara. Por que razão as cadeias causais não podem regredir infinitamente?

Na passagem citada, S. Tomás oferece um argumento adicional a favor da ideia de que as cadeias causais não podem regredir infinitamente. O argumento consiste numa redução ao absurdo. Primeiro, começamos por supor como hipótese absurda (a hipótese a rejeitar) que existem cadeias causais que regridem infinitamente. Depois mostramos as consequências desta hipótese e concluímos que são absurdas, o que nos permite rejeitar a hipótese inicial.

S. Tomás argumenta que se as cadeias causais regredissem infinitamente, então nada existiria no início da cadeia que originasse a cadeia causal. Veja-se o esquema seguinte:

A B C D ...

As setas representam os elos das cadeias causais. $A \rightarrow B$, significa que A causou B , ou que B é o efeito de A . Se a cadeia fosse infinita, nada existiria no seu início que desse origem aos efeitos precedentes. Por exemplo, Cristiano Ronaldo existe porque os pais dele existem, e os pais deles existem porque os avós dele existem, e assim por diante. Se não existisse um primeiro casal nos antepassados de Cristiano Ronaldo, Cristiano Ronaldo não existiria. Isto é, sem uma primeira causa, não há quaisquer efeitos. Do mesmo modo, dizer que as cadeias causais regridem infinitamente é retirar a primeira causa de tudo. E sem uma primeira causa,



■ **Rapaz com Camisola às Riscas**, de Amedeo Modigliani (1884-1920). O rapaz aqui representado não existiria se os seus pais não o tivessem, num certo sentido, causado.

nada pode existir. Mas isto é obviamente falso, pois existem imensas coisas. Logo, as cadeias causais não podem regredir infinitamente.

Sucintamente, o argumento a favor da ideia de que as cadeias causais não podem regredir infinitamente (a terceira premissa do argumento cosmológico) é o seguinte:

Premissa 1: Se as cadeias causais regredem infinitamente, não existe uma primeira causa.

Premissa 2: Mas se não existe uma primeira causa, também não existe qualquer dos seus efeitos.

Premissa 3: Se não existem efeitos, é porque nada existe.

Premissa 4: É óbvio que existem coisas.

Conclusão: Logo, as cadeias causais não podem regredir infinitamente.

O problema deste argumento é que a premissa 2 é falsa. Uma cadeia causal finita com uma causa primeira tem o seguinte aspecto:

$$A \quad B \quad C \quad D \quad \dots \quad Z$$

Se retirarmos *A*, os seus efeitos (*B*, *C*, *D* e *Z*) deixam de existir. Mas uma cadeia causal infinita sem causa primeira é diferente desta. Uma cadeia causal infinita tem o seguinte aspecto:

$$\dots A \quad B \quad C \quad D \dots$$

Neste caso, *A* não é a causa primeira porque não há causa primeira. Por outras palavras, uma cadeia causal que regride infinitamente não tem, por definição, uma causa primeira. De modo que é falso que se retirarmos a causa primeira (ou seja, se esta não existir), os seus efeitos deixam de existir. E isto é falso pela simples razão de que não há qualquer causa primeira que possa deixar de existir.

Outro problema que o argumento cosmológico enfrenta é o seguinte: aceitemos que todas as cadeias causais que observamos no mundo têm de ter um início; mesmo assim, isso não mostra que todas essas cadeias causais têm o mesmo início como causa. É falacioso inferir de «tudo tem uma causa» que há uma causa única para tudo. Inferir tal coisa é como inferir de «todas as pessoas têm uma cabeça» que há uma cabeça única para toda a gente – o que é claramente absurdo.

Finalmente, esta versão do argumento cosmológico não estabelece a existência do Deus teísta, mesmo que seja bem sucedido. Para isso seria necessário fornecer um argumento complementar para mostrar que a causa primeira é Deus; ou seja, um ser pessoal, onisciente e sumamente bom. Tal como é apresentado, o argumento apenas poderia estabelecer que uma certa força, que poderia até ser o *Big Bang*, é a origem última do universo.

Revisão

1. O argumento cosmológico é *a priori* ou *a posteriori*? Justifique.
2. O que é uma cadeia causal? Ilustre a resposta com exemplos.
3. O que significa dizer que nada pode ser causa de si próprio?
4. Por que razão precisa S. Tomás de um argumento a favor da ideia de que as cadeias causais não podem regredir infinitamente?
5. Por que razão é o argumento de S. Tomás a favor da ideia de que as cadeias causais não podem regredir infinitamente um argumento por redução ao absurdo?
6. Podem as cadeias causais regredir infinitamente? Justifique.
7. Explique as objecções que o argumento cosmológico enfrenta.

Discussão

8. «S. Tomás começa por defender que é impossível que algo seja causa de si próprio para concluir que há algo que se causa a si próprio: a causa primeira. Logo, o argumento é auto-contraditório.» Concorda? Porquê?
9. «Mesmo que aceitemos que o argumento mostra que existe uma causa primeira, não temos qualquer razão para a identificar com Deus. Por que razão paramos em Deus e não no *Big Bang*? Ou por que razão não regredimos um pouco mais e identificamos o criador de Deus? Nada no argumento justifica que Deus tenha de ser a causa primeira.» Concorda? Porquê?
10. É o argumento cosmológico um bom argumento a favor da existência de Deus? Porquê?

5. O argumento do desígnio

Tal como o argumento cosmológico, também o argumento do desígnio se baseia em informação empírica para estabelecer a existência de Deus. É, portanto, um argumento *a posteriori*.

Juntamente com o argumento ontológico e o argumento cosmológico, o argumento do desígnio é um dos argumentos clássicos a favor da existência de Deus. E tal como acontece com esses argumentos, também este tem sido amplamente discutido e sofrido vários refinamentos ao longo da história da filosofia. Nesta secção iremos estudar a versão clássica do argumento do desígnio.

O argumento clássico do desígnio baseia-se numa analogia entre artefactos (objectos criados pelos seres humanos) e a natureza. Mas como funciona um argumento por analogia?

Argumentos por analogia

Um argumento por analogia consiste em comparar duas coisas distintas; constatamos que são semelhantes em vários aspectos e concluímos que também são semelhantes em relação a outro aspecto. Eis um exemplo de um argumento por analogia:

Os seres humanos sentem dor quando são agredidos.
Os cães são como os seres humanos.
Logo, os cães também sentem dor quando são agredidos.

Na primeira premissa atribuímos uma propriedade conhecida ao objecto usado para fazer a analogia. A **premissa da analogia** é a segunda. Nessa premissa afirmamos que esse objecto é semelhante a outro. Finalmente, concluímos que o segundo objecto tem a propriedade mencionada na primeira premissa.

Será este argumento bom? A primeira coisa a fazer é verificar se as premissas são verdadeiras. A primeira premissa, em geral, não levanta dificuldades. O problema é saber se a relação de semelhança afirmada na segunda premissa é ou não relevante para o que se pretende concluir.

No exemplo dado, o que se pretende concluir é que os cães sentem dor quando são agredidos. Os seres humanos são usados apenas para fins da analogia. A parte difícil é saber se os cães são ou não parecidos com os seres humanos nos aspectos relevantes. Dizer que ambos comem, ou que andam, parece irrelevante para a conclusão. Mas dizer que ambos têm um sistema nervoso central já parece bastante relevante. Isto porque o sistema nervoso central é responsável pelas nossas sensações. Assim, a questão é saber se o sistema nervoso central dos cães é suficientemente parecido com o dos seres humanos para podermos concluir que também eles sentem dor. O que isto significa é que a solidez de um argumento por analogia depende da relevância da semelhança dos objectos comparados relativamente àquilo que se pretende concluir.

Sucintamente, os argumentos por analogia têm a seguinte forma:

Premissa do exemplo: O objecto x tem a propriedade F .

Premissa da analogia: O objecto y é como o objecto x .

Conclusão: Logo, o objecto y também tem a propriedade F .

As premissas dos argumentos por analogia são muitas vezes *a posteriori*. Para que um argumento por analogia seja sólido tem de respeitar as seguintes regras gerais:

- 1) O objecto x tem de ter F ;
- 2) A semelhança entre y e x tem de tornar provável que y tenha F .

Saber se num argumento por analogia os objectos comparados são ou não semelhantes nos aspectos relevantes é, por vezes, extremamente difícil de determinar. Mas se soubermos apresentar boas razões a favor ou contra a analogia é porque já estamos a avaliar a solidez do argumento.

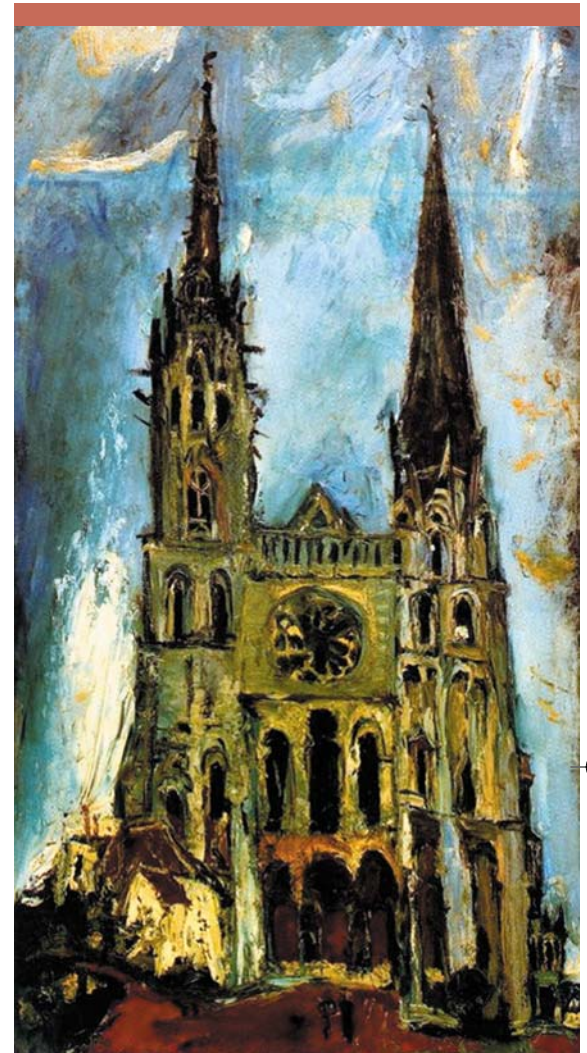
O argumento clássico

Apesar de **David Hume** (1711-1776) ser um dos maiores críticos do argumento do desígnio, a ele se deve também a sua formulação clássica, a qual se encontra sucintamente exposta na seguinte passagem:

Olhai o mundo em redor. Contemplai-o no todo e em cada uma das suas partes. Verificareis que é apenas uma grande máquina, subdividida num número infinito de máquinas menores, que admitem novas subdivisões num grau que ultrapassa o que os sentidos e as faculdades humanas podem investigar e explicar. Todas estas diversas máquinas, e mesmo as suas partes mais pequenas, estão ajustadas umas às outras com uma precisão que fascina todos aqueles que já a contemplaram. Por toda a natureza, a extraordinária adaptação dos meios aos fins assemelha-se exactamente, embora as exceda e muito, às produções da invenção, desígnio, pensamento, sabedoria e inteligência humanas. Por consequência, uma vez que os efeitos são semelhantes, somos levados a inferir, por todas as regras da analogia, que as suas causas também são semelhantes e que o Autor da natureza é um pouco similar à mente humana, embora dotado de faculdades muito mais vastas, proporcionais à grandeza da obra que executou. Por este argumento *a posteriori* e apenas por este argumento, provamos ao mesmo tempo a existência de uma Deidade e a sua semelhança com uma mente e uma inteligência humanas.

David Hume, *Diálogos Sobre a Religião Natural*, 1779, trad. de Álvaro Nunes, pp. 28-29

Se olharmos com atenção para o mundo, vemos que este exhibe uma extrema complexidade e organização das suas partes. Por exemplo, o Sol permite a existência de vida na Terra. As plantas permitem a existência de animais herbívoros. Os herbívoros permitem a existência dos predadores e assim por diante. E mesmo quando observamos as partes que constituem um certo animal, podemos ver que estão organizadas de forma a possibilitar uma determinada função. Por exemplo, cada uma das partes que constituem os nossos olhos está organizada de forma a permitir a visão. O que isto significa é que o mundo se assemelha a um artefacto: ambos são constituídos por partes que se ajustam perfeitamente para permitir um certo propósito.



■ **A Catedral de Chartres**, de Chaim Soutine (1893-1943). Segundo o argumento do desígnio, tal como tem de existir um arquitecto responsável pela criação de uma catedral, também tem de existir um arquitecto responsável pela criação do mundo. Deus é o arquitecto do mundo.

Sabemos que as diversas partes dos artefactos se ajustam entre si porque foram criados por seres inteligentes, que os criaram com um dado fim em vista. Logo, o mundo também foi criado por um ser inteligente, que é responsável pela organização das suas diferentes partes. E uma vez que o mundo no seu todo é infinitamente mais complexo e sofisticado do que os artefactos, quem o criou tem de ter uma inteligência infinita. Ora, tal ser só pode ser Deus. Logo, Deus existe.

Sucintamente, o argumento do desígnio tem a seguinte estrutura:

Premissa do exemplo: Os artefactos são criados por seres inteligentes.

Premissa da analogia: O mundo é como um artefacto.

Conclusão: Logo, o mundo foi criado por um ser inteligente. E esse ser só pode ser Deus.

Esta é a versão clássica do argumento do desígnio. A questão agora é a de saber se o argumento é bom.

Objeções

Como dissemos, um dos grandes críticos deste argumento é David Hume. A maioria das suas objecções encontra-se na obra *Diálogos Sobre a Religião Natural*, publicada em 1776.

A primeira objecção é que a analogia entre artefactos e o mundo ou os objectos naturais é muito fraca. Ou seja, os artefactos não são suficientemente parecidos com os objectos naturais, ou com o mundo no seu todo, nos aspectos relevantes. Por exemplo, poderíamos usar um argumento semelhante para concluir que, tal como os carros, também as motas tiveram de ser construídas, pois é muito fácil estabelecer semelhanças entre carros e motas. Mas a semelhança entre um carro e um organismo vivo parece muito menos evidente. E para que um argumento por analogia seja forte, as semelhanças não podem ser vagas e difíceis de estabelecer. Mas isto é o que acontece com o argumento do desígnio. O que levanta muitas reservas quanto à sua conclusão.

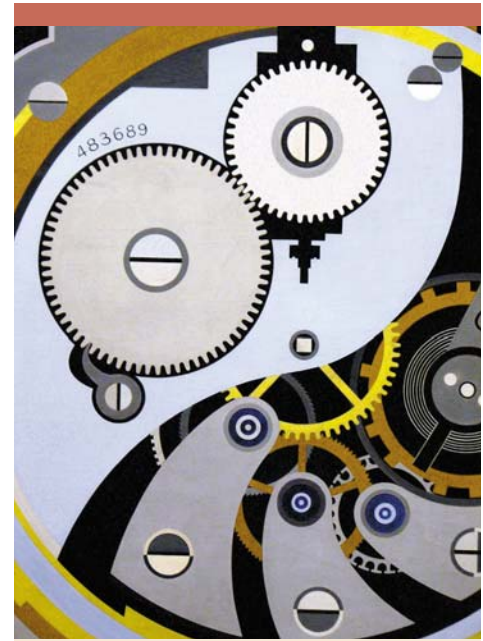
Contudo, mesmo que fosse legítimo concluir que o mundo ou os objectos naturais têm um criador, a única coisa que poderíamos inferir acerca desse criador seria que é engenhoso e talvez todo-poderoso. Mas nada no argumento mostra que esse criador tem de ser Deus. Ou seja, nada no argumento mostra que esse criador é onisciente, sumamente bom e pessoal. Inferir da existência de um criador a existência de Deus é um passo inválido. Ora, se olharmos atentamente à nossa volta, vemos que o mundo está longe de ser perfeito: há seres vivos deformados e mal adaptados ao meio ambiente, há doenças, cheias, catástrofes, etc. Se o criador do mundo fosse supremamente perfeito, isto é, se fosse Deus, a sua criação teria de ser igualmente perfeita. Contudo, o mundo está longe de ser perfeito. Logo, mesmo que o argumento estabelecesse a existência de um criador, não poderíamos inferir daí que esse criador é Deus.

O argumento do desígnio foi muito popular no séc. XVIII, mas perdeu muita da sua força quando surgiu a teoria da evolução pela selecção natural de Charles Darwin (1809-1882). Esta teoria fornece uma explicação bastante completa e amplamente aceite da complexidade e aparente ajuste que os seres vivos exibem. Além disso, a teoria da evolução dispõe de uma explicação para as imperfeições dos seres vivos, coisa que o argumento do desígnio não consegue explicar. E fá-lo de modo mais abrangente.

Esta teoria também fornece uma explicação do processo de evolução que o argumento do desígnio aparentemente ignora. Sabemos que as espécies não são estáveis e imutáveis; à medida que o tempo passa, vão-se transformando e adaptando às novas circunstâncias – e as que não conseguem adaptar-se acabam por se extinguir. A moderna teoria da evolução, baseada na teoria original de Darwin, explica cabalmente este processo. Mas a ideia de uma criação divina parece não explicar este processo de evolução das espécies. Se Deus criou os seres vivos, por que motivo precisaram eles de evoluir de modo a sobreviver? Se fossem criações divinas, já deveriam estar suficientemente adaptadas ao meio ambiente.

Em resumo, a teoria da selecção natural tem uma maior capacidade explicativa do que a hipótese de um desígnio divino.

Outra objecção é que mesmo que a analogia entre artefactos e o mundo fosse boa não poderíamos concluir daqui que Deus é o criador do mundo. Se levássemos a analogia a bom termo, devíamos concluir que o criador do mundo, tal como os criadores de relógios, têm nariz, olhos, boca, orelhas, etc. Ou seríamos levados a concluir que existe mais do que um criador à semelhança do que acontece com os artefactos. Afinal, os «criadores» humanos trabalham normalmente em equipa. E quanto mais complexo for o objecto construído, mais pessoas são necessárias para a sua construção. De modo que, se o mundo foi criado, foi criado por um grupo de divindades e não por uma só. Se o argumento se baseia na experiência, então essa deveria ser a conclusão apropriada.



■ **Relógio** (pormenor), de Gerald Murphy (1888-1964). Darwin mostrou que as leis da natureza permitem explicar o aparente desígnio da natureza. Ao contrário dos relógios, os seres vivos evoluíram pela selecção natural.

Revisão

1. Por que razão é o argumento do desígnio *a posteriori*?
2. O que é um argumento por analogia? Ilustre a resposta com exemplos.
3. Quando é um argumento por analogia bom? Justifique.
4. Por que razão num argumento por analogia os objectos comparados têm de ser semelhantes nos aspectos relevantes? Justifique.
5. Em que sentido o mundo se assemelha a um artefacto?

6. Em que medida é que o facto de haver imperfeições e mal no mundo poderá constituir um problema para o argumento do desígnio?
7. Por que razão constitui a teoria da evolução pela selecção natural de Darwin uma objecção ao argumento do desígnio?
8. Supondo que o mundo foi criado, será que podemos concluir que o criador foi Deus? Porquê?

Discussão

9. É a analogia entre objectos naturais e artefactos boa? Justifique.
10. É o argumento do desígnio um bom argumento a favor da existência de Deus? Justifique.
11. «Não penso que a teoria da selecção natural cause um grande embaraço ao argumento do desígnio. Afinal, podemos dizer que, apesar de Deus não ter criado directamente os seres vivos, criou as leis da evolução pela selecção natural que permitem a existência de seres vivos.» Concorda? Porquê?

Texto 47

Desígnio Divino

William Paley

Ao atravessar um campo, suponhamos que tropeço numa pedra e me perguntam como foi ela ali parar. Poderia talvez responder que, tanto quanto me é dado saber, a pedra sempre esteve naquele local. Não seria muito fácil, talvez, mostrar o absurdo desta resposta. Mas suponha-se que eu tinha encontrado um relógio no chão e que me instavam a responder à questão de saber como apareceu o relógio naquele lugar. Neste caso, dificilmente consideraria a hipótese de dar a resposta anterior – que, tanto quanto me era dado a saber, o relógio sempre ali estivera. No entanto, por que não pode esta resposta ser apropriada ao relógio, tal como o é no caso da pedra? Por que não é esta resposta tão admissível no segundo caso como no primeiro? Por esta e só esta razão: quando inspecionamos o relógio, vemos que as suas diversas partes estão organizadas e associadas com um propósito (o que não poderia acontecer no caso da pedra); por exemplo, vemos que as suas diversas partes estão configuradas e ajustadas de modo a produzir movimento e que esse movi-

mento está de tal forma regulado que assinala as horas do dia; e vemos que se as suas diversas partes estivessem configuradas de forma diferente, tivessem outro tamanho ou estivessem colocadas de forma diferente ou segundo outra ordem qualquer, então a máquina não originaria qualquer movimento – pelo menos, não organizaria qualquer movimento que pudesse servir ao uso que dele agora se faz. [...] Ao observar este mecanismo (é efectivamente necessário um exame do instrumento, e talvez algum conhecimento prévio do assunto, para o reconhecer e compreender; mas, tendo sido observado e compreendido), pensamos que a inferência é inevitável: o relógio teve de ter um criador; teve de existir, num ou noutro momento, e num ou noutro lugar, um ou mais artífices que o construíram com o propósito que vemos que lhe é apropriado; artífices esses que compreenderam a sua construção e conceberam o seu uso.

[...] Todos os indícios de invenção, toda a manifestação de desígnio, que existiam no relógio existem nas obras da natureza – com a diferença de, no caso da natureza, serem mais e maiores, num grau que ultrapassa todo o cálculo. Quero eu dizer que o engenho da natureza ultrapassa o engenho da arte em complexidade, subtileza e estranheza do mecanismo; e ultrapassa-o ainda mais, se isso é possível, em termos de número e diversidade; contudo, em muitíssimos casos, não é menos evidentemente mecânico, menos engenhoso, menos apropriado ao seu fim ou apropriado à sua tarefa, do que as mais perfeitas produções do engenho humano.

William Paley, *Teologia Natural*, 1809, trad. de Desidério Murcho, pp. 1-3, 17-18

Interpretação

1. Por que razão defende Paley que a resposta sobre a origem do relógio não pode ser igual à resposta sobre a origem da pedra?
2. O relógio é uma analogia com o quê?
3. Formule e complete o argumento de Paley a favor da existência de Deus, distinguindo cuidadosamente as premissas da conclusão.

Discussão

4. Explique em que condições seria possível dar uma resposta sobre a origem do relógio que não envolvesse qualquer criador inteligente.

6. O argumento moral

O argumento moral a favor da existência de Deus foi bastante popular no séc. XIX, em parte por se pensar que os argumentos tradicionais se tinham tornado implausíveis por causa dos avanços da ciência. Contudo, a sua influência na história da filosofia é diminuta, pois qualquer das versões do argumento moral é mais fraca do que os argumentos tradicionais.

A versão popular

O argumento moral começa por declarar que nada há no mundo natural que nos diga se uma certa acção é moralmente aceitável ou não. Por exemplo, sabemos que a neve é branca porque vemos que é branca. Mas por que razão é errado matar crianças inocentes por prazer? Ou por que razão temos o dever de cumprir as nossas promessas? Sem um ser divino que legisle sobre os nossos deveres morais, não poderia haver regras morais objectivas. Se é errado matar crianças inocentes por prazer é porque Deus legislou que assim fosse. Deste modo, o que é errado ou correcto depende de Deus. Deus é a fonte da lei moral.

Mas Deus não tem apenas o papel de legislador, tem também o papel de motivador. Como vimos no **Capítulo 8**, agir moralmente implica, por vezes, agir contra os nossos interesses e desejos mundanos. Sem um ser que puna ou premeie as nossas acções perderíamos a motivação para agir moralmente.

■ O **argumento moral popular** parte da ideia de que Deus é necessário para estabelecer e motivar a moralidade.

A objecção de kant

A versão popular do argumento moral enfrenta várias objecções. Uma das mais óbvias é que parece falso que seja errado matar crianças inocentes por prazer só porque Deus assim o legislou. Se Deus não o tivesse legislado passaria tal acção a ser correcta? Isso parece inaceitável. Mas se Deus legislou tal coisa por ser moralmente errada, então não precisamos de Deus para legislar sobre o que é ou não moralmente correcto.

Immanuel Kant rejeita a versão popular do argumento moral, defendendo que Deus não é necessário para legislar as nossas obrigações morais. Kant defende que uma acção é eticamente errada ou correcta em si, e pode ser vista como tal por qualquer ser racional. Neste sentido, a moral está fundada na razão e não vontade de Deus. Por isso, matar inocentes é algo que é errado em si, e não porque Deus legislou que assim fosse. E isso é algo que qualquer ser racional tem a capacidade de ver por si.

Kant também rejeita que Deus seja necessário como motivador da acção moral. A única coisa que nos deve motivar a agir moralmente, defende Kant, é o respeito pela lei moral, como vimos no **Capítulo 9**. Kant defende que se as nossas acções morais fossem motivadas pelo medo da punição divina ou pelo desejo da recompensa divina, estaríamos a corromper a moral, pois estaríamos a agir de modo interesseiro.

O argumento de Kant

Kant rejeita a versão popular do argumento moral, mas defende um argumento semelhante.

Kant considera que temos o dever de promover o bem supremo porque somos seres morais. «Bem supremo» é o nome dado por Kant à perfeição moral do universo: um universo no qual exista uma conexão entre a acção virtuosa e a felicidade. Kant pensa que a vida moral pressupõe esta conexão entre a virtude e a felicidade. Por exemplo, os seres humanos procuram, na medida do possível, recompensar os actos virtuosos e a bondade, e castigar o crime e a maldade.

Contudo, nada há no mundo natural que garanta essa conexão entre a virtude e a felicidade. Como sabemos, uma pessoa virtuosa pode sofrer muitas injustiças; e uma pessoa má pode ter muita sorte. Isto levanta um problema, dado que temos o dever de promover o bem supremo. Ora, uma ideia consensual em ética é que não temos o dever de fazer o impossível. Dado que temos o dever de promover o bem supremo, este tem de ser possível. Uma vez que o mundo natural não garante o bem supremo, um ser sobrenatural que controla o mundo a partir de fora tem de garantir o bem supremo – Deus. Logo, Deus existe.

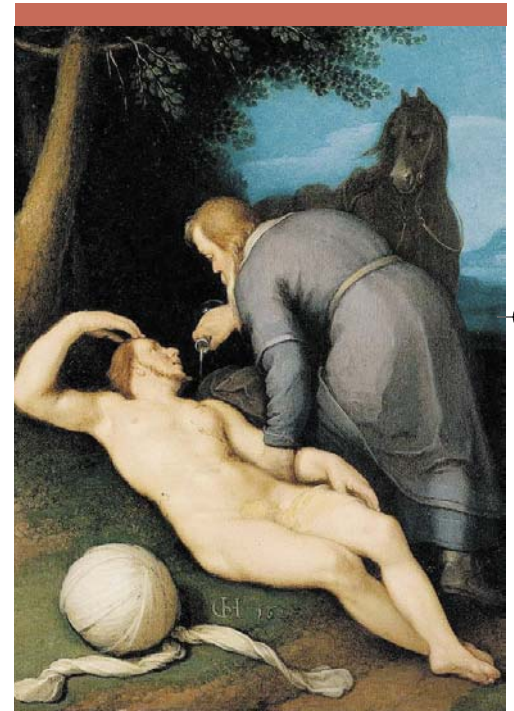
O argumento moral de Kant a favor da existência de Deus tem a seguinte estrutura dedutivamente válida:

Premissa 1: Temos o dever moral de promover o bem supremo.

Premissa 2: Se temos o dever moral de promover o bem supremo, este tem de ser possível.

Premissa 3: Se Deus não existisse, o bem supremo não era possível.

Conclusão: Logo, Deus existe.



O Bom Samaritano, de Cornelis Van Haarlem (1562-1683). Será que a virtude pressupõe a existência de Deus?

Objecções

Os críticos do argumento moral de Kant admitem que o facto de termos o dever de fazer algo implica que seja possível fazê-lo; mas argumentam que isso não significa que o facto de termos o dever de promover o bem supremo implica que seja possível alcançá-lo. Por exemplo, pode-se dizer que temos o dever de procurar realizar os nossos sonhos; e isso implica que é possível tentar realizá-los; mas não implica que os nossos sonhos possam ser realizados. Do facto de podermos tentar realizar os nossos sonhos não se segue que estes sejam realizáveis. Se esta objecção estiver correcta, a premissa 2 do argumento moral de Kant é falsa.

Uma segunda objecção põe em causa que tenhamos o dever de promover o bem supremo. O bem supremo, recorde-se, é a conexão entre a virtude e a felicidade. Ora, podemos aceitar que temos o dever de ser virtuosos, mas rejeitar que tenhamos o dever de promover a conexão entre a virtude e a felicidade. É claro que fazemos leis que recompensam as pessoas virtuosas e castigam as pessoas más. Mas não temos qualquer dever de promover a conexão entre a virtude e a felicidade. Temos apenas o dever de promover a virtude, e um meio de o fazer é recompensar a virtude e castigar a maldade.

Um argumento diferente seria dizer que Deus tem de existir porque só isso poderia garantir a felicidade em resultado da nossa virtude. Ou seja, sem Deus, as pessoas virtuosas não seriam adequadamente recompensadas e as pessoas más não seriam adequadamente castigadas. Mas este argumento não é aceitável para o próprio Kant. Este filósofo defende que devemos fazer o nosso dever porque é esse o nosso dever, e nada mais. Segundo o próprio Kant, o bem deve ser praticado pelo bem apenas, e não por outra razão qualquer.

Revisão

1. Formule a versão popular do argumento moral, distinguindo cuidadosamente as premissas da conclusão.
2. Que objecções enfrenta a versão popular do argumento moral?
3. Como concebe Kant o bem supremo?
4. Por que razão o mundo natural não garante a possibilidade do bem supremo?
5. Em que difere a versão popular do argumento moral do argumento de Kant?
6. Que objecções enfrenta o argumento moral de Kant?

Discussão

7. «Sem um ser que puna ou premeie as nossas acções, perderíamos a motivação para agir moralmente.» Concorda? Porquê?
8. Concorda com as objecções ao argumento moral de Kant? Porquê?
9. Precisamos de Deus para justificar a moral? Porquê?

Texto 48

Deus como Postulado da Razão*Immanuel Kant*

A *felicidade* é o estado de um ser racional no mundo no qual em toda a sua existência *tudo está de acordo com o seu desejo e vontade*, e depende, portanto, da harmonia da natureza com todo o seu fim, tal como com o princípio determinante essencial da sua vontade. Ora, a lei moral, enquanto lei da liberdade, tem autoridade através da determinação de princípios que são totalmente independentes da natureza e da sua harmonia com a nossa faculdade do desejo (enquanto incentivos); o ser racional actuante no mundo não é também, contudo, a causa do mundo e da natureza em si. Consequentemente, não há qualquer fundamento, na lei moral, para a existência de uma conexão necessária entre a moralidade e felicidade proporcional de um ser que pertence ao mundo como sua parte e portanto dele dependente, e que por essa razão não pode, pela sua vontade, ser uma causa desta natureza e, no que respeita à sua felicidade, não pode pelos seus próprios poderes fazê-lo harmonizar-se completamente com os seus princípios práticos. Contudo, na tarefa prática da razão pura, isto é, na procura necessária do bem supremo, tal conexão é postulada como necessária: temos o dever de tentar promover o bem supremo (que tem portanto de ser possível). Assim, a existência de uma causa de toda a natureza, distinta da natureza, que contenha o fundamento desta conexão, a saber, a correspondência exacta da felicidade com a moralidade, é também *postulada*. Contudo, esta causa suprema há-de conter o fundamento da correspondência da natureza não apenas com uma lei da vontade de seres racionais, mas também com a representação desta lei, na medida em que fizerem dela o *fundamento supremo e determinante da vontade*, e consequentemente não apenas com a forma da sua moral mas também com a sua moralidade enquanto seu fundamento determinante, isto é, com a sua disposição moral. Logo, o bem supremo do mundo só é possível na medida em que se pressuponha uma causa suprema da natureza que tenha uma causalidade em harmonia com a disposição moral. Ora, um ser capaz de acções de acordo com a representação de leis é *uma inteligência* (um ser racional), e a causalidade de tal ser de acordo com esta representação de leis é a sua *vontade*. Logo, a causa suprema da natureza, na medida em que tem de ser pressuposta para o bem supremo, é um ser que é a causa da natureza pelo *entendimento e vontade* (logo, o seu autor), isto é, **Deus**. Consequentemente, o postulado da possibilidade do *bem supremo derivado* (o melhor mundo) é



A Expulsão do Paraíso, de Charles Joseph Natoire (1700-1777) Será a possibilidade do paraíso uma exigência da vida moral?

igualmente o postulado da realidade de um *bem supremo original*, nomeadamente da existência de Deus. Ora, era para nós um dever promover o bem supremo; logo, há em nós não apenas a justificação mas também a necessidade, como uma carência conectada ao dever, de pressupor a possibilidade deste bem supremo que, dado que só é possível sob a condição de existir Deus, conecta o pressuposto da existência de Deus inseparavelmente com o dever; isto é, é moralmente necessário pressupor a existência de Deus.

Deve-se ter em atenção que esta necessidade moral é *subjectiva*, isto é, uma carência, e não *objectiva*, isto é, em si um dever; pois não pode haver o dever de pressupor a existência de seja o que for (dado que isto apenas diz respeito ao uso teórico da razão). Acresce que não se deve pensar que é necessário pressupor a existência de Deus como *um fundamento de toda a obrigação em geral* (pois, como foi suficientemente mostrado, esta repousa unicamente na autonomia da própria razão). O que pertence ao dever aqui é apenas o empenho em produzir e promover o bem supremo no mundo, cuja possibilidade pode portanto ser postulada, dado que para a nossa razão isto só é pensável sob o pressuposto de uma inteligência suprema; pressupor a existência desta inteligência suprema está assim conectado com a consciência do nosso dever, apesar de este pressuposto pertencer à razão teórica; com respeito apenas à razão teórica, enquanto um fundamento da explicação, pode-se chamar *hipótese*; mas em relação à inteligibilidade de um objecto que nos é dado pela lei moral (o bem supremo), e consequentemente de uma carência para propósitos práticos, pode-se chamar fé e, efectivamente, uma fé racional pura dado que a razão pura só por si (tanto no seu uso teórico como prático) é a fonte na qual tem origem.

Immanuel Kant, *Crítica da Razão Prática*, 1788, trad. de Desidério Murcho, pp. 5: 125-126

Interpretação

1. Por que razão defende Kant que a lei moral não garante uma conexão entre a felicidade e a moralidade?
2. Por que razão defende Kant que o bem supremo só é possível se Deus existir?
3. Que significa dizer que o postulado da existência de Deus é uma necessidade subjectiva?
4. Por que razão defende Kant que a existência de Deus não é um fundamento da obrigação moral?
5. Como caracteriza Kant a fé?

Discussão

6. Concorda que é necessária uma conexão necessária entre a moralidade e a felicidade para que a moralidade possa existir?
7. «O argumento central de Kant é falacioso porque consiste em defender que, como seria bom que Deus existisse para recompensar a acção correcta com a felicidade, então Deus tem mesmo de existir.» Concorda? Porquê?

7. O problema do mal

Nas secções anteriores estudámos algumas das tentativas mais importantes para justificar por meio da razão a existência de Deus. Nesta secção iremos estudar o mais importante problema que a justificação racional da existência de Deus enfrenta: o problema do mal.

O problema do mal tem sido amplamente discutido ao longo da história da filosofia. Este problema tem sido usado como argumento a favor do ateísmo.

O argumento baseia-se na ideia de que a existência do mal é incompatível com a existência de Deus. O filósofo cristão **Lactâncio** (c. 250-325) atribui a **Epicuro** (341-270 a. C.) a primeira formulação do argumento, conhecida por «paradoxo de Epicuro»:

Ou Deus quer impedir o mal e não pode, ou pode mas não quer. Se quer mas não pode, é impotente. Se pode, mas não quer, é malévolos. Mas se Deus quer e pode, de onde vem então o mal?

Epicuro, *ap. Lactâncio, Da Fúria de Deus*,
trad. de Célia Teixeira, p. 13.20-21

A questão que Epicuro levanta é a de saber como podemos compatibilizar a existência do mal com a existência de Deus. Se Deus é onisciente, sabe que o mal existe. Se é sumamente bom, quer impedi-lo. Se é onipotente, pode impedi-lo. Logo, se Deus existisse, não haveria mal. Mas há mal. Logo, Deus não existe. Eis o argumento na sua forma mais simples:

Primeira premissa: Se Deus existe, não pode existir mal no mundo.

Segunda premissa: Mas existe mal no mundo.

Conclusão: Logo, Deus não existe.

O argumento é válido. Mas será que as premissas são todas verdadeiras?

É implausível negar que existe mal no mundo. Infelizmente, basta olhar à nossa volta para ver imenso sofrimento. Todos os dias morrem pessoas assassinadas, de doenças, de fome, etc. E isto tem sido assim ao longo da história da humanidade. Só nos campos de concentração nazis, durante a segunda guerra mundial, foram mortos, da pior maneira possível, seis milhões de judeus.

É importante distinguir o tipo de mal que ocorreu na segunda guerra mundial do tipo de mal que ocorre quando alguém é vítima de uma doença ou de um desastre natural. Ao tipo de mal que tem origem nas acções dos seres humanos chama-se **mal moral**. Ao tipo de mal que não tem origem nas acções dos seres humanos, chama-se **mal natural**. Exemplos de males naturais são os que advêm de desastres naturais, como terremotos, furacões, cheias, doenças, etc. Exemplos de males morais são coisas como assassinatos, torturas, roubos, etc.



■ **Dor**, de Carlos Schwabe (1866-1926). A dor e o sofrimento são os maiores obstáculos à justificação racional da existência de Deus.

- O **mal moral** é o sofrimento causado pelos seres humanos, deliberadamente ou por negligência.
- O **mal natural** é o sofrimento que resulta de fenômenos naturais.

A dificuldade está em compreender como pode Deus permitir a existência do mal, quer moral quer natural. Uma maneira de responder ao problema do mal é construir uma **teodiceia**.

- Uma **teodiceia** é uma explicação da razão pela qual Deus permite a existência de mal no mundo.

Uma resposta ao problema do mal

Dado que é muito implausível negar a existência de mal no mundo, a maioria dos filósofos tem atacado a premissa de que se Deus existe, não pode existir mal no mundo. Negar esta premissa é afirmar que Deus existe, mas pode existir mal no mundo. Ou seja, trata-se de defender que a existência de Deus é compatível com a existência do mal.

A ideia é que Deus permite o mal para possibilitar um bem maior: a existência de livre-arbítrio. Um mundo sem mal mas sem livre-arbítrio seria pior do que o mundo que temos, no qual há mal mas há também livre-arbítrio. Esta é a chamada **defesa do livre-arbítrio**. Sucintamente, esta defesa tem por base o seguinte argumento:

Primeira premissa: A existência do mal é necessária para a existência de livre-arbítrio.

Segunda premissa: Um mundo com livre-arbítrio é melhor do que um mundo sem livre-arbítrio.

Terceira premissa: Deus quer o melhor.

Conclusão: Logo, Deus permite a existência do mal.

A primeira premissa do argumento é uma das mais discutidas. Afinal, será que não poderíamos ter livre-arbítrio e escolher sempre fazer o bem?

O filósofo **Richard Swinburne** (n. 1934) argumenta que é contraditório supor que possa existir livre-arbítrio sem mal:

A escolha livre e responsável não é apenas o livre-arbítrio no sentido restrito de poder escolher entre acções alternativas, sem que a nossa escolha tenha sido causalmente determinada por uma qualquer causa anterior. [...] Mas os seres humanos poderiam ter este tipo de livre-arbítrio unicamente em virtude de serem capazes de escolher livremente entre duas alternativas igualmente boas e sem importância. Ter a possibilidade da escolha livre e responsável é antes ter livre-arbítrio (do tipo discutido) para fazer escolhas entre o bem e o mal que sejam significativas, profundamente importantes para o agente, para os outros e para o mundo.

Richard Swinburne, *Será que Deus Existe?*, 1991, trad. de Desidério Murcho *et al.*, pp. 112-113

Swinburne defende que o tipo de livre-arbítrio relevante é o que envolve escolhas livres e responsáveis. Não basta ter livre-arbítrio para escolher entre acções sem importância. O tipo de livre-arbítrio que conta tem de envolver escolhas importantes entre o bem e o mal. Afinal, se só pudéssemos escolher o bem, nada estaríamos a fazer de extraordinário ao agir correctamente. É porque podemos escolher entre o bem e o mal que somos genuinamente livres e responsáveis. Assim, a existência do mal é uma condição necessária para a existência de um bem maior: a responsabilidade moral que advém de sermos genuinamente livres. É por existir mal que podemos resistir-lhe, superando-nos a nós próprios.

Por exemplo, se não tivéssemos a liberdade para mentir, não seria realmente virtuoso da nossa parte não mentir quando uma mentira nos poderia facilitar a vida. E se não tivéssemos a liberdade para roubar, não seria realmente virtuoso resistir à tentação de roubar os bens alheios quando temos oportunidade para o fazer sem sermos apanhados.

A defesa do livre-arbítrio não se aplica apenas ao mal moral. Swinburne defende que o mal natural também é necessário para nos aperfeiçoarmos moralmente. Por exemplo, se não houvesse doenças e cheias, não teríamos oportunidade para sermos heróicos, ajudando os nossos semelhantes.

Em conclusão, segundo a defesa do livre-arbítrio, sem males no mundo não poderíamos ser virtuosos, não poderíamos resistir ao mal nem poderíamos ser heróicos. São estas qualidades que resultam de sermos verdadeiramente livres que justificam a existência do mal.

Revisão

1. O que é o problema do mal?
2. Por que razão constitui o problema do mal uma objecção à existência de Deus?
3. É o argumento que resulta do problema do mal um argumento *a priori* ou *a posteriori*? Justifique.
4. Quem quiser objectar ao argumento contra a existência de Deus baseado no problema do mal tem duas alternativas. Quais?
5. Explique como responde o defensor da resposta do livre-arbítrio ao problema do mal.
6. Por que razão não pode haver livre-arbítrio sem mal, segundo Swinburne?

Discussão

7. «Um mundo com livre-arbítrio é melhor do que um mundo sem mal e sem livre-arbítrio.» Concorda? Porquê?
8. Será que um bem maior pode justificar o mal? Porquê?
9. «Podemos responder ao problema do mal negando uma das propriedades que normalmente atribuímos a Deus. Por exemplo, defendendo que Deus não é onipotente.» Concorda? Porquê?
10. Será contraditório supor que possa existir livre-arbítrio sem mal? Porquê?
11. «O que faz a crença na existência de Deus ser irracional não é a existência de mal em si, mas a existência de mal em excesso.» Concorda? Porquê?

Texto 49

Teodiceia

G. W. Leibniz

Objeção. Quem quer que seja que não escolha o melhor ou é porque não tem o poder suficiente, ou o conhecimento suficiente, ou a bondade suficiente.

Deus não escolheu o melhor ao criar este mundo.

Logo, não tem o poder suficiente, ou o conhecimento suficiente, ou a bondade suficiente.

Resposta. Nego a premissa menor, isto é, a segunda premissa, deste silogismo; e o nosso oponente prova-a deste modo.

Prossilogismo. Quem quer que seja que faça coisas que contenham mal, as quais poderiam ter sido feitas sem conterem mal, ou cuja sua criação poderia ter sido omitida, não escolhe o melhor.

Deus criou um mundo que contém mal; um mundo que, julgo eu, poderia ter sido criado sem conter mal, ou cuja criação poderia ter sido omitida.

Logo, Deus não escolheu o melhor.

Resposta. Concedo a premissa menor deste prossilogismo; pois temos de admitir que existe mal neste mundo que Deus fez, e que seria possível fazer um mundo sem mal, ou mesmo não ter criado mundo algum, pois a sua criação depende do livre-arbítrio de Deus. Mas nego a premissa maior, isto é, a primeira das duas premissas do prossilogismo, e posso contentar-me exigindo simplesmente a sua demonstração. Mas de modo a tornar a coisa mais clara, pretendi justificar essa negação mostrando que a melhor opção nem sempre é aquela que procura evitar o mal, uma vez que *o mal pode ser acompanhado por um bem*

maior. Por exemplo, um general de um exército irá preferir uma grande vitória com ligeiros ferimentos a uma condição em que não haja ferimentos nem vitória. [...] Uma imperfeição nas partes pode ser necessária para uma maior perfeição do todo. Nisto segui a opinião de S. Agostinho, que afirmou centenas de vezes que Deus permitiu o mal de modo a produzir o bem, isto é, um bem maior, e a opinião de Tomás de Aquino (em *Libr II. sent. dist. 32, qu.I, art. 1*), de que a permissão do mal tende para o bem do universo. Mostrei que os antigos chamaram à queda de Adão *felix culpa*, um pecado feliz, porque ele tem sido recuperado com imensa vantagem pela encarnação do Filho de Deus, o qual deu ao universo algo de uma nobreza tal que de outro modo não poderia ter existido entre as criaturas. Para possibilitar uma total compreensão, acrescentei, seguindo muitos bons autores, que foi de acordo com a ordem e o bem geral que Deus permitiu a certas criaturas a oportunidade de exercerem a sua liberdade mesmo quando anteviu que elas iriam virar-se para o mal, mas que ele poderia perfeitamente rectificar; porque não é apropriado que, de modo a impedir o pecado, Deus esteja sempre agir de modo extraordinário. Para derrubar esta objecção, portanto, é suficiente mostrar que um mundo com mal pode ser melhor que um mundo sem mal; mas fui mais longe neste trabalho, e cheguei mesmo a provar que este universo tem de ser, na realidade, melhor do que qualquer outro universo possível.

G. W. Leibniz, *A Teodiceia*, 1710, trad. de Célia Teixeira, pp. 146-147

Contextualização

- Quando temos silogismos em cadeia, chama-se **prossilogismo** ao silogismo cuja conclusão é usada como premissa do silogismo seguinte.
- Leibniz chama **silogismo** a um argumento com duas premissas e uma conclusão.

Interpretação

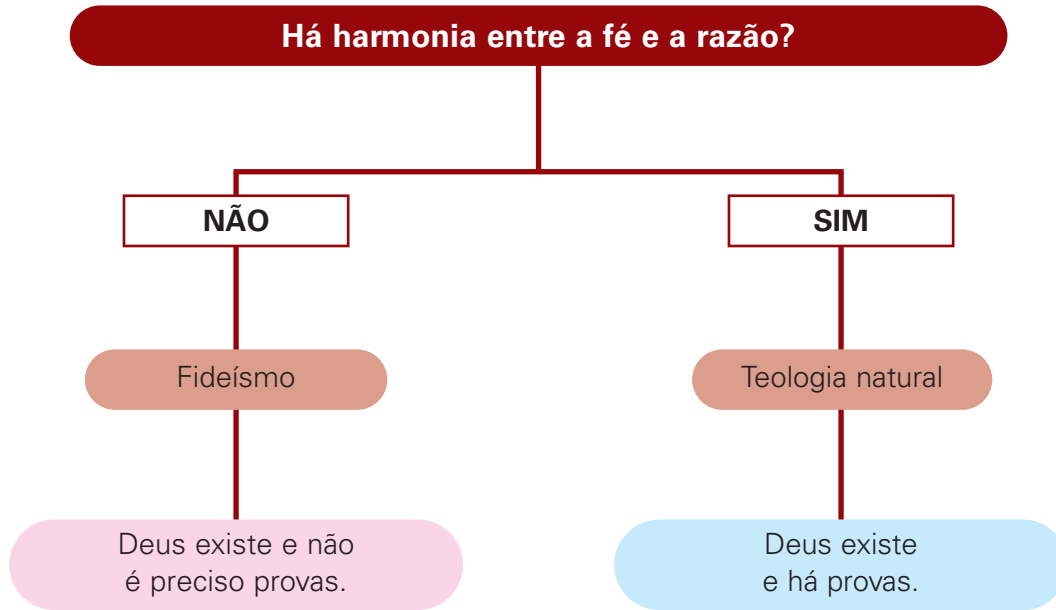
1. Como caracteriza Leibniz o problema do mal?
2. O exemplo do general serve para ilustrar o quê?
3. O exemplo da queda de Adão serve para ilustrar o quê?
4. Como responde Leibniz ao problema do mal?

Discussão

5. «A melhor opção nem sempre é aquela que procura evitar o mal, uma vez que o mal pode ser acompanhado por um bem maior.» Concorda? Porquê?
6. «Não é apropriado que, de modo a impedir o pecado, Deus esteja sempre agir de modo extraordinário.» Concorda? Porquê?

Estudo complementar

- Almeida, Aires e Murcho, Desidério, orgs. (2006) *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano Editora, Problemas 12, 13 e 14.
 - Blackburn, Simon (1999) «Deus» in *Pense: Uma Introdução à Filosofia*. Trad. de António Infante et al. Lisboa: Gradiva, 2001, Cap. 5.
 - Hume, David (1779) *Diálogos sobre a Religião Natural*. Trad. de Álvaro Nunes. Lisboa: Edições 70, 2005.
 - Kant, Immanuel (1788) «A Existência de Deus como um Postulado da Razão Pura Prática», in *Crítica da Razão Prática*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1997.
 - Kolak, Daniel e Martin, Raymond (2002) «Deus» in *Sabedoria sem Respostas*. Trad. de Célia Teixeira. Lisboa: Temas e Debates, 2004, Cap. 6.
 - Santo Anselmo (1077-78) *Proslogion*. Trad. de Costa Macedo. Porto: Porto Editora, 1996.
 - Swinburne, Richard (1996) «Porque Razão Deus Permite o Mal», in *Será Que Deus Existe?* Trad. de Desidério Murcho et. al. Lisboa: Gradiva, 1998, Cap. 6.
 - Warburton, Nigel (1992) «Deus» in *Elementos Básicos de Filosofia*. Trad. de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1998, Cap. 1.
-
- @ Kahane, Howard (1983) «Há Boas Razões para Acreditar que Deus Existe?», in *Filosofia e Educação*, <http://www.filedu.com/hkahanehaboasrazoesparaacreditarquedeusexiste.html>. Trad. de Júlio Sameiro.
 - @ Moutinho, Miguel (s/d) «O Argumento do Desígnio», in *Crítica*. http://www.criticana rede.com/fil_designio.html.
 - @ Moutinho, Miguel (s/d) «Duas Perspectivas sobre o Problema do Mal», in *Crítica*. http://www.criticana rede.com/html/fil_2sobremal.html.
 - @ Swinburne, Richard (2002) «Argumentos do Desígnio», in *Filosofia e Educação*, <http://www.filedu.com/rswinburneargumentosdodesignio.html>. Trad. de Álvaro Nunes.



7 TEMAS/PROBLEMAS DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Capítulo 18. O estatuto moral dos animais não humanos, 155

Capítulo 19. A pobreza e a obrigação de ajudar, 169



■ **Depósito de Cadáveres**, de Max Beckmann (1884-1950). Os filósofos têm refletido sobre os principais problemas éticos que afectam o mundo contemporâneo. O sofrimento humano (e também o sofrimento infligido aos animais não humanos) tem motivado vários debates filosóficos com a maior relevância prática. Nestes capítulos finais, propomos uma introdução a dois desses debates.

▶ **Optar pelo Capítulo 18 ou pelo Capítulo 19**

Capítulo 18

O estatuto moral dos animais não humanos

1. A perspectiva tradicional

Todos os anos usamos milhões de animais não humanos na nossa alimentação e vestuário, na realização de experiências científicas e para muitos outros fins, como o simples entretenimento. O modo como os usamos envolve frequentemente não só a sua morte, mas também um sofrimento prolongado e intenso. A exploração de animais não humanos para nosso benefício parece tão velha como a própria humanidade, mas, no último século, atingiu níveis nunca antes vistos. Recentemente, os filósofos começaram a dar mais atenção ao problema de saber como devemos tratar os animais não humanos. Alguns apresentaram argumentos poderosos contra a perspectiva de que os animais não humanos não têm qualquer importância ou estatuto moral. Hoje, os problemas sobre as nossas obrigações para com os animais não humanos ocupam um lugar central na ética aplicada.

De acordo com a perspectiva tradicional, defendida por filósofos como **Aristóteles** (384-322 a. C.), **S. Tomás de Aquino** (1225-1276) e **Immanuel Kant** (1724-1804), os animais não humanos não têm estatuto moral, estão fora do domínio da ética – esta diz respeito apenas às relações entre os seres humanos. Por vezes, esta perspectiva baseia-se numa visão teleológica do mundo segundo a qual os animais não humanos existem ou foram criados para nosso benefício. Como estão neste mundo para nos servir, parece óbvio que nada há de errado em usá-los para nosso benefício. Kant exprimiu esta ideia com toda a clareza:

Secções

1. A perspectiva tradicional, 155
2. Especismo, 157
3. Perspectivas contemporâneas, 162

Textos

50. Ética e Espécie, 160
James Rachels
51. A Perspectiva dos Direitos, 164
Tom Regan

Objectivos

- Avaliar a perspectiva de que os animais não humanos não têm estatuto moral.
- Avaliar as críticas ao especismo.
- Distinguir duas perspectivas favoráveis ao estatuto moral dos animais não humanos: a utilitarista e a deontológica.
- Avaliar essas duas perspectivas e confrontar as suas implicações práticas.

Conceitos

- Estatuto moral, deveres indirectos.
- Especismo, senciência, sujeito de uma vida.

Os animais não têm consciência de si e existem apenas como meio para um fim. Esse fim é o homem. Podemos perguntar «Por que razão existem os animais?». Mas perguntar «Por que razão existe o homem?» é fazer uma pergunta sem sentido. Os nossos deveres em relação aos animais são apenas deveres indirectos em relação à humanidade.

Immanuel Kant, *Lições de Ética*, 1775-1780, trad. de Pedro Galvão, p. 239

A última afirmação significa que, embora não tenhamos propriamente deveres em relação aos animais não humanos, ainda assim é errado tratá-los de certas maneiras. Kant afirma que, se um cão serviu fielmente o seu dono durante muito tempo, o seu serviço merece ser recompensado. Quando o cão fica demasiado velho, o seu dono deve mantê-lo até ele morrer. Este seu dever, no entanto, é apenas um **dever indirecto**. O que quer isto dizer?

Se um homem abater o seu cão por este já não ser capaz de o servir, não infringe o seu dever em relação ao cão, pois o cão não pode julgar, mas o seu acto é desumano e fere em si essa humanidade que ele deve ter em relação aos seres humanos. Para não asfixiar os seus sentimentos humanos, tem de praticar a generosidade para com os animais, pois aquele que é cruel para os animais depressa se torna duro também na maneira como lida com os homens.

Immanuel Kant, *Lições de Ética*, 1775-1780, trad. de Pedro Galvão, p. 240

Kant reconhece que os animais não humanos se assemelham a nós em aspectos importantes. E acrescenta que, devido a tais semelhanças, quem os trata com crueldade cria uma disposição para também ser cruel com os seres humanos. Por que razão devemos, então, não ser cruéis com os animais não humanos? Porque é errado fazê-los sofrer? Não, pensa Kant, pois não temos quaisquer deveres directos em relação aos animais, como o dever de não infligir sofrimento. A única razão pela qual não devemos tratar cruelmente os animais é que isso levar-nos-ia, com toda a probabilidade, a tratar mal os seres humanos. É isto que significa dizer que os nossos deveres em relação aos animais não humanos são apenas deveres indirectos em relação à humanidade.

Assim, segundo esta perspectiva, justifica-se tratar cruelmente os animais quando isso nos pode trazer benefícios. Kant defende que o seu uso na ciência, por muito sofrimento que envolva, nada tem de errado porque serve um objectivo louvável: a aquisição de conhecimento. Mas condena a crueldade quando esta é exercida por diversão.

Hoje é muito difícil aceitar esta perspectiva. A visão teleológica do mundo em que se costumava basear foi severamente abalada por **Charles Darwin** (1809-1882), que desenvolveu a teoria da evolução das espécies por selecção natural. À luz desta teoria científica, é simplesmente falso que os animais não humanos existam ou tenham sido criados para nosso benefício: nós descendemos de outros animais e, tal como eles, somos um resultado da selecção natural, que é um mecanismo que produz a evolução das espécies sem ter em vista qualquer propósito ou finalidade.

Além disso, do facto de um ser ter sido criado especificamente com um determinado fim em vista não se segue que usá-lo para esse fim seja correcto. Afinal, um casal pode criar um filho especificamente para o escravizar, mas daí não se segue que seja correcto escravizá-lo.

Revisão

1. Segundo Kant, todos os nossos deveres em relação aos animais são apenas deveres indirectos em relação à humanidade. O que quer isto dizer?

Discussão

2. «Os animais não têm importância moral porque, contrariamente aos seres humanos, não têm uma alma imortal». Concorda? Justifique a sua resposta.

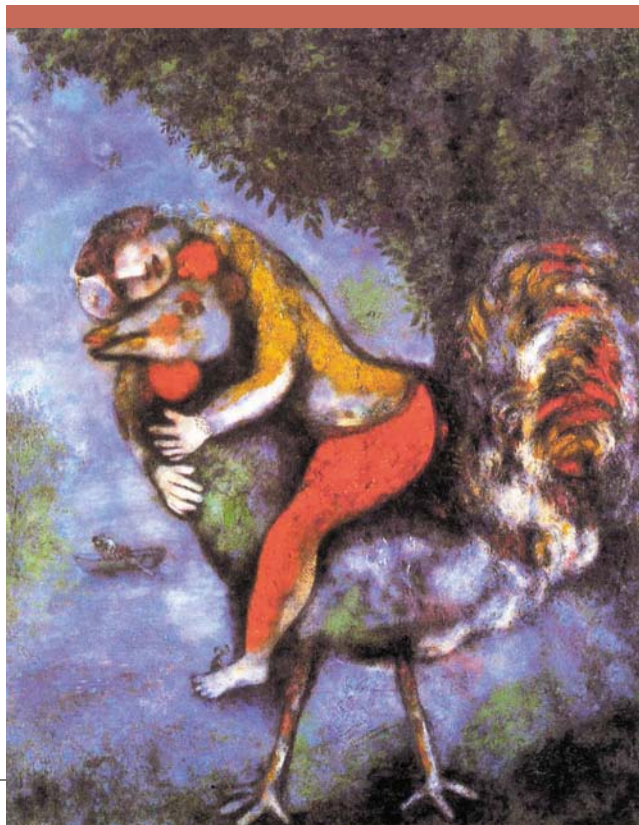
2. Especismo

Mesmo que não se acredite que os animais foram criados para nosso benefício, pode-se continuar a aceitar que só nós, seres humanos, temos realmente estatuto ou importância moral. Mas por que razão haveremos de excluir os animais não humanos da esfera da ética? Para essa exclusão não ser arbitrária, tem de se basear num critério aceitável. A resposta tradicional é que os animais não humanos não têm importância moral porque, contrariamente aos seres humanos, não são racionais, nem têm a capacidade de usar uma linguagem. Já no século XIX, no entanto, **Jeremy Bentham** (1748-1832) defendeu que esta resposta é insatisfatória.

Talvez chegue o dia em que a restante criação animal venha a adquirir os direitos que nunca lhe poderiam ter sido retirados senão pela mão da tirania. Os franceses já descobriram que o negro da pele não é razão para um ser humano ser abandonado sem remédio aos caprichos de um torcionário. É possível que um dia se reconheça que o número de pernas, a vilosidade da pele ou a terminação do *os sacrum* são razões igualmente insuficientes para abandonar um ser sensível ao mesmo destino. Que outra coisa poderia traçar uma linha insuperável? Será a faculdade da razão ou, talvez, a faculdade do discurso? Mas um cavalo adulto é, para lá de toda a comparação, um animal mais racional, assim como mais sociável, que um recém-nascido de um dia, de uma semana ou mesmo de um mês. Mas suponhamos que não era assim; de que serviria? A questão não está em saber se eles podem falar ou pensar, mas sim se podem sofrer.

Jeremy Bentham, *Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação*, 1789, Cap. XVII, Sec. 1

O argumento de Bentham é simples, mas revolucionário. Ao determinar que seres estão abrangidos pela ética, é tentador usar um critério como a capacidade de pensar ou de usar uma linguagem. Mas se o fizermos, teremos de excluir da ética não só os animais, mas também alguns seres humanos, como crianças recém-nascidas ou deficientes men-



O Galo, de Marc Chagall (1887-1985) Nas pinturas de Chagall, a relação que os animais não humanos mantêm com os seres humanos é semelhante à que os seres humanos mantêm entre si.

tais profundos. Ora, isso é inadmissível. Portanto, temos de encontrar outro critério. E o único critério plausível, sugere Bentham, é a **senciência**. Um ser senciente tem a capacidade de sofrer e, de uma perspectiva moral, o seu sofrimento não pode ser ignorado.

Peter Singer (n. 1946) desenvolveu a ideia de Bentham e explorou as suas consequências práticas. Singer pensa que não há qualquer critério aceitável que permita fazer coincidir a fronteira da moral com a fronteira entre os seres humanos e todos os restantes animais. Por isso, quem insiste que só os seres humanos têm importância moral incorre no **especismo**.

O especista pensa que o simples facto de pertencermos a uma certa espécie biológica – a espécie *Homo sapiens* – nos dá um estatuto moral superior. Mas pensar isto, sugere Singer, é cometer o tipo de erro subjacente ao racismo. Afinal, o racista pensa que o simples facto de um ser humano ser de uma certa raça lhe dá um estatuto moral superior. No entanto, isto é falso. Todos reconhecemos que discriminar alguém por causa da sua raça é um erro moral grave. Mas, para sermos coerentes, temos também de reconhecer que discriminar um ser por causa da sua espécie é um erro moral grave. Temos, enfim, de deixar de ser especistas. No livro *Libertação Animal* (1975), que teve e continua a ter uma grande influência no movimento de defesa dos animais, Singer procura mostrar o que é preciso fazer para acabar com o especismo na prática.

A perspectiva de Singer é controversa, sem dúvida, mas não tem certas consequências que muitos considerariam manifestamente absurdas, como a de que matar um rato é tão grave como matar um ser humano. Singer salienta que, na avaliação das consequências do especismo, é preciso distinguir o mal de fazer sofrer do mal de matar.

A dor e o sofrimento são maus e devem ser evitados ou minimizados, independentemente da raça, sexo ou espécie do ser que sofre. O maior ou menor sofrimento provocado por uma dor depende de quão intensa ela é e de quanto tempo dura, mas as dores da mesma intensidade e duração são igualmente más, quer sejam sentidas por seres humanos, quer o sejam por animais. Quando consideramos o valor da vida, já não podemos dizer com tanta confiança que uma vida é uma vida e que é igualmente valiosa quer se trate de uma vida humana quer se trate de uma vida de outro animal. Não seria especismo defender que a vida de um ser autoconsciente, capaz de pensamento abstracto ou de planear o futuro, de actos de comunicação complexos, etc., é mais valiosa que a vida de um ser sem essas capacidades.

Peter Singer, *Ética Prática*, 1993, trad. Álvaro Fernandes, pp. 81-82

Assim, no que diz respeito à inflicção de sofrimento, a rejeição do especismo leva-nos a concluir que é tão mau fazer sofrer um ser humano como infligir o mesmo sofrimento a qualquer outro animal. No entanto, podemos sustentar coerentemente que é muito mais grave matar um ser humano do que matar, por exemplo, um rato ou um cão. Em defesa desta perspectiva, podemos alegar que a vida dos seres humanos tem geralmente mais valor do que a vida dos ratos ou dos cães por causa das nossas capacidades mentais superiores ou do nosso nível de consciência mais elevado. Contrariamente ao que pode parecer, esta afirmação não é especista, pois não exprime a ideia de que a nossa vida tem mais valor porque pertencemos à espécie *Homo sapiens*.

Revisão

1. «A questão não está em saber se eles [os animais] podem *falar* ou *pensar*, mas sim se podem sofrer.» Que perspectiva defende Bentham com esta afirmação?
2. O que é o especismo?
3. «O especismo implica que a nossa vida tem o mesmo valor que a vida de qualquer outro animal.» Esta afirmação é verdadeira? Porquê?

Discussão

4. «Se fosse errado usar animais para benefício dos seres humanos, também seria errado usar as plantas. Afinal, estar a discriminá-las por serem plantas não é uma forma de “especismo”? Mas não é errado usar as plantas para nosso benefício. Logo, também não é errado usar os animais.» Concorda com este argumento? Porquê?
5. «Agredir um ser humano, deixando-o paralisado, é muito mais grave do que fazer o mesmo a um cão. Por isso, não é verdade que seja tão mau infligir sofrimento a um ser humano como infligir o mesmo sofrimento a um animal.» Concorda com este argumento? Porquê?
6. Como sabemos que (ou se) os animais sofrem, têm consciência de si ou pensam?
7. Têm todos os animais não humanos o mesmo estatuto moral? Um chimpanzé ou um golfinho, por exemplo, têm a mesma importância que um rato ou uma mosca? Porquê?

Texto 50

Ética e Espécie*James Rachels*

O facto de um indivíduo ser humano será uma razão para o tratar com maior consideração do que aquela que é dada aos membros das outras espécies? Existem (pelo menos) três respostas possíveis:

1. *Especismo absoluto.* Em primeiro lugar, pode-se sustentar que a espécie em si é moralmente importante. Segundo esta perspectiva, o simples facto de um indivíduo pertencer a uma certa espécie é suficiente, mesmo na ausência de quaisquer outras considerações, para influenciar o modo como ele deve ser tratado.

Esta não é uma forma muito plausível de entender a relação entre espécie e moralidade, e geralmente nem é aceite por aqueles que simpatizam com aquilo que designo por «moralidade tradicional». [...]

2. *Especismo qualificado.* [...] Esta é a perspectiva que os defensores da moralidade tradicional costumam adoptar. De acordo com ela, a espécie em si não é moralmente importante. No entanto, a pertença a uma espécie está correlacionada com outras diferenças que são importantes. Os seres humanos, poder-se-á dizer, estão numa categoria moral especial porque são agentes racionais e autónomos. É este facto, e não o «mero» facto de serem humanos, que os qualifica para uma consideração especial. [...]

O especismo qualificado afirma que os interesses dos seres humanos contam mais porque eles são agentes racionais. Mas alguns seres humanos, talvez por terem sofrido danos cerebrais, não são agentes racionais. Desta forma, a conclusão natural seria a de que eles têm o estatuto de meros animais e que podem ser usados como os animais não-humanos (talvez como cobaias ou na nossa alimentação?).

Obviamente, os moralistas tradicionais não aceitam esta conclusão. Os interesses dos seres humanos são considerados mais importantes, sejam quais forem as suas «deficiências». Aparentemente, a perspectiva tradicional diz-nos que o estatuto moral é determinado por aquilo que é normal para a espécie. Logo, como a racionalidade é a norma, mesmo os seres humanos não-racionais devem ser tratados com o respeito devido aos membros de uma espécie racional. [...]

Mas esta ideia não resiste a um exame atento. Imagine-se (o que provavelmente é impossível) que um chimpanzé aprendia a ler e a falar português. E suponha-se que ele acabava por ser capaz de discutir ciência, literatura e ética, acabando por querer frequentar a universidade. [...] Suponha-se que alguém argumentava assim: «Só os seres humanos devem poder frequentar estas aulas. Os seres humanos conseguem ler, falar e compreender a ciência. Os chimpanzés não.» Mas este chimpanzé pode fazer essas coisas. «Sim, mas um chimpanzé normal não pode e é isso que importa». [...] Este argumento é fraco. Supõe que

devemos determinar como tratar um indivíduo, não a partir das suas características, mas a partir das características individuais dos outros. [...] Além de injusto, parece irracional.

3. Individualismo moral. Tudo isto apoia uma abordagem muito diferente, que implica abandonar todo o projecto de tentar encontrar uma «categoria moral distinta» para os seres humanos. Segundo esta abordagem, o modo como um indivíduo pode ser tratado depende, não da sua pertença a certos grupos, mas das suas características individuais. Se A deve ser tratado de forma diferente de B, a justificação tem de se basear nas características individuais de A e nas características individuais de B. Não se pode justificar tratá-los de forma diferente dizendo que um deles, mas não o outro, pertence a um certo grupo privilegiado.

Como podemos entender agora a relação entre espécie e moralidade? O que dizer das diferenças importantes entre os seres humanos e os outros animais? Serão agora consideradas irrelevantes? A imagem que emerge é mais complexa, mas também faz mais justiça aos factos, do que a moralidade tradicional. A verdade é que os seres humanos não são simplesmente «diferentes» dos outros animais. Na realidade, existe um padrão complexo de semelhanças e de diferenças. A ideia moral correspondente é a de que um ser humano e um membro de outra espécie devem ser tratados da mesma forma na medida em que forem semelhantes, mas tratados de forma diversa na medida em que forem diferentes. Isto permitirá que um ser humano afirme o seu direito a um tratamento melhor sempre que exista uma diferença entre ele e outros animais (ou seres humanos!) que justifique tratá-lo melhor. Mas não lhe permitirá reclamar maiores direitos simplesmente por ser humano, simplesmente porque os seres humanos em geral têm uma característica que ele não tem ou simplesmente porque ele tem uma característica que é irrelevante para o tipo de tratamento em questão.

James Rachels, «Darwin, Espécie e Moralidade», 1987, trad. de Pedro Galvão, pp. 95-101

Interpretação

1. O que distingue o especismo absoluto do especismo qualificado?
3. O que pensa o defensor do especismo qualificado acerca do estatuto moral dos seres humanos que não são racionais?
3. De acordo com o defensor do individualismo moral, como devemos conceber a relação entre espécie e moralidade?

Discussão

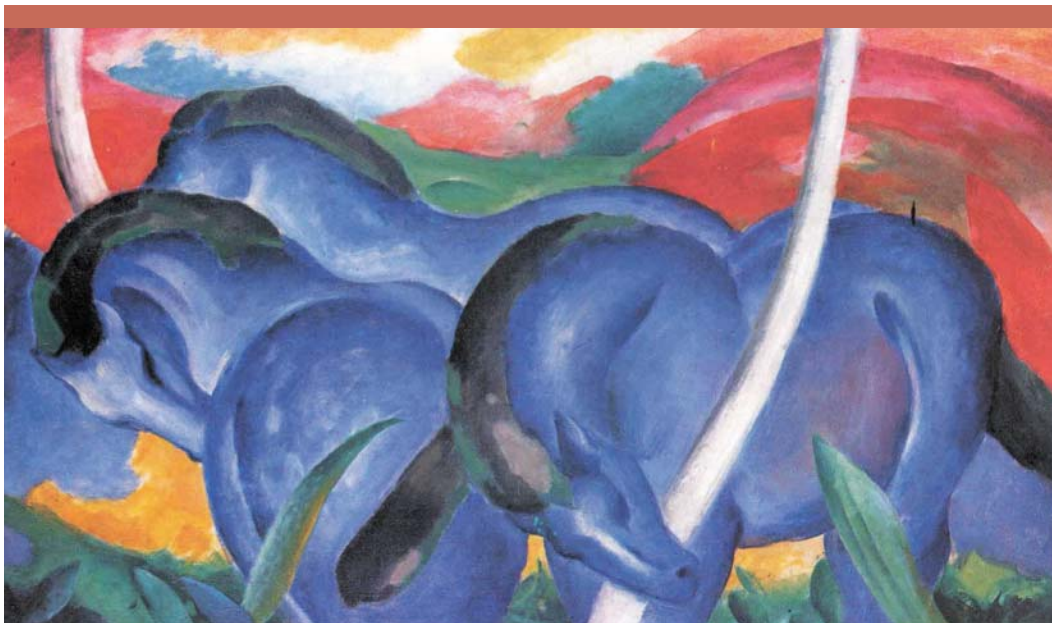
4. O argumento de Rachels contra o especismo qualificado é plausível? Justifique a sua resposta.
5. «Um animal que pertence a uma espécie em vias de extinção deve ser tratado com muito mais respeito do que um animal que pertença a uma espécie que não está ameaçada. Por isso, o individualismo moral é falso, já que o modo como um indivíduo deve ser tratado depende, pelo menos em parte, da espécie a que ele pertence.» Concorda com este argumento? Justifique a sua resposta.

3. Perspectivas contemporâneas

Se concordarmos que o especismo, à semelhança do racismo ou do sexismo, é um preconceito moral indefensável, o que devemos pensar sobre práticas como o uso de animais não humanos na alimentação ou na investigação científica? A resposta a esta pergunta depende em parte da teoria moral que aceitamos. E, como seria de esperar, os filósofos que se opõem ao especismo não aceitam todos a mesma teoria moral. No próprio movimento de defesa dos animais, coexistem duas perspectivas éticas muito diferentes. Uma delas, a utilitarista, tem Peter Singer como principal representante; a outra, a perspectiva dos direitos, baseia-se numa visão deontológica da ética. **Tom Regan** (n. 1938) é hoje o seu defensor mais influente.

Para um utilitarista, rejeitar o especismo equivale a levar em conta os interesses dos animais da mesma maneira que os interesses dos seres humanos. Ao avaliar as consequências das nossas acções, temos de pensar imparcialmente no bem-estar de todos os seres sencientes, seja qual for a sua espécie. Ora, estamos muito longe de tal imparcialidade, pois, para melhorarmos um pouco o nosso bem-estar, fazemos sofrer intensamente os animais não humanos. Para produzir ou testar bens perfeitamente dispensáveis, como carne ou novas marcas de cosméticos, fazemos milhares de milhões de animais viver (e morrer) em grande sofrimento. Assim, conclui o utilitarista, temos de acabar com todo o tipo de uso dos animais não humanos que, de uma perspectiva imparcial, não produza benefícios suficientemente significativos.

O defensor da perspectiva dos direitos vai mais longe. Dado que parte de uma visão deontológica da ética, pensa que há coisas que não se podem fazer aos seres humanos mesmo que fazê-las maximize o bem-estar. Ele pensa, mais precisamente, que os seres humanos têm **direitos** que não podem ser violados em nome da felicidade geral. E, como rejeita o especismo, acrescenta que muitos animais não humanos também têm direitos. Por isso, há coisas que não podemos fazer a muitos animais não humanos, como matá-los, sejam quais forem os benefícios em vista.



■ **Cavalos Azuis**, de Franz Marc (1880-1916). Marc iniciou a sua carreira como estudante de Filosofia, tendo ficado célebre pelas suas pinturas de animais.

Para quem adopta esta perspectiva, como Regan, só a abolição do uso de animais na investigação científica é aceitável. Já o utilitarista pode admitir que, em certas circunstâncias, o uso de animais na ciência é justificável. É óbvio que nunca aprovará a realização de testes dolorosos para um novo *báton*, mas pode aprovar, quando não existem métodos alternativos viáveis, o uso de animais na investigação médica destinada a tratar ou a curar doenças graves. Os defensores da perspectiva dos direitos também são mais radicais quanto ao uso dos animais na alimentação, pois geralmente sustentam que é errado matá-los para os comermos, mesmo que tenham sido criados em condições propícias ao seu bem-estar. Muitas vezes condenam também o consumo de qualquer produto de origem animal, como leite, ovos ou até mel, pois vêem no consumo desses produtos uma violação dos direitos dos animais. Os utilitaristas não costumam ir tão longe. Muitos, como Singer, são vegetarianos, mas outros defendem apenas uma dieta semi-vegetariana, que exclui apenas o consumo de carne e de outros produtos de animais criados em condições miseráveis.

Continuam a existir filósofos que aceitam a visão tradicional que confere aos seres humanos um estatuto moral radicalmente privilegiado. Há quem pense que os direitos são fundamentais na ética, mas que só os seres humanos os têm – e que todos os seres humanos os têm. No entanto, não é fácil defender satisfatoriamente esta perspectiva. Mas mesmo os filósofos mais conservadores tendem a afirmar que, embora os animais não tenham direitos, ainda assim temos obrigações para com eles, como a de não lhes infligir sofrimento desnecessariamente. E acrescentam que, no mundo actual, há muita coisa errada, que tem de ser mudada urgentemente, no modo como lidamos com os animais não humanos. Uma prática como a tourada, na qual os touros e os cavalos são maltratados para divertir o público, colhe a reprovação até dos filósofos mais tradicionalistas.

Revisão

1. Depois de rejeitar o especismo, o que pensa o utilitarista sobre o modo como devemos tratar os animais?
2. Depois de rejeitar o especismo, o que pensa o defensor da perspectiva dos direitos sobre o modo como devemos tratar os animais?

Discussão

3. Será errado matar animais mesmo quando matá-los não implica fazê-los sofrer? Porquê?
4. A extinção de uma espécie é um mal? Porquê?
5. Há razões éticas para acabar com as touradas? Porquê?
6. Será eticamente aceitável a utilização de animais em circos e jardins zoológicos? Porquê?

Texto 51

A Perspectiva dos Direitos

Tom Regan

Julgo que, racionalmente, a perspectiva dos direitos é a teoria moral mais satisfatória. Ultrapassa todas as outras teorias no grau com que esclarece e explica o fundamento dos deveres que existem entre nós – o domínio da moral humana. Tem assim as melhores razões e os melhores argumentos do seu lado. Obviamente, se fosse possível mostrar que só os seres humanos estão incluídos no seu âmbito, então uma pessoa como eu, que acredita nos direitos dos animais, seria obrigada a virar-se para outro lado.

Mas as tentativas de limitar o seu âmbito aos seres humanos não podem senão revelar-se racionalmente insatisfatórias. É verdade que os animais não têm muitas das capacidades que os seres humanos têm. Não sabem ler, fazer matemática avançada, construir uma estante ou preparar *baba ghanoush*. Mas muitos seres humanos também não, e ainda assim não dizemos (nem devemos dizer) que eles (esses humanos) têm, por isso, menos valor intrínseco, menos direito a ser tratados com respeito do que os outros. São as semelhanças entre os seres humanos (entre as pessoas que estão a ler isto, por exemplo), e não as nossas diferenças, que têm esse valor mais clara e incontroversamente, que interessam mais. E a

semelhança básica verdadeiramente crucial é apenas esta: cada um de nós é um sujeito de uma vida com experiências, uma criatura consciente com um bem-estar individual que tem importância para si mesmo, seja qual for a sua utilidade para os outros. Queremos e preferimos coisas, sentimos e acreditamos em coisas, recordamos e esperamos coisas. E todas estas dimensões da nossa vida – incluindo o nosso prazer e dor, o nosso deleite e sofrimento, a nossa satisfação e frustração, a nossa existência prolongada ou morte precoce – afetam a qualidade da nossa vida tal como a vivemos e dela temos experiência como indivíduos. E o mesmo se pode dizer daqueles animais que nos interessam (aqueles que são comidos e caem em armadilhas, por exemplo) – também eles têm de ser vistos como sujeitos de uma vida com experiências, como sujeitos com valor intrínseco.

Há quem resista à ideia de que os animais têm valor intrínseco. «Só os seres humanos têm esse tipo de valor», professam. Como se poderá defender esta perspectiva restritiva? Poderemos dizer que só os seres humanos têm a razão, a inteligência ou a autonomia necessárias? Mas há muitos, muitos seres humanos que não satisfazem estes padrões, e ainda assim entende-se, com razão, que eles têm valor independentemente da sua utilidade para os outros. Poderemos defender que só os seres humanos pertencem à espécie apropriada, à espécie *Homo sapiens*? Isso é especismo crasso.

[...] Bem, talvez alguém diga que os animais têm algum valor intrínseco, só que menos do que nós. Uma vez mais, no entanto, pode-se mostrar que as tentativas de defender esta perspectiva carecem de justificação racional. Qual poderá ser o fundamento de termos mais valor intrínseco do que os animais? A sua falta de razão, autonomia ou inteligência? Só se estivermos dispostos a fazer o mesmo juízo sobre os seres humanos que são similarmente deficientes. Mas não é verdade que tais seres humanos – as crianças com atrasos, por exemplo, ou os doentes mentais – tenham menos valor intrínseco que tu ou eu. Assim, também não podemos defender racionalmente a perspectiva de que os animais, que tal como eles são sujeitos de uma vida com experiências, têm menos valor intrínseco. *Todos* os que têm valor intrínseco têm-no de *igual* forma, independentemente de serem ou não animais humanos.

[...] Tendo já apresentado a perspectiva dos direitos em traços largos, posso agora dizer por que razão as suas implicações para a pecuária e a ciência, entre outros campos, são claras e intransigentes. No caso do uso de animais na ciência, a perspectiva dos direitos é categoricamente abolicionista. Os animais de laboratório não são os nossos provedores, nós não somos os seus reis. Como os animais são tratados rotineira e sistematicamente como se o seu valor pudesse ser reduzido à sua utilidade para os outros, são tratados rotineira e sistematicamente com falta de respeito, e assim os seus direitos são rotineira e sistematicamente violados. Isto sucede tanto quando são usados em investigações triviais, repetitivas, desnecessárias ou insensatas como em estudos que prometem realmente trazer benefícios para os seres humanos.

[...] Quanto à pecuária, a perspectiva dos direitos adopta uma posição abolicionista semelhante. Aqui o mal fundamental não é os animais estarem isolados ou presos em condições angustiantes, nem o facto de a sua dor e sofrimento, as suas necessidades e pre-

ferências, serem ignorados ou menosprezados. Todas estas coisas são más, obviamente, mas não são o mal fundamental. São sintomas e efeitos de um mal mais profundo e sistemático que permite que esses animais sejam vistos e tratados como se não tivessem valor independente, como se fossem um dos nossos recursos – na verdade, um recurso renovável. Dar a estes animais mais espaço, ambientes mais naturais ou mais companheiros não corrige o mal fundamental – tal como dar aos animais de laboratório mais anestésias ou jaulas maiores e mais limpas não corrigiria o mal fundamental no seu caso. Só a dissolução total da pecuária industrial acabará com esse mal. E, por razões semelhantes que não vou desenvolver aqui, a ética exige nada menos do que a eliminação total da caça para fins comerciais e desportivos. Assim, como afirmei, as implicações da perspectiva dos direitos são claras e intransigentes.

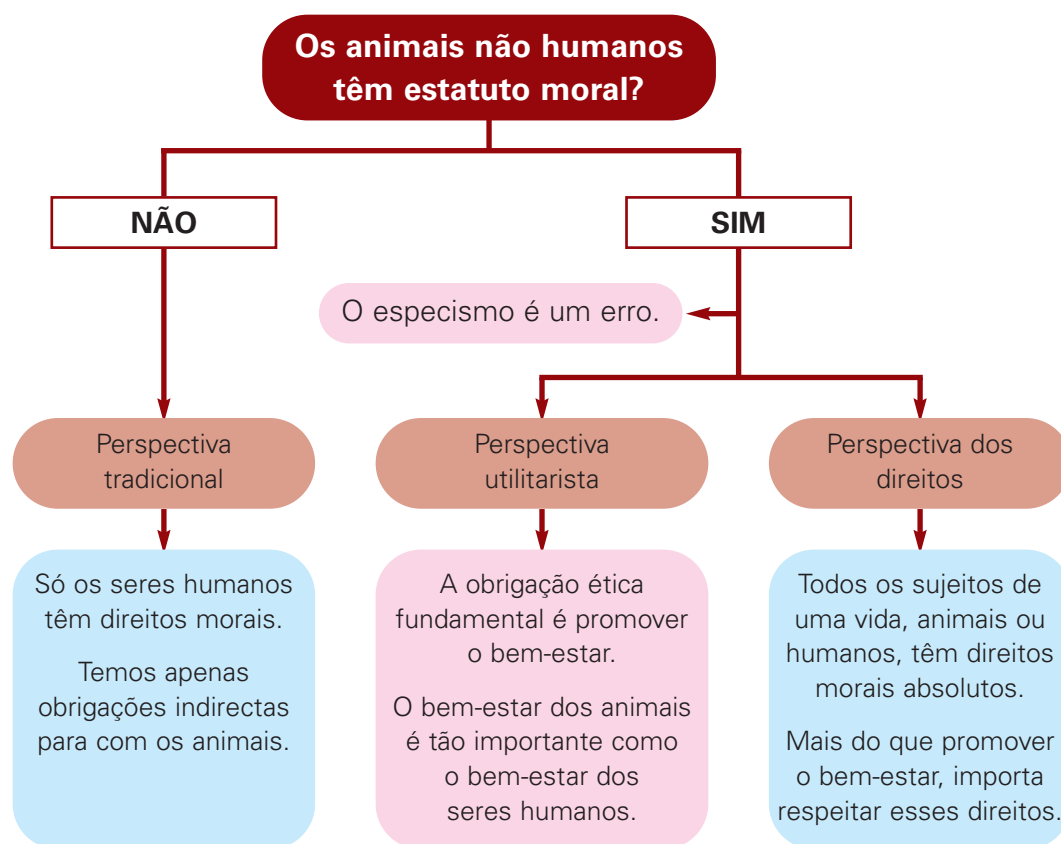
Tom Regan, «O Argumento a Favor dos Direitos dos Animais», 1984, trad. de Pedro Galvão, pp. 111-114

Interpretação

1. Segundo Regan, qual é a característica em virtude da qual um indivíduo, humano ou de outra espécie, tem direitos morais?
2. Para o autor, quais são as implicações «claras e intransigentes» da perspectiva dos direitos no que respeita ao uso de animais na alimentação e na ciência?

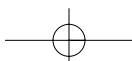
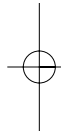
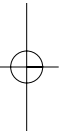
Discussão

3. «*Todos* os que têm valor intrínseco têm-no de *igual* maneira, independentemente de serem ou não animais humanos.» Concorda? Porquê?
4. Segundo Regan, mesmo as experiências com animais que prometem trazer grandes benefícios para os seres humanos devem acabar. Concorda? Porquê?
5. Segundo Regan, as más condições em que vive a grande maioria dos animais criados para alimentação não são o mal fundamental. Concorda? Porquê?



Estudo complementar

- Beckert, Cristina (2004) «Interesses e Direitos: Duas Perspectivas sobre Ética Animal», in Cristina Beckert e Maria José Varandas (orgs.), *Éticas e Políticas Ambientais*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Murcho, Desidério (2006) «Vegetarianismo Ético Minimalista» e «A Protecção dos Animais Não Humanos», in *Pensar Outra Vez*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Regan, Tom (2002) «Gaiolas Vazias: Os Direitos dos Animais e a Vivissecção», in Cristina Beckert e Maria José Varandas (orgs.), *Éticas e Políticas Ambientais*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2004.
- Singer, Peter (1993) «Igualdade para os Animais?» e «Tirar a Vida: Os Animais» in *Ética Prática*. Trad. de Álvaro Augusto Fernandes. Lisboa: Gradiva, 2000.
- Singer, Peter (1975, 1990) *Libertação Animal*. Trad. de Maria de Fátima St. Aubyn. Porto: Via Optima, 2000.
- @ Galvão, Pedro (2002) «As Fronteiras da Ética: O Debate Cohen/Regan sobre o Estatuto Moral dos Animais», http://galvao.no.sapo.pt/As_Fronteiras_da_Etica.pdf.
- @ LaFollette, Hugh (s.d.) «Direitos dos Animais e Erros dos Humanos». Trad. de Miguel Moutinho, in *Filosofia e Educação*, www.filedu.com/hlafolletedireitosdosanimaiseerrosdoshumanos.html.
- @ Tooley, Michael (s.d.) «Os Direitos dos Animais». Trad. de Pedro Galvão, in *Crítica*, www.criticanarede.com/tooley_lesson19.html.



▶ **Optar pelo Capítulo 18 ou pelo Capítulo 19**

Capítulo 19

A pobreza e a obrigação de ajudar

1. O argumento a favor da obrigação de ajudar

Dos mais de seis mil milhões de seres humanos que hoje habitam o mundo, muitos milhões vivem na maior pobreza, travando uma difícil luta diária para garantir a simples sobrevivência. Vivem na **pobreza absoluta**, ou seja, são pobres seja qual for a perspectiva de comparação adoptada. Cerca de metade da população mundial permanece num estado de pobreza absoluta. A pobreza absoluta define-se como «a ausência de rendimento suficiente em dinheiro ou em espécie para satisfazer as necessidades biológicas mais básicas de alimentação, vestuário e habitação» (Instituto Worldwatch). A pobreza absoluta, além de ser a principal causa de sofrimento humano, está na origem de muitas mortes prematuras facilmente evitáveis. Será que cada um de nós tem uma obrigação ética de ajudar quem vive na pobreza absoluta? Esta é a questão central do presente capítulo.

A pobreza absoluta está distribuída geograficamente de uma forma muito desigual. Nos países desenvolvidos quase não existe. Nestes países muitas pessoas têm rendimentos que lhes permitem não só satisfazer as suas necessidades básicas, mas também desfrutar dos mais diversos luxos. Mesmo aqueles que fazem parte da classe média são extraordinariamente ricos quando comparados com os que vivem na pobreza absoluta. Até em Portugal, que é apenas um país moderadamente rico, são muitos os que têm um nível de bem-estar que permite fazer coisas como comprar um segundo carro, passar fé-

Secções

1. O argumento a favor da obrigação de ajudar, 169
2. Objecções factuais, 176
3. Objecções morais, 177

Textos

52. Direitos de Propriedade, 174
Peter Singer
53. Não Somos Meios para os Fins dos Outros, 179
Colin McGinn

Objectivos

- Compreender e avaliar o argumento de Singer a favor da obrigação de ajudar.
- Analisar o problema da obrigação de ajudar à luz das teorias éticas estudadas.

Conceitos

- Actos/omissões.
- Responsabilidade negativa, supererrogação.

rias no estrangeiro ou usar roupas de marca. Robert McNamara, quando era presidente do Banco Mundial, deixou isto bem claro:

O cidadão médio de um país desenvolvido goza de uma riqueza superior aos sonhos mais loucos de 1000 milhões de pessoas que vivem em países com um rendimento *per capita* inferior a 200 dólares. São estes, portanto, os países e os indivíduos que têm uma riqueza tal que podiam, sem ameaçar o seu próprio bem-estar básico, transferir uma parte para os pobres absolutos.

Robert McNamara, *Relatório do Desenvolvimento Mundial*, 1978, p. III

Esta última afirmação sugere que a pobreza absoluta nada tem de inevitável. Aparentemente, a transferência de riqueza dos países desenvolvidos para os países pobres, mesmo que em alguns casos não fosse suficiente para acabar com a pobreza absoluta, contribuiria muito para reduzi-la. No entanto, os países desenvolvidos transferem muito pouca riqueza. A grande maioria, na qual se inclui os Estados Unidos, nem sequer atinge a meta modesta estabelecida pela ONU, que prevê a transferência de 0,7% do produto nacional bruto.

É difícil ficarmos muito surpreendidos com estes factos. Outro facto, também pouco surpreendente, é o de que são muito poucos os cidadãos dos países ricos que contribuem significativamente com algum do seu tempo ou da sua riqueza pessoal para acabar com a pobreza absoluta. Qualquer pessoa que viva razoavelmente bem pode colaborar com organizações eficientes de combate à pobreza, como a Oxfam ou a UNICEF. Ao não colaborar, os habitantes dos países ricos permitem a morte e o sofrimento dos habitantes dos países pobres. Haverá algo de moralmente errado nesta situação? Será que os habitantes dos países ricos têm a obrigação de ajudar quem vive na pobreza absoluta? Há cerca de trinta anos, o filósofo utilitarista **Peter Singer** (n. 1946) começou a investigar estes problemas, e sugeriu que os habitantes dos países ricos (ou moderadamente ricos) têm descurado seriamente o seu dever moral de auxiliar quem sofre com a pobreza absoluta.

Imaginemos que o João, além trabalhar gratuitamente muitas horas para a UNICEF, doa sempre pelo menos 20% do seu rendimento a organizações eficientes de combate à pobreza. E imaginemos que o Pedro, embora seja uma pessoa simpática e prestável, dedica a maior parte do seu tempo livre à realização de desportos náuticos, gastando cerca de 20% do que ganha nessa actividade. Como avaliáramos a conduta destas duas pessoas de uma perspectiva ética? Diríamos que o João é extremamente generoso e altruísta, pois faz coisas pelos outros que, em rigor, não tinha qualquer obrigação de fazer. E diríamos que o Pedro, embora não revele uma preocupação tão grande pelas pessoas que vivem na miséria em países distantes, nada faz de errado ao dedicar-se tanto aos desportos náuticos. Pode não contribuir para aliviar o sofrimento alheio, mas isso não torna o seu estilo de vida reprovável.

Estes juízos reflectem o código moral prevalecente. Traduzem a ideia de que ajudar os que vivem longe em grande miséria é louvável, mas que nada fazer para ajudar é algo que não merece censura. Se uma pessoa doar 200 euros à UNICEF, salvando assim a vida de uma ou várias crianças, estará a realizar um **acto supererrogatório**, ou seja, estará a fazer algo de bom mas que ultrapassa o seu dever. Se ela gastar antes os 200 euros em roupas de marca de que não necessita, por exemplo, não estará a fazer mal algum. Na verdade,

se usar todo o seu rendimento para melhorar o seu bem-estar e o bem-estar da sua família, não há qualquer razão para se considerar que está a proceder de forma imoral. A sua opção é moralmente neutra.

É assim que avaliamos a conduta das pessoas. Pensamos que ajudar quem vive na pobreza absoluta é bom, mas que nada fazer para ajudar, permitindo que as pessoas morram ou sofram intensamente, não é errado. Nesta avaliação, parecemos pressupor que a diferença entre **actos e omissões** é moralmente relevante. Embora consideremos errado matar alguém, admitimos que em certas circunstâncias é permissível deixar morrer seres humanos inocentes. Condenaríamos quem enviasse comida envenenada a pessoas com grandes carências alimentares, mas não condenamos quem nada faz para impedir que os outros morram à fome.

Singer rejeita esta maneira de avaliar a nossa conduta. Pensa que, ao não fazermos nada ou quase nada para mitigar a pobreza absoluta, incorremos numa grave falha moral, pois temos a obrigação de nos sacrificar para melhorar a vida dos mais necessitados. Por ser utilitarista, defende que a diferença entre actos e omissões não é moralmente relevante e que, sendo assim, ao permitirmos que pessoas inocentes morram devido à pobreza, tornamo-nos de certa maneira homicidas.

Singer tem um argumento importante a favor da obrigação de ajudar quem vive na pobreza absoluta. Para compreender o seu argumento, comecemos por considerar a seguinte situação hipotética:

Na minha universidade, o percurso que vai da biblioteca ao anfiteatro das Humanidades passa por um lago ornamental pouco profundo. Suponhamos que, ao ir dar uma aula, me apercebo de que uma criança caiu e está em risco de se afogar. Alguém duvida que eu devia tirar de lá a criança? Isso implicaria ficar com a roupa cheia de lama e cancelar a aula ou atrasá-la até encontrar um meio de mudar de roupa; no entanto, em comparação com a morte evitável da criança, isso é insignificante.

Peter Singer, *Ética Prática*, 1993, trad. de Álvaro Fernandes p. 250

Suponhamos que, numa situação como esta, alguém optava por não salvar a criança, pois não queria ficar com a roupa estragada. Limitava-se a deixar a criança morrer afogada e seguia o seu caminho. Não hesitamos em considerar profundamente errada uma tal omissão. Poderíamos considerar aceitável que uma pessoa se recusasse a arriscar a vida



■ **Caridade**, de Jacques Blanchard (1600-1638). Costumamos supor que o auxílio aos mais desfavorecidos, ainda que seja louvável, ultrapassa as nossas obrigações morais.

para salvar uma criança, mas não aceitamos que alguém deixe uma criança morrer afogada porque não quer sujar a roupa ou chegar atrasado à aula. Porquê? Um bom princípio para sustentar esta avaliação é o seguinte: quando podemos evitar um grande mal, sem com isso sacrificarmos nada de importância moral comparável, devemos fazê-lo.

Este princípio, no entanto, implica não só que deveríamos tirar a criança do lago, mas também que devemos contribuir substancialmente para reduzir a pobreza absoluta. Afinal, a pobreza absoluta é sem dúvida um grande mal. E podemos contribuir para acabar com ela sem sacrificar nada de importância moral comparável. Podemos, por exemplo, prescindir de umas férias no estrangeiro ou de uma nova televisão para pôr no quarto, e dar antes esse dinheiro à UNICEF. Assim, estaremos a salvar vidas sem sacrificar nada que seja realmente importante para nós. Se Singer tem razão, quem vive bem e nada faz para ajudar os mais desfavorecidos, gastando uma boa parte do seu dinheiro em luxos, está ao nível de quem se recusasse a impedir a criança de morrer no lago para não sujar a roupa.

Assim, o argumento de Singer a favor da obrigação de ajudar é o seguinte:

Primeira premissa: Se pudermos impedir que um mal aconteça sem sacrificarmos nada de importância moral comparável, devemos fazê-lo.

Segunda premissa: A pobreza absoluta é um mal.

Terceira premissa: Há alguma pobreza absoluta que podemos impedir sem sacrificar nada de importância moral comparável.

Conclusão: Temos o dever de impedir alguma pobreza absoluta.

A primeira premissa deste argumento é a única com conteúdo normativo. Vimos que o exemplo da criança no lago a apoia significativamente. Vale a pena acrescentar que não é preciso ser utilitarista para aceitá-la, pois esta premissa não pressupõe qualquer teoria ética específica. É claro que um deontologista e um utilitarista podem divergir na maneira como interpretam a expressão «importância moral comparável»; mas qualquer pessoa sensata reconhecerá que, de um ponto vista moral, é muito mais importante salvar uma criança do que comprar um objecto de luxo. Por isso, as divergências de interpretação não podem afectar decisivamente a conclusão geral de Singer.

A segunda premissa é incontroversa. Já a terceira premissa levanta algumas dificuldades, mas é razoável presumir que muitos de nós, sem sacrificar nada de importante para o nosso bem-estar, podemos contribuir para impedir alguma pobreza absoluta. Uma maneira simples e directa de fazer isso é doar algum dinheiro a organizações de combate à pobreza com eficiência comprovada.

Se aceitarmos as três premissas do argumento de Singer, temos de concluir que ajudar quem vive na pobreza absoluta não é algo que ultrapasse os nossos deveres morais. Mas até que ponto devemos sacrificar o nosso bem-estar para ajudar os outros? Como podemos cumprir o dever de ajudar? A resposta para estas perguntas depende em parte da teoria moral que consideramos correcta. Singer sugere que a maior parte dos habitantes dos países ricos devia contribuir com pelo menos 10% do seu rendimento (ele próprio contribui com 20% do que ganha). No entanto, Singer acrescenta que, avaliando a questão de acordo com o utilitarismo, a nossa verdadeira obrigação é ajudar até aquele ponto em que, vistas as coisas numa perspectiva completamente imparcial, ao sacrificarmos-nos

ainda mais estaríamos a prejudicar-nos mais a nós próprios que a beneficiar os outros. Assim, se entendermos que o nosso dever básico é maximizar imparcialmente o bem-estar, teremos de fazer sacrifícios pessoais muito consideráveis.

Revisão

1. O que é a pobreza absoluta?
2. O que é um acto supererrogatório?
3. O que caracteriza a perspectiva moral comum sobre a ajuda a quem vive na pobreza absoluta?
4. O que nos diz o argumento de Singer a favor da obrigação de ajudar?
5. Para um utilitarista, como Singer, como devemos entender a conclusão do argumento a favor da obrigação de ajudar?

Discussão

6. «Antes de nos preocuparmos com os pobres de outros países, temos de cuidar das nossas famílias e dos pobres do nosso país. É injusto promover a ajuda internacional quando no nosso país ainda há pessoas a viver em grande pobreza.» Concorda? Porquê?
7. «Existem diferenças eticamente importantes entre, por um lado, gastar dinheiro em luxos em vez de o usar para salvar vidas e, por outro lado, matar deliberadamente pessoas.» Concorda? Porquê?
8. «Eu contribuo com uma quantia modesta para combater a pobreza. Se todos os que têm o mesmo nível de vida que eu contribuíssem com tanto como eu, isso seria suficiente para acabar com a pobreza absoluta. Por isso, acho que não tenho a obrigação de contribuir ainda mais.» Aceita esta justificação? Porquê?
9. Singer calcula que uma família típica dos Estados Unidos só precisa de 30 000 dólares por ano para ter um nível de vida aceitável. Por isso, conclui, uma família típica que tenha um rendimento de 100.000 dólares por ano deve contribuir com 70 000 dólares para o combate à pobreza. Como professor universitário Singer ganha quase 100 000 dólares por ano e possui outras fontes de rendimento. Deste modo, embora dê 20% do seu rendimento a organizações de solidariedade, fica ainda com muito mais de 30.000 dólares por ano. Confrontado com estes factos, Singer admitiu que não vive de acordo com os padrões éticos que ele próprio considera correctos. E justificou-se acrescentando que a sua ajuda é muito mais significativa do que a da maior parte das pessoas, e que, quando os outros começarem a contribuir mais, também ele aumentará o valor da sua ajuda. O que pensa desta justificação?

Texto 52

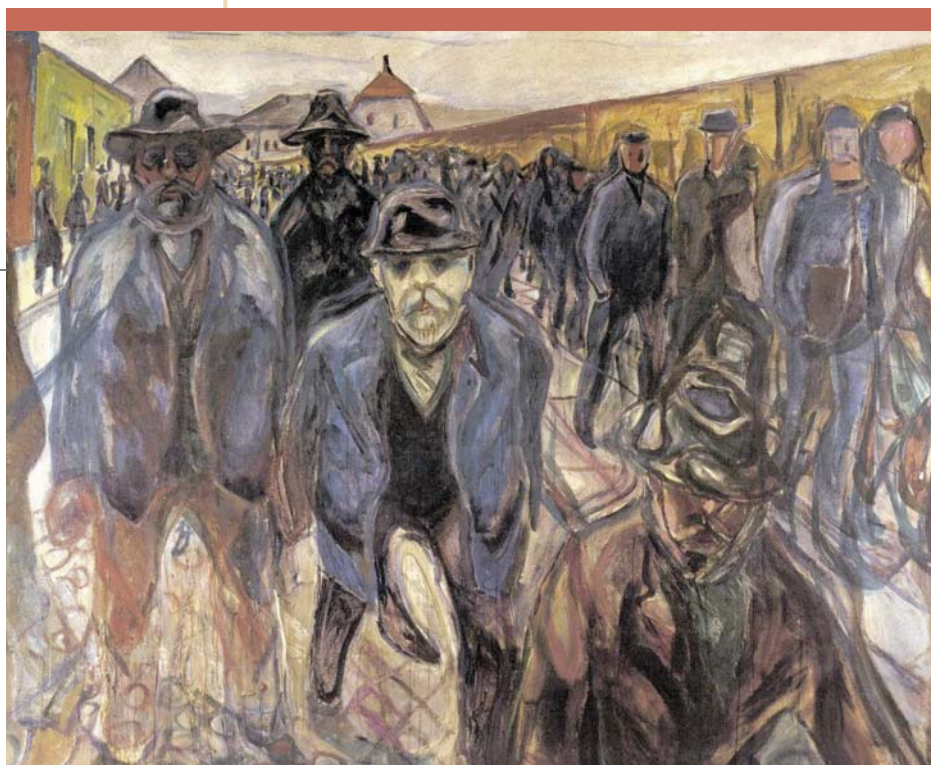
Direitos de Propriedade*Peter Singer*

Terão as pessoas direito à propriedade privada, um direito que contradiz a perspectiva segundo a qual têm a obrigação de dar alguma da sua riqueza aos que vivem em pobreza absoluta? De acordo com algumas teorias dos direitos (como a de Robert Nozick), desde que alguém tenha adquirido a propriedade sem o uso de meios injustos, como a força ou a fraude, tem direito a uma riqueza enorme, enquanto outros morrem à míngua. Esta concepção individualista de direitos é contrariada por outras perspectivas, como as primeiras doutrinas cristãs, que se podem encontrar nas obras de Tomás de Aquino, defendendo que, como a propriedade existe para a satisfação de necessidades humanas, «tudo o

que o homem possa ter em superabundância é devido, por direito natural, ao pobre para seu sustento». Um socialista também achará por certo que a riqueza pertence à comunidade, e não ao indivíduo, enquanto os utilitaristas, quer sejam socialistas, quer não, estariam dispostos a suprimir os direitos de propriedade para evitar maiores males.

Será que o argumento a favor da obrigação de ajudar os outros pressupõe então uma destas teorias dos direitos de propriedade, e não uma teoria individualista como a de Nozick? Não necessariamente. Uma teoria dos direitos de propriedade pode insistir no nosso direito de conservar a riqueza sem se pronunciar sobre se os ricos devem dar aos pobres.

Nozick, por exemplo, rejeita o uso de meios coercivos, como os impostos, para redistribuir o rendimento, mas sugere que podemos atingir os fins que julgamos moralmente desejáveis por meios voluntários. Logo, Nozick rejeitaria a afirmação de que os ricos têm a «obrigação» de dar aos pobres na medida em que isso implicasse que os pobres têm o direito a



Operários a Caminho de sua Casa, de Edvard Munch (1863-1944). Há quem pense que, por maiores que sejam as desigualdades na distribuição da riqueza, os meios coercivos de redistribuição são sempre injustos.

ajuda dos ricos; mas poderia aceitar que dar é algo que se deve fazer e que não dar, embora seja um direito, é um mal – porque uma vida ética vai para além do respeito pelos direitos dos outros.

O argumento a favor da obrigação de ajudar pode subsistir, com pequenas modificações, mesmo que aceitemos uma teoria individualista dos direitos de propriedade. Em todo o caso, porém, penso que não devemos aceitar uma tal teoria. Deixa demasiado ao acaso para poder ser uma perspectiva ética aceitável. Por exemplo, aqueles cujos antepassados por acaso habitavam alguns ermos arenosos em volta do golfo Pérsico são hoje fabulosamente ricos, porque há petróleo no subsolo dessas areias, enquanto aqueles cujos avós se estabeleceram em terras melhores a sul do Sara vivem na pobreza absoluta, devido à seca e a más colheitas. Pode esta distribuição ser aceitável de um ponto de vista imparcial? Se nos imaginarmos em vias de iniciar a vida como cidadãos do Bahrein ou do Chade, sem saber-mos qual, aceitaríamos o princípio segundo o qual os cidadãos do Bahrein não têm qualquer obrigação de ajudar quem vive no Chade?

Peter Singer, *Ética Prática*, 1993, trad. de Álvaro Fernandes, pp. 255-256

Interpretação

1. O que afirma a teoria individualista dos direitos de propriedade?
2. Segundo Singer, esta teoria é incompatível com o argumento a favor da obrigação de ajudar? Porquê?
3. Por que razão Singer não aceita a teoria indicada?

Discussão

4. Concorda com a teoria individualista dos direitos de propriedade? Justifique.
5. Se esta teoria individualista dos direitos de propriedade for verdadeira, teremos alguma obrigação de combater a pobreza absoluta? Justifique.

2. Objecções factuais

A perspectiva de Singer enfrenta algumas objecções que não questionam a primeira premissa do seu argumento, nem sequer a visão utilitarista ou consequencialista da ética. Na verdade, quem apresenta essas objecções pretende mostrar que a ajuda aos que vivem na pobreza absoluta acabará, muito provavelmente, por ter consequências globalmente más.

Podemos alegar, por exemplo, que, se os habitantes dos países ricos contribuírem individualmente para organizações de solidariedade, levarão os governos dos seus países a contribuir menos. A ideia é que os governos começarão a pressupor que a ajuda internacional é da exclusiva competência das organizações de solidariedade. Mas será verdade que a ajuda prestada pelos indivíduos desencoraja a ajuda governamental? Singer responde a esta pergunta:

A perspectiva oposta – a de que, se ninguém contribuir voluntariamente, o governo partirá do princípio de que os seus cidadãos não aprovam a ajuda internacional e reduzirá, em consequência, o seu programa – é mais razoável. Em todo o caso, a não ser que haja uma probabilidade concreta de que, pela recusa de dar, estaremos a contribuir para um aumento da ajuda governamental, recusar dar a título pessoal é um mal [...].

Isto não significa que a contribuição individual seja suficiente. Não tenho dúvidas de que devíamos fazer uma campanha a favor de padrões inteiramente novos tanto para a ajuda internacional pública como para a privada. Devíamos também fazer pressão no sentido de acordos comerciais mais justos entre países ricos e pobres e de um menor domínio das economias dos países pobres por parte das empresas multinacionais mais interessadas em obter lucros para os seus accionistas nos países de origem do que em proporcionar alimentos aos pobres locais. Talvez seja mais importante ser politicamente activo no interesse dos pobres que contribuir para eles directamente – mas por que não fazer as duas coisas?

Peter Singer, *Ética Prática*, 1993, trad. de Álvaro Fernandes, pp. 263-264

Há quem pense que a ajuda internacional, seja prestada por indivíduos ou pelos governos dos países ricos, acabará, a longo prazo, por se revelar muito prejudicial. O biólogo **Garrett Hardin** (1915-2003) defende esta ideia propondo aquilo a que chama «ética do bote salva-vidas». Hardin diz-nos que devemos ver os países ricos como botes salva-vidas. Os seus ocupantes vagueiam num mar repleto de gente prestes a afogar-se, que são os habitantes dos países pobres. O que deverão fazer os privilegiados ocupantes dos botes? Deverão seguir os seus impulsos humanitários e tentar salvar o maior número possível de naufragos? Não, porque se o fizerem o bote ficará superlotado e acabarão por morrer todos afogados. Do mesmo modo, pensa Hardin, se os habitantes dos países ricos seguirem os seus impulsos humanitários e tentarem ajudar o maior número possível de pobres, acabarão por produzir uma catástrofe económica e ecológica global. Por isso, é melhor não ajudar.

Uma das razões que leva Hardin a fazer uma previsão catastrófica é a de que o auxílio aos países pobres tornará os seus governantes cada vez mais irresponsáveis. Se estes souberem que, em caso de necessidade, poderão contar com a ajuda dos países ricos, tenderão a não tomar medidas que conduzam ao desenvolvimento do seu país e o preparem para enfrentar situações difíceis. Hardin também julga que a ajuda internacional dará origem a um crescimento populacional desenfreado nos países pobres. A curto prazo, tal ajuda pode remediar alguns problemas, mas originará cada vez mais pobreza.

Terá Hardin razão? As suas objecções são factuais e só apurando os factos económicos relevantes poderemos avaliá-las correctamente. Mas, apesar das incertezas que persistem, os dados disponíveis contrariam fortemente o pessimismo extremo de Hardin quanto à ajuda internacional. Sabe-se, por exemplo, que reduzir a mortalidade infantil e investir na educação das mulheres faz estabilizar a população.



■ **O Naufrágio**, de Joseph Turner (1775-1851). A «ética do bote salva-vidas» compara os habitantes dos países ricos aos ocupantes dos botes, que vagueiam num mar repleto de náufragos.

3. Objecções morais

Outras objecções à perspectiva de Singer sobre a obrigação de ajudar resultam da rejeição do consequencialismo. Os deontologistas admitem que temos o dever de ajudar os outros; podem mesmo conceder que estamos a descurar as nossas obrigações em relação aos pobres que vivem em países distantes; mas não pensam que as nossas obrigações sejam tão fortes como Singer presume. Como vimos, a aceitação de uma versão do utilitarismo que nos obriga a maximizar imparcialmente o bem-estar leva Singer a concluir que devemos sacrificar o nosso bem-estar até ficarmos quase numa situação de pobreza absoluta. Ora, como vimos, este resultado ameaça a nossa **integridade**, pois implica que devemos abdicar de grande parte dos projectos e compromissos que fazem a vida ter valor para nós próprios.

Alguns deontologistas também criticam Singer por ele ignorar o papel dos **direitos**, mais precisamente dos direitos de propriedade. Declaram que cada um tem direito a usufruir de tudo aquilo que adquiriu de uma forma justa, e que portanto nada nos obriga a abdicar dos nossos bens. As pessoas que vivem na pobreza absoluta não têm o direito de

ser beneficiadas com a nossa riqueza. Há, aliás, uma diferença muito importante entre não as ajudar, permitindo a sua morte, e enviar-lhes comida envenenada, provocando a sua morte: é que no primeiro caso não estamos a violar qualquer direito que elas tenham, mas no segundo caso estamos a violar o seu direito à vida. (No **texto 52**, Singer responde a este género de objecção.)

Os deontologistas tendem a rejeitar ainda a doutrina da **responsabilidade negativa**, que os utilitaristas parecem pressupor quando examinam o problema da obrigação de ajudar os pobres. Segundo esta doutrina, somos moralmente responsáveis por todos os males que poderíamos ter evitado, mas que não evitámos. Assim, se está ao nosso alcance evitar alguma pobreza absoluta e não o fazemos, tornamo-nos responsáveis pelo sofrimento e pela morte de outras pessoas. O deontologista sustenta que isto não é verdade, já que, se não somos nós que provocamos a pobreza absoluta, não somos responsáveis pelos males que dela advêm.

Não é fácil avaliar estas objecções, mas o exemplo da criança no lago coloca um desafio importante a qualquer deontologista. Se consideramos profundamente errada a omissão de não salvar a criança para não sujar a roupa, por que não havemos também de considerar profundamente errada a omissão de não ajudar os mais desfavorecidos para comprar bens supérfluos?

Revisão

1. Que objecções factuais enfrenta a perspectiva de Singer?
2. Que objecções morais enfrenta a perspectiva de Singer?

Discussão

3. «A pobreza que existe no mundo é tanta que, mesmo que eu desse tudo o que tenho, a minha ajuda não seria mais do que uma gota insignificante no oceano. Por isso, não adianta eu tentar ajudar.» Concorda com esta justificação para não ajudar? Porquê?
4. «Se todos os habitantes dos países ricos que têm bastante mais do que precisam contribuíssem com 10% do seu rendimento para acabar com a pobreza absoluta, isso daria origem a uma grande crise económica, pois as pessoas que trabalham na produção de bens não essenciais ficariam desempregadas. E assim a pobreza aumentaria. Por isso, é insensato deixar de comprar bens não essenciais para ajudar os mais pobres.» Concorda? Porquê?

Texto 53

Não Somos Meios para os Fins dos Outros*Colin McGinn*

Não devemos usar os outros como simples meios para os nossos fins: esta é uma boa máxima moral. Mas também não devemos usar-nos a nós próprios como meios para os fins dos outros. Era isto que queria dizer quando falei de nos tornarmos um instrumento para a satisfação dos outros. Não devo ver a minha vida apenas como um meio para as outras pessoas aumentarem o seu bem-estar. Esta concepção esconde-se por detrás do princípio que Singer defende: a ideia de que o meu dever é viver de forma a reduzir o sofrimento dos outros aumentando o meu sofrimento ou reduzindo o meu nível de bem-estar. Esta afigura-se-me uma visão deprimente e deslocada da vida humana. Ela implica ver-me como um meio para os fins dos outros, e isto não é mais aceitável do que usar os outros como meios para os meus fins. Na verdade, ambas as ideias são erradas exactamente pela mesma razão. Constituem uma renúncia à autonomia pessoal, ao direito de viver a nossa vida como nossa, desenvolvendo os nossos talentos e potencialidades.

É óbvio que não devemos prejudicar positivamente os outros – seres humanos ou animais – enquanto vivemos a nossa vida, mas não temos qualquer obrigação de nos dedicarmos a reduzir sofrimento que não contribuímos para produzir. A situação não é realmente diferente daquela em que se encontra a pessoa saudável cujos órgãos poderiam salvar ou prolongar a vida de vários indivíduos com órgãos doentes. Confrontado com seis pessoas que poderiam usar os meus órgãos se eu prescindisse deles e me despedisse desta vida, deveria doá-los? Decididamente não, respondo, mesmo que, pensando em termos de «importância moral comparável», seis vidas valham mais do que uma. E isto sucede porque eu não devo ver-me como um meio para os seus fins; os outros não podem requisitar e controlar a minha vida, e ainda menos tirar-ma. Eu também podia escolher deixar-me morrer à fome para impedir que outras pessoas em lugares distantes tivessem o mesmo destino, e assim podia muito bem salvar mais vidas do que de qualquer outra maneira. Mas é absurdo pensar que tenho agora o dever de me deixar morrer à fome enviando todo o meu dinheiro à Oxfam, incluindo aquele que poderia obter vendendo a comida que as organizações de beneficência me tivessem dado – isto mesmo que, através da minha morte, pudesse salvar dez vidas com tal «heroísmo». A regra de igualizar o bem-estar é simplesmente uma monstruosidade se for interpretada desta maneira. Mas nada vejo na discussão de Singer que bloqueie este tipo de consequências. Aquilo que subjaz à sua posição é precisamente o tipo de utilitarismo para o qual estes casos são contra-exemplos.

Além disso, não é possível tentar enfraquecer e qualificar o princípio para excluir estes casos, pois isso privá-lo-ia da sua justificação filosófica. Precisamos de ver as coisas de outra maneira: as nossas atitudes em relação à beneficência não se devem basear em qualquer princípio utilitarista que compare o nosso bem-estar com o dos beneficiários potenciais e calcule os nossos deveres através da disparidade entre ambos. Qualquer defesa da benefi-

cência que se baseie nesses princípios apresentará a ajuda, por muito pequena que seja, como o primeiro passo num declive escorregadio que leva a níveis absurdos de sacrifício pessoal, e assim dissuadirá as pessoas de prestar qualquer ajuda. [...] Deste modo, o tipo de defesa da beneficência que Singer advoga tende a revelar-se contraproducente.

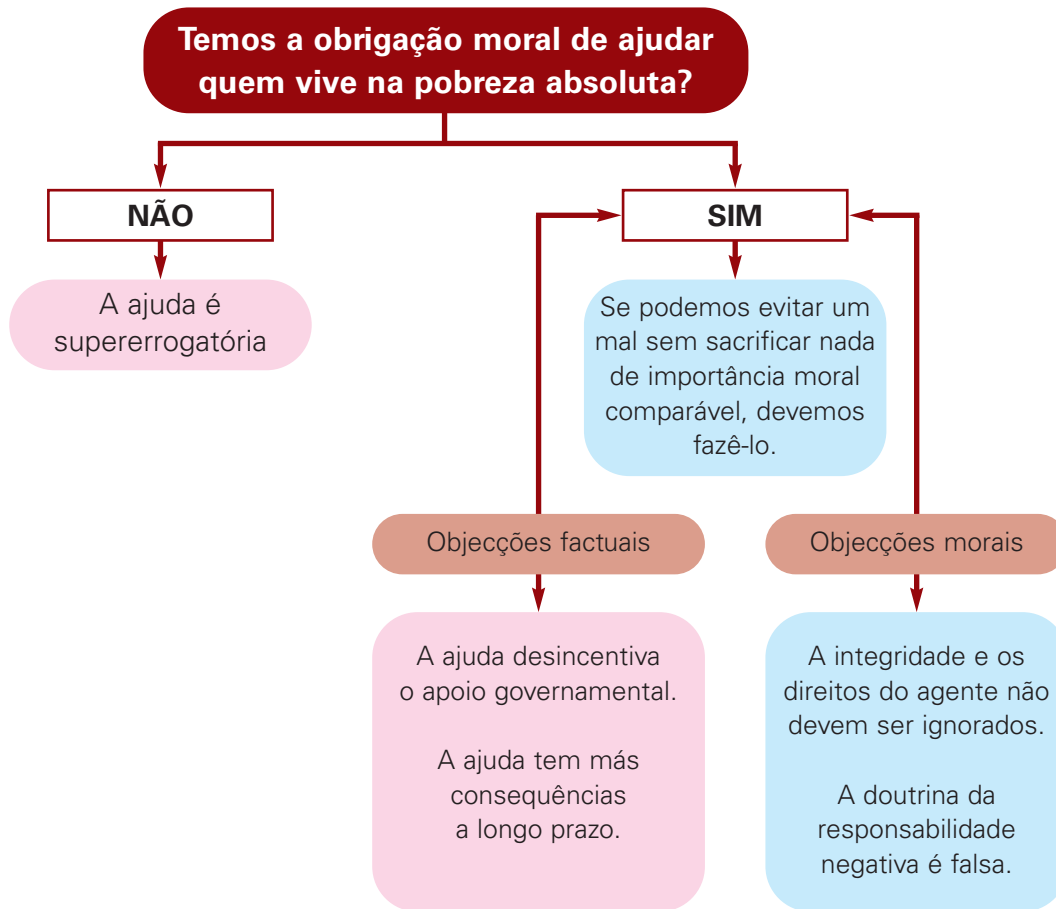
Colin McGinn, «Os Nossos Deveres Relativamente aos Animais e aos Pobres», 1999, trad. de Pedro Galvão, pp. 157-158

Interpretação

1. Por que razão pensa o autor que a perspectiva de Singer sobre a obrigação de ajudar leva à renúncia da autonomia pessoal?
2. Por que razão pensa o autor que a perspectiva de Singer se pode revelar contraproducente?

Discussão

3. Os contra-exemplos apresentados pelo autor refutam a perspectiva de Singer? Porquê?



Estudo complementar

- Nagel, Thomas (1987) «Justiça» in *Que Quer Dizer Tudo Isto?* Trad. de Teresa Marques. Lisboa: Gradiva, 1995.
- Sen, Amartya (1981) *Pobreza e Fomes: Um Ensaio Sobre Direitos e Privações*. Lisboa: Terramar, 1999.
- Singer, Peter (1993) «Ricos e Pobres» in *Ética Prática*. Trad. de Álvaro Augusto Fernandes. Lisboa: Gradiva, 2000.
- @ Almeida, Ricardo (2006) «Teremos Mais Deveres para com os Nossos?», in *Crítica*, http://criticanarede.com/html/eti_nacional.html.
- @ Dower, Nigel (1991) «La Pobreza en el Mundo», in www.educa.rcanaria.es/usr/ibjoa/et/sing23.htm.

Como se escreve um ensaio de Filosofia?

Há muitas maneiras de abordar um problema, teoria ou argumento da filosofia: podemos fazê-lo de um ponto de vista histórico, comparativo, psicológico ou estético. Mas podemos também fazê-lo de um ponto de vista filosófico – e, neste caso, trata-se de discutir ideias sobre esse problema, teoria ou argumento.

Fazer um trabalho de filosofia não é apenas uma questão de expor a informação que recolhemos dos livros. Não basta mostrar que compreendemos a informação recolhida e que sabemos articulá-la e explicá-la adequadamente. Temos de fazer algo mais: é preciso discutir ideias e tomar uma posição.

O que isto significa torna-se mais claro com um exemplo. Imagine-se que vamos fazer um trabalho sobre a pobreza e a obrigação ética de ajudar. Filósofos diferentes têm teorias diferentes sobre este problema. Se nos limitarmos a fazer um relatório das teorias desses filósofos, explicando-as muito bem, não estaremos ainda a fazer um bom trabalho de filosofia; estaremos apenas a fazer uma boa exposição dessas teorias. Para que um trabalho de filosofia seja bom, temos de tomar posição – temos de participar na discussão e defender nós próprios a teoria que nos parece mais plausível. Por isso, não basta mostrar que compreendemos bem o problema e as diferentes teorias estudadas; temos também de saber tomar posição. Isto não significa que tenhamos de propor uma nova teoria; significa apenas que temos de tomar posição sobre as teorias estudadas.

Em filosofia, os trabalhos não são avaliados em função da resposta dada ao problema tratado. Por exemplo, tanto podemos defender que temos o dever de ajudar os pobres, como podemos defender o contrário. O que faz um trabalho ter uma classificação boa ou má não é o que se defende, mas sim a maneira como se defende. As indicações seguintes esclarecem a maneira como devemos fazer os nossos trabalhos de modo a que possamos ter uma boa classificação.

1. O problema

O ponto de partida de qualquer ensaio de filosofia (o que vulgarmente se chama «trabalho») é a delimitação muito precisa do problema que vamos abordar. «Delimitar» quer dizer fixar os limites. Como não podemos tratar de tudo ao mesmo tempo, temos de saber com muita exactidão que problema específico vamos tratar. O título que escolhemos deve exprimir com muita precisão o problema de que vamos tratar no ensaio.

Maus títulos

Eis alguns **maus** títulos de ensaios de filosofia:

- A questão da pobreza.
- O problema dos animais.
- O problema da ética hoje.
- A ecologia como ética.

Estes títulos são maus porque não delimitam claramente o problema a abordar no trabalho, e nem sequer são evidentemente filosóficos. A «questão da pobreza», por exemplo, envolve muitos problemas diferentes e o título não explicita que problema será tratado. Além disso, alguns dos problemas envolvidos na questão da pobreza nem sequer são filosóficos: são económicos, históricos, sociais, etc.

Bons títulos

Uma boa maneira de mostrar que sabemos delimitar o problema que vamos abordar é escolher um título adequado. Eis alguns bons títulos de ensaios de filosofia:

- Teremos a obrigação moral de ajudar os povos mais pobres?
- Os animais não humanos são dignos de consideração moral?
- O aborto é moralmente permissível?
- Preservar a natureza é uma obrigação moral?

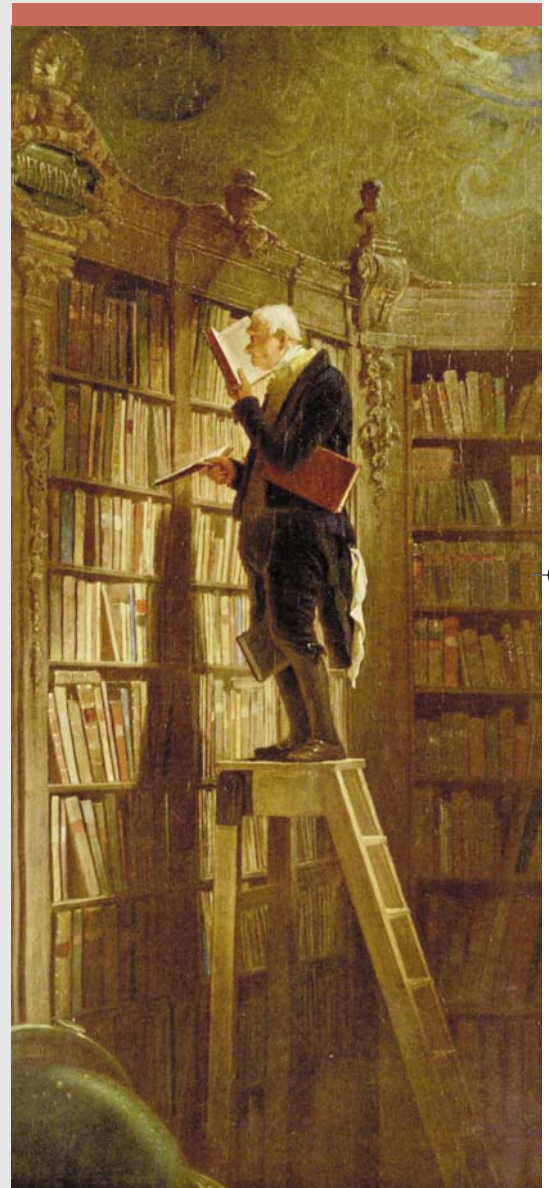
Os **bons** títulos de trabalhos de filosofia são em geral perguntas a que é possível responder «sim» ou «não». O trabalho consiste, precisamente, em defender uma dessas respostas – ou em defender que nenhuma dessas respostas é satisfatória e que estamos num impasse.

O que está em causa?

Não basta ter um bom título. É preciso mostrar que compreendemos correctamente os aspectos relevantes do problema em causa. Por isso, temos de dedicar algum espaço no trabalho para explicar cuidadosamente o problema e as suas articulações. O que está em causa, exactamente? Será necessário esclarecer alguns conceitos ou noções fundamentais?

Leituras

Não podemos fazer um trabalho de filosofia sem fontes bibliográficas – ou seja, livros, capítulos de livros ou artigos. Por isso, temos de garantir que há fontes bibliográficas que abordam o problema que escolhemos. Geralmente, escolhemos um problema abordado neste manual (nomeadamente, nos **Capítulos 18** ou **19**), pelo que a questão da bibliografia está resolvida: além de podermos usar o capítulo em causa como fonte, cada capítulo apresenta uma lista de leituras complementares.



- **O Rato de Biblioteca**, de Carl Spitzweg (1808-1885). Não temos de ser ratos de biblioteca, mas sem leituras fundamentais o nosso trabalho será ingénuo e não poderá ser bom.

Não é necessário estudar todas as leituras complementares; geralmente, basta estudar uma ou duas. O importante é que não podemos estudar apenas o que está de acordo com a nossa perspectiva. Por exemplo, se fizermos um trabalho sobre a obrigação moral de ajudar os pobres, temos de estudar pelo menos dois textos: um que defenda a obrigação moral de ajudar os pobres, e outro que defenda a posição contrária. A excepção a esta regra acontece apenas se estudarmos um texto que apresenta de forma imparcial as duas posições em confronto e os respectivos argumentos.

Conceitos

Como qualquer outra área de estudo, a filosofia usa certos termos com um sentido diferente do habitual. Para discutir correctamente certos assuntos é por vezes necessário fazer algumas distinções conceptuais e esclarecer cuidadosamente alguns conceitos centrais. Por exemplo, para discutir o problema do mal, em filosofia da religião, é necessário distinguir o mal natural do mal moral, e esclarecer cada um destes conceitos. Sempre que fazemos distinções ou esclarecimentos deste género, devemos dar exemplos iluminantes.

2. As teorias

A delimitação cuidadosa do problema que vamos discutir e a pesquisa bibliográfica que fizemos facilita o segundo aspecto fundamental do nosso trabalho: a delimitação das teorias ou posições que serão discutidas. Porque escolhemos problemas que se expressam através de perguntas que exigem respostas de «sim» ou «não», é óbvio que há duas teorias que nos importam, e que correspondem a cada uma dessas respostas.

Claro que nem sempre as coisas são assim tão simples. Por vezes, há mais de uma teoria que responde «sim» a uma determinada pergunta filosófica, elaborando a sua resposta de modos muito diferentes. Se isso acontecer, o nosso trabalho fica mais difícil, porque teremos de abordar mais de duas teorias.

Argumentação

O objectivo do ensaio filosófico é responder «sim» ou «não» à pergunta do título. Ou seja: o objectivo é apresentar a teoria que nos parece melhor, e defendê-la com argumentos. É a isso que se chama «tomar posição».

Mas não basta apresentar correctamente a teoria que nos parece melhor, e defendê-la com bons argumentos; é preciso também mostrar que compreendemos correctamente a teoria contrária e que temos bons argumentos contra ela. Por isso, temos de dedicar algum espaço à apresentação dos aspectos fundamentais da teoria a que nos opomos, e respectivos argumentos. E depois temos de mostrar por que razão pensamos que essa teoria e respectivos argumentos não são aceitáveis.

Dedicamos mais espaço no nosso trabalho à apresentação da nossa teoria e dos argumentos que a sustentam. Mas temos de dedicar algum espaço à teoria a que nos opomos e respectivos argumentos. Não o fazer, ou fazê-lo demasiado apressadamente, é um erro muito grave num trabalho e chama-se **supressão de provas**; é o equivalente da mentira. Não podemos fingir que a teoria que defendemos é a única, nem que é a única teoria a favor da qual há argumentos sérios.

3. Os argumentos

Um ensaio de filosofia é um argumento grande, constituído por vários argumentos parcelares mais pequenos. A conclusão geral do ensaio é a resposta à pergunta do título, por exemplo: «Os animais não humanos não são dignos de consideração moral». O argumento geral que sustenta esta conclusão é constituído por vários argumentos parcelares que defendem cuidadosamente várias partes da nossa teoria.

Isto significa que temos de argumentar cuidadosamente. Nas afirmações que fazemos ao longo do trabalho temos de ter o seguinte cuidado: quem nega a nossa teoria, aceita pacificamente esta afirmação? Caso a resposta seja negativa, temos de apresentar um argumento a favor dessa afirmação. E esse argumento tem de usar premissas que o nosso opositor aceite, além de ser válido.

Além disso, temos de ter em conta os argumentos que estudámos na bibliografia; isto inclui os argumentos contra a teoria que defendemos e a favor da teoria a que nos opomos.

Estrutura do ensaio

Um bom ensaio de filosofia tem, geralmente, a seguinte estrutura geral:

Primeira parte: introdução

1. Breve apresentação do problema que será tratado no ensaio. Geralmente, apenas duas ou três linhas. Por exemplo, «Neste ensaio discute-se o problema de saber se as pessoas mais ricas, que vivem nos países mais ricos, têm a obrigação de ajudar as pessoas que vivem na pobreza absoluta, independentemente do país em que se encontrem.»
2. Explicitação da teoria defendida. Geralmente, apenas uma linha. Por exemplo, «A posição defendida neste ensaio é que ajudar as pessoas que vivem na pobreza absoluta não é uma obrigação moral, ainda que seja meritório.»

Segunda parte: desenvolvimento

3. Apresentação mais desenvolvida e articulada dos aspectos fundamentais do problema que será tratado no ensaio. É nesta parte que se fazem distinções conceptuais e se esclarecem alguns conceitos centrais importantes, se houver necessidade disso.

4. Apresentação das posições em confronto.
5. Apresentação pormenorizada da posição que se defende e dos argumentos a seu favor. Resposta às objecções mais prováveis aos argumentos apresentados.
6. Apresentação dos argumentos mais importantes a favor da posição contrária e respectiva refutação. Resposta a algumas das objecções mais prováveis às refutações apresentadas.

Terceira parte: conclusão

7. Conclusão: breve recapitulação do problema tratado e da posição defendida.

4. Estilo

Claro, directo e simples

Um bom ensaio de filosofia usa uma linguagem clara, simples e directa. A sofisticação deve resultar exclusivamente das ideias. As frases devem ser directas e cuidadosamente encadeadas, seguindo o fluxo natural das ideias e argumentos. Cada parágrafo deve tratar de uma ideia apenas e ter uma certa unidade.

Para garantir um estilo directo e simples, devemos tentar apagar palavras nas frases que acabámos de escrever. Sempre que, numa determinada frase, for possível apagar palavras mantendo o significado fundamental que queremos transmitir, devemos apagá-las. Devemos fazer o mesmo com as frases sempre que for possível apagá-las mantendo o significado fundamental do parágrafo, devemos apagá-las.

Objectivo, imparcial e sóbrio

Um ensaio filosófico é um ensaio argumentativo; mas um ensaio argumentativo não é um ensaio exortativo ou retórico. Num ensaio exortativo ou retórico usa-se um estilo empolgado e muito emocional, que é impróprio num ensaio argumentativo. Um bom ensaio argumentativo tem um estilo objectivo, imparcial e sóbrio.

Pode-se usar a primeira pessoa do singular («Neste trabalho, defendo que...»), mas não se deve repetir vezes sem conta expressões como «penso que», «do meu ponto de vista» e afins – pois é óbvio que o que se afirma no trabalho é o que o seu autor pensa. Em alternativa, pode-se usar a primeira pessoa do plural («Neste trabalho, defendemos que...»), mas é preciso também não repetir desnecessariamente expressões como «pensamos que», etc. Outra possibilidade é usar o modo impessoal («Neste trabalho, defende-se que...»).

Despretensioso

Um bom ensaio de filosofia não começa com generalidades vácuas, do género «Desde sempre a humanidade procurou resolver o problema da existência de Deus». As generalidades deste tipo não têm qualquer interesse e só surgem em ensaios pretensiosos mas vácuos.

5. Apresentação

Um ensaio filosófico é um trabalho académico ou escolar. Estes trabalhos não são apenas sóbrios no seu estilo de redacção; são também sóbrios na sua apresentação física. Eis algumas sugestões para que o trabalho tenha uma boa apresentação:

1. Usar folhas brancas de formato A4, agrafadas e sem qualquer ilustração desnecessária. Evidentemente, se for necessário, podemos usar reproduções de arte (num trabalho sobre estética, por exemplo) ou um gráfico com dados empíricos (num trabalho sobre a pobreza, por exemplo).
2. Apresentar o trabalho sem capa. O trabalho deve começar na primeira folha, onde consta o título, nome do autor, escola e turma a que pertence (ver ilustração).
3. Definir as páginas com margens largas (3 cm é geralmente adequado).
4. Usar 1,5 linha de espaçamento.
5. Usar um tipo de letra sóbrio, como o Times New Roman ou equivalente.
6. Usar uma letra com uma dimensão sóbria, nem demasiado grande nem demasiado pequena. 12 pontos é geralmente adequado.
7. Numerar todas as páginas.
8. Não assinar o trabalho à mão. O nome do autor pode reaparecer na última página, mas impresso.
9. Se necessário, usar notas de pé de página para esclarecer algum aspecto que não convém esclarecer no corpo do texto, ou para fazer uma indicação bibliográfica.
10. Identificar correctamente todas as citações e referências bibliográficas.
11. Identificar correctamente a bibliografia consultada.

SERÁ O LIVRE-ARBÍTRIO COMPATÍVEL
COM O DETERMINISMO DA NATUREZA?

Mário Antunes Silva
Escola Secundária de Braga
10.º ano de Filosofia
Turma F

Este trabalho discute o problema de saber se o livre-arbítrio é compatível com o determinismo da natureza. A posição defendida é que não é compatível.

O problema do livre-arbítrio é o seguinte: admitindo que todos os acontecimentos do universo são inteiramente determinados por causas anteriores, a capacidade humana para agir livremente parece ficar colocada em causa. Pois nesse caso qualquer acção que alguém faça estava determinada a acontecer muito antes de essa pessoa ter nascido.

Neste contexto, entende-se por «livre-arbítrio» a capacidade para escolher agir de uma maneira ou de outra, consoante queremos. Dizer que a natureza é determinada, por outro lado, é dizer o

1

Bibliografia

Há vários métodos estabelecidos de referência bibliográfica. Podemos usar qualquer um deles, mas só podemos usar um dos métodos ao longo do trabalho. Os títulos dos livros e das revistas ou outras publicações são citados em itálico; os títulos dos artigos e capítulos de livros são citados em redondo (ou seja, sem ser em *itálico* e sem ser em **negro**).

A lista completa dos livros e artigos consultados deve ser apresentada no final do trabalho, com o título «Bibliografia Consultada», usando um dos métodos estabelecidos de referência bibliográfica. Um desses métodos usa as seguintes convenções:

Branquinho, João (1993) «Lógica, Racionalidade e Atitudes». *Crítica*, 10, pp. 39-58.

Madeira, Pedro (2004) «Razão Instrumental e Razões para Agir». *Trólei*, 4,
http://www.spfil.pt/trolei/tr04_madeira1.htm.

Nagel, Thomas (1987) «O Sentido da Vida», in *Que Quer Dizer Tudo Isto?* Trad. de Teresa Marques. Lisboa: Gradiva, 1995.

Weston, Anthony (1992) *A Arte de Argumentar*. Trad. de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1996.

A primeira referência é um artigo numa revista. O título do artigo está em redondo, entre aspas; o nome da revista está em itálico, seguido do respectivo número.

A segunda referência é um artigo de uma revista disponível na Internet. Indica-se o endereço completo do artigo.

A terceira referência é um capítulo num livro; o título do capítulo está em redondo, entre aspas, seguido do título do livro itálico. Entre parêntesis está a data da publicação original; no fim, está a data da edição portuguesa.

A quarta referência é a um livro.

Citações

Ao longo do trabalho, podemos usar as palavras de um certo autor; chama-se a isso fazer uma citação. As citações têm de vir entre aspas, ou então separadas do corpo do texto, em letra mais pequena e com margens menores. Por exemplo, Nelson Goodman afirmou que «Pensar que a ciência é em última análise motivada por fins práticos, avaliada e justificada por pontes, bombas e o controlo da natureza, é confundir ciência com tecnologia». Ao colocar as palavras deste filósofo entre aspas, mostra-se que as palavras não são nossas. Mas além de as colocarmos entre aspas, temos de identificar correctamente a sua fonte. Isso poderia ser feito com uma nota de pé de página, onde se escreveria o seguinte:

Goodman, Nelson (1968) *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Trad. de Vítor Moura *et al.*, Lisboa: Gradiva, 2006, p. 256.

É necessário indicar a página onde se encontra o texto citado.

Quando a citação é mais longa, destacamo-la do corpo do texto, do seguinte modo:

Pensar que a ciência é em última análise motivada por fins práticos, avaliada e justificada por pontes, bombas e o controlo da natureza, é confundir ciência com tecnologia. A ciência procura o conhecimento sem atender a consequências práticas, ocupando-se da previsão enquanto teste da verdade e não enquanto guia do comportamento. A investigação desinteressada compreende simultaneamente a experiência científica e a estética. (Goodman, 1968, p. 256-257.)

No fim da citação, a indicação bibliográfica abreviada, entre parêntesis, evita a necessidade de uma nota com a referência bibliográfica. Essa indicação remete para a lista de leituras colocada no final do trabalho. Chama-se a isto o sistema autor-data.

Leitura complementar

- Weston, Anthony (1992) *A Arte de Argumentar*. Trad. de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1996.
- @ Hepburn, R. W. (2005) «Bons e Maus Ensaios Filosóficos». Trad. de Álvaro Nunes, in *Crítica*, http://criticanarede.com/html/fil_bomemau.html.
- @ Martinich, A. P. (1998) «A Estrutura de um Ensaio Filosófico». Trad. de Vítor Oliveira, in *Crítica*, http://criticanarede.com/html/filos_ensaiofilosofico.html.
- @ Polónio, Artur (2005) «Como Escrever um Ensaio Filosófico», in CEF-SPF, <http://www.cef-spf.org/docs/ensaio.pdf>.
- @ Pryor, James (s.d.) «Como se Escreve um Ensaio de Filosofia». Trad. de Eliana Curado, in *Crítica*, http://criticanarede.com/html/fil_escreverumensaio.html.

Glossário

a priori/a posteriori Conhecemos algo *a priori* quando o conhecemos sem recorrer à experiência. Por exemplo, para saber que a adição de 502 com 12 dá 514 não precisamos de recorrer à experiência. Mas para saber que a neve é branca temos de recorrer à experiência. Conhecemos algo *a posteriori* quando o conhecemos recorrendo à experiência.

abstracto Uma entidade sem localização espaço-temporal. «Abstracto» não quer dizer «vago e difícil de compreender».

absurdo 1. Uma frase declarativa sem valor de verdade (sem sentido). **2.** Uma falsidade óbvia.

actos/omissões Distinção controversa que corresponde aproximadamente à diferença entre fazer algo e permitir que algo aconteça – por exemplo, entre matar e deixar morrer. Muitos deontologistas consideram esta distinção moralmente relevante e pensam, por exemplo, que em geral é mais grave matar do que deixar morrer. Os utilitaristas dos actos defendem que a distinção não tem uma importância moral fundamental. Pensam que, se as consequências de matar forem as mesmas do que as de deixar morrer, matar não é pior (nem melhor) que deixar morrer.

agnóstico Aquele que suspende a crença em relação à existência de Deus: nem acredita que Deus existe nem que Deus não existe.

argumento a posteriori Um argumento em que pelo menos uma das suas premissas é *a posteriori*.

argumento a priori Um argumento em que todas as suas premissas são *a priori*.

argumento circular Argumento que pressupõe o que pretende demonstrar.

argumento cogente (ou bom) Um argumento sólido com premissas mais plausíveis do que a conclusão.

argumento Conjunto de proposições em que se pretende justificar ou defender uma delas, a conclusão, com base na outra ou nas

outras, a que se chamam «premissas». Por exemplo: o aborto não é permissível (conclusão) porque a vida é sagrada (premissa).

argumento cosmológico Argumento que parte de uma característica particular do mundo para concluir que Deus existe – pois só a existência de Deus poderá explicar essa característica do mundo. O argumento estudado de S. Tomás de Aquino parte da premissa *a posteriori* de que tudo tem uma causa, para concluir que existe um ser (Deus) que é a causa de tudo.

argumento do desígnio Há dois tipos de argumentos do desígnio: 1) Baseados na ordem do mundo (nomológicos) e baseados na adequação das coisas a fins (teleológicos). O argumento estudado é um argumento teleológico, que se baseia numa analogia entre artefactos e o mundo para concluir que, tal como os artefactos têm um criador, também o mundo tem um criador: Deus.

argumento moral Na discussão sobre a existência de Deus, argumento que tem por base a ideia de que sem Deus a moral não é possível.

argumento ontológico Argumento *a priori* que parte da definição de «Deus» com o objetivo de estabelecer que Deus existe. O argumento estudado de S. Anselmo parte da definição de «Deus» como aquele «ser maior do que o qual nada pode ser pensado» para concluir que Deus existe.

argumento por analogia Um argumento por analogia parte da comparação de duas coisas distintas; constatamos que são semelhantes em vários aspectos e concluímos que também são semelhantes em relação a outro aspecto. Por exemplo: Os seres humanos sentem dor quando são agredidos; os cães são como os seres humanos; logo, os cães também sentem dor quando são agredidos.

argumento sólido Um argumento válido com premissas verdadeiras.

ateu Aquele que acredita que Deus não existe.

Glossário

atitude estética Disposição para dirigir a nossa atenção para os objectos de forma desinteressada, concentrando a nossa atenção exclusivamente nos próprios objectos. A atitude estética opõe-se à atitude não estética, que é uma atitude prática. Alguns filósofos não aceitam ideia de que há atitude estética.

autonomismo Em filosofia da arte é o nome dado à perspectiva segundo a qual o valor da arte é autónomo. De acordo com o autonomismo, a arte tem valor intrínseco.

bem-estar O bem-estar de um indivíduo consiste naqueles aspectos da sua vida que a tornam boa para si.

bicondicional Uma proposição da forma «P se, e só se, Q».

cadeia causal Sequência encadeada de causas e efeitos.

caracterização A apresentação de informações importantes sobre a natureza de algo. Caracterizar a filosofia, por exemplo, é apresentar algumas das características importantes da filosofia.

cogência Um argumento é cogente (ou bom) quando é sólido e tem premissas mais plausíveis do que a conclusão.

cognitivismo estético Perspectiva filosófica acerca do valor da arte segundo a qual esta é valiosa porque proporciona conhecimento.

compatível/incompatível Um conjunto de estados de coisas é compatível quando todos os estados de coisas do conjunto podem ocorrer simultaneamente. É incompatível quando não podem ocorrer simultaneamente. A compatibilidade/incompatibilidade é a contraparte metafísica das noções linguísticas de consistência/inconsistência.

conceito A noção filosófica de conceito é complexa, correspondendo aproximadamente aos conteúdos que constituem um pensamento. O pensamento de que Aristóteles é mortal, por exemplo, inclui os conceitos de Aristóteles e de mortalidade. Neste sentido do termo, praticamente qualquer palavra que

faça parte de uma frase com sentido exprime um conceito. Gramaticalmente, contudo, e em termos mais tradicionais, um conceito é uma noção ou ideia geral. Neste caso, retomando o exemplo anterior, não se pode falar do conceito de Aristóteles, mas apenas do conceito de mortalidade. Neste sentido, só termos gerais, como «justiça», «vermelho» e «país» exprimem conceitos; termos como «Aristóteles», «Portugal» ou «Segunda Guerra Mundial» não exprimem conceitos.

conceito aberto Conceito cujas condições de aplicação estão constantemente sujeitas a correcção, de modo a alargar o seu uso a novos casos. Alguns filósofos pensam que o conceito de arte é aberto. Opõe-se a conceito fechado.

conclusão A proposição que se pretende provar, num argumento.

concreto Uma entidade com localização espaço-temporal. «Concreto» não quer dizer «com exactidão e fácil de compreender».

condição necessária G é uma condição necessária de F quando todos os F são G. Por exemplo, estar em Portugal é uma condição necessária para estar em Braga porque todas as pessoas que estão em Braga estão em Portugal. Q é uma condição necessária de P quando a condicional «Se P, então Q» é verdadeira.

condição suficiente F é uma condição suficiente de G quando todos os F são G. Por exemplo, estar em Braga é uma condição suficiente para estar em Portugal porque todas as pessoas que estão em Braga estão em Portugal. P é uma condição suficiente de Q quando a condicional «Se P, então Q» é verdadeira.

condicional Qualquer proposição da forma «Se P, então Q», ou formas análogas. Por exemplo, «Se Sócrates era ateniense, era grego».

consequência O mesmo que conclusão.

consequencialismo Perspectiva que, na sua versão mais comum, nos diz que aquilo que

Glossário

devemos fazer é determinado unicamente pelo valor das consequências dos actos. Agir bem é assim fazer aquilo que tem melhores consequências.

consistência/inconsistência Um conjunto de proposições é consistente quando as proposições podem ser todas verdadeiras ao mesmo tempo – ainda que na realidade sejam todas falsas. Um conjunto de proposições é inconsistente quando as proposições não podem ser todas verdadeiras ao mesmo tempo. A consistência/inconsistência é a contraparte linguística das noções metafísicas de compatibilidade/incompatibilidade.

contemplação Um modo desinteressado de percepção que é dirigido aos objectos apenas em função de si mesmos. Alguns filósofos pensam que apreciar um objecto de arte é contemplar esse objecto e não analisá-lo ou observá-lo.

contra-argumento Um argumento que pretende refutar outro argumento.

contradição performativa Quando se afirma algo que é negado pelo acto de afirmar. Por exemplo, alguém que diga «Não estou a falar».

contradição Qualquer proposição da forma «P e não P», como «Sócrates era grego e não era grego».

contra-exemplo Um exemplo que refuta uma proposição universal. Por exemplo, a existência de um lisboeta infeliz refuta a proposição expressa pela frase «Todos os lisboetas são felizes».

crente Aquele que acredita que Deus existe.

crítica A avaliação cuidadosa da verdade de uma afirmação. Este sentido do termo não deve confundir-se com o sentido popular, em que «criticar» significa «dizer mal de algo ou alguém».

decadentismo Doutrina estética segundo a qual a arte está acima da moral, podendo mesmo ser imoral.

defesa do livre-arbítrio Resposta clássica ao problema do mal, segundo a qual Deus per-

mite o mal para possibilitar um bem maior: a existência de livre-arbítrio.

definição A especificação da natureza de algo. Especificar a natureza de algo é dizer o que é esse algo. Por exemplo, podemos definir a água dizendo que é H₂O. Mas nem todas as definições são explícitas, como neste exemplo. As definições podem também ser implícitas.

definição explícita Tipo de definição em que se recorre a condições necessárias e suficientes. Por exemplo, quando se define a água como H₂O o que se quer realmente dizer é que ser H₂O é uma condição necessária e suficiente para que algo seja água.

definição implícita Tipo de definição em que se recorre a exemplos ou ao uso. Por exemplo, podemos definir a água mostrando vários exemplos de porções de água dos rios, das garrafas, da chuva, etc. Ou podemos definir a noção de solteiro através do uso que fazemos da palavra «solteiro».

deontologia Quem defende uma ética deontológica acredita em restrições que nos proibem de fazer certas coisas, como mentir ou matar, mesmo quando fazê-las teria melhores consequências.

desinteresse Para alguns filósofos é a característica que distingue a experiência e a atitude estéticas da experiência e atitude não estéticas. Em termos gerais considera-se que uma experiência é desinteressada quando é independente de qualquer finalidade, não tendo, pois, em vista a satisfação de quaisquer desejos ou necessidades, nem a obtenção de conhecimento. Assim, tudo o que conta numa experiência desinteressada é a própria experiência em si. Na mesma linha, diz-se que uma atitude é desinteressada se nos leva a concentrar a nossa atenção exclusivamente nas coisas que temos diante de nós. A ideia de que há experiências e atitudes desinteressadas, assim como a própria caracterização da noção de desinteresse estão longe de ser consensuais.

deus teísta O ser onipotente (que pode fazer tudo: todo-poderoso), onisciente (que

Glossário

sabe tudo), sumamente bom (moralmente perfeito), criador e que é uma pessoa (é um agente e não uma força da natureza).

deveres indirectos Dizer que os nossos deveres morais para com os animais ou o ambiente são apenas indirectos é afirmar que os animais ou o ambiente não são em si moralmente importantes. É errado fazer certas coisas aos animais ou ao ambiente, mas apenas porque fazê-las levar-nos-ia a prejudicar aqueles que têm realmente importância moral em si – os seres humanos.

dogma Uma afirmação cuja verdade se deseja que seja aceite sem qualquer avaliação cuidadosa quanto à sua verdade.

entimema Argumento em que uma ou mais premissas não foram explicitamente apresentadas.

epistemologia Disciplina central da filosofia que estuda os problemas mais gerais do conhecimento, incluindo a sua natureza, limites e fontes. Por exemplo, o que é realmente o conhecimento? Será que sabemos realmente algo, ou é tudo uma ilusão?

especismo Discriminação baseada na espécie.

estatuto moral Um indivíduo ou uma entidade tem estatuto moral se é moralmente importante em si. É quase consensual que as pessoas têm estatuto moral, mas discute-se se os animais não humanos, os embriões humanos ou o ambiente o têm. Na ética kantiana, afirma-se que só as pessoas, concebidas como agentes racionais e autónomos, têm estatuto moral. Os utilitaristas pensam que todos os seres sencientes, e não apenas as pessoas, têm estatuto moral.

estética Disciplina filosófica tradicional que trata das questões acerca da beleza e da arte.

esteticismo Perspectiva filosófica sobre a arte segundo a qual esta tem valor em si e não é um meio para fim algum. É também conhecida como teoria da arte pela arte.

ética Disciplina central da filosofia que estuda a natureza do pensamento ético (metaética),

os fundamentos gerais (ética normativa) e os problemas concretos da vida ética (ética aplicada). Por exemplo, em metaética estuda-se o problema de saber se os juízos éticos são relativos à cultura em que vivemos; em ética normativa estuda-se o problema de saber o que é o bem último; e em ética aplicada estuda-se a questão de saber se os animais não humanos têm importância moral.

experiência estética Um tipo específico de experiência que alegadamente só as coisas belas e as obras de arte são capazes de provocar em quem as aprecia. Nem todos os filósofos concordam com a ideia de que há experiências especificamente estéticas.

expressão Em filosofia da arte, a transmissão ou comunicação de sentimentos ou emoções.

extensão/intensão A extensão de um conceito ou propriedade é as coisas a que um conceito ou propriedade se aplica. Por exemplo, a extensão de «vermelho» são todos os objectos vermelhos. A intensão de um conceito é a propriedade que determina a extensão do conceito. Assim, a intensão do conceito de vermelho é a propriedade da vermelhidão.

falácia Um argumento que parece cogente mas não é. Um argumento pode parecer cogente por parecer sólido sem o ser, ou por parecer válido sem o ser, ou por parecer que tem premissas mais plausíveis do que a conclusão quando não as tem.

fé Crença com elevado grau de convicção na verdade de uma afirmação, sem razões que estabeleçam a sua verdade.

fideísmo Teoria segundo a qual as crenças religiosas se baseiam unicamente na fé e não na razão.

filosofia da arte Disciplina filosófica que trata dos problemas da natureza, valor e interpretação da arte.

filosofia da religião Disciplina filosófica que estuda os problemas metafísicos, epistemológicos e lógicos levantados pela religião. Por exemplo, será que Deus existe? Será le-

Glossário

gítimo acreditar que Deus existe sem ter provas? Será a existência de Deus compatível com a existência do mal?

finalidade (de uma acção) A razão pela qual se faz algo.

finalidade instrumental (de uma acção) Algo que fazemos para obter outra coisa.

finalidade última (de uma acção) Algo que fazemos em função de si mesmo.

forma significativa Segundo alguns filósofos é aquilo que existe nas obras de arte, e apenas nelas, que não pode ser alterado, simplificado ou adaptado sem perder o seu interesse e o seu significado. É a forma significativa que, alegadamente, provoca em nós emoções estéticas.

frase Sequência de palavras que podemos usar para fazer uma asserção ou uma pergunta, fazer uma ameaça, dar uma ordem, exprimir um desejo, etc.

hedonismo Perspectiva segundo a qual só o prazer é intrinsecamente bom e só a dor é intrinsecamente má. Tudo o que resto tem valor apenas na medida em que contribui para aumentar o prazer ou para reduzir a dor.

imitação Uma forma particular de representação. A imitação pode ser uma pintura figurativa, um gesto ou um conjunto de sons semelhantes ao que está a ser imitado.

implicação Uma proposição implica outra quando é impossível a primeira ser verdadeira e a segunda falsa.

incompatibilismo No debate sobre o livre-arbítrio, as teorias que defendem que o determinismo e o livre-arbítrio não podem coexistir. O libertismo e o determinismo radical são duas dessas teorias.

incompatível/compatível Um conjunto de estados de coisas é compatível quando todos os estados de coisas do conjunto podem ocorrer simultaneamente. E é incompatível quando não podem ocorrer simultaneamente. A compatibilidade/incompatibilidade é a contraparte metafísica das noções linguísticas de consistência/inconsistência.

inconsistência/consistência Um conjunto de proposições é consistente quando as proposições podem ser todas verdadeiras ao mesmo tempo – ainda que na realidade sejam todas falsas. Um conjunto de proposições é inconsistente quando as proposições não podem ser todas verdadeiras ao mesmo tempo. A consistência/inconsistência é a contraparte linguística das noções metafísicas de compatibilidade/incompatibilidade.

intensão/extensão A extensão de um conceito ou propriedade é as coisas a que um conceito ou propriedade se aplica. Por exemplo, a extensão de «vermelho» são todos os objectos vermelhos. A intensão de um conceito é a propriedade que determina a extensão do conceito. Assim, a intensão do conceito de vermelho é a propriedade da vermelhidão.

interpretação Interpretar um texto (ou uma obra de arte, ou um olhar) é compreender o seu significado e a articulação entre os seus diferentes aspectos.

juízo cognitivo Um juízo de conhecimento como «A Terra gira em torno do Sol».

juízo de gosto Alguns filósofos defendem que juízos estéticos do tipo «X é belo» são subjectivos, pois limitam-se a exprimir os gostos de quem os profere. Assim, para os subjectivistas, os juízos estéticos são juízos de gosto.

juízo estético Diz-se que os juízos acerca da arte e da beleza são estéticos.

lógica O estudo da validade e cogência da argumentação.

mal moral O mal causado pelos seres humanos, deliberadamente ou por negligência; por exemplo, homicídios e guerras.

mal natural O mal resulta de fenómenos naturais; por exemplo, cheias e furacões.

metafísica Disciplina central da filosofia que estuda a natureza última dos aspectos mais gerais da realidade. Por exemplo, será que temos livre-arbítrio? O que é o tempo? O que há de comum a todos os objectos azuis?

Glossário

moralismo Em filosofia da arte é o nome dado à perspectiva segundo a qual a arte tem uma função moral.

negação Operador de formação de frases que inverte o valor de verdade das proposições, exprimindo-se geralmente em português com a palavra «não», entre outras.

objectivismo estético Perspectiva estética que defende a existência de propriedades estéticas nos próprios objectos, as quais em nada dependem dos sentimentos das pessoas que os apreciam. De acordo com o objectivismo a beleza está nas próprias coisas, pelo que não depende das opiniões de cada um. Opõe-se ao subjectivismo estético.

ontologia Disciplina da metafísica que estuda o problema de saber que tipos mais gerais de coisas há. Por exemplo, será que há realmente proposições? Ou serão apenas entidades mentais ou linguísticas? Haverá universais, ou apenas há particulares?

ónus da prova Se é razoável presumir que uma certa afirmação é verdadeira, o ónus da prova cabe a quem pensa que é falsa. Dado que é razoável presumir que o Pai Natal não existe, a pessoa que pensa que existe é que tem de provar que tem razão e que nós estamos enganados.

padrão do gosto Critério geral que permite distinguir o bom do mau gosto e que se forma a partir da observação daquilo que ao longo dos tempos costuma agradar às pessoas de diferentes lugares. Noção introduzida por David Hume.

paradoxo de Epicuro Formulação clássica do problema do mal atribuída ao filósofo Epicuro: «Ou Deus quer impedir o mal e não pode, ou pode mas não quer. Se quer mas não pode, é impotente. Se pode, mas não quer, é malévolo. Mas se quer e pode, de onde vem então o mal?».

parecência familiar Semelhança entre certas coisas que nos permite estabelecer uma relação de familiaridade entre si. Alguns filósofos pensam que há conceitos, como os de jogo e de arte, que não podem ser defini-

dos explicitamente, mas que podem ser correctamente aplicados graças à noção de parecências familiares.

petição de princípio (*petitio principii*) Argumento que pressupõe o que pretende demonstrar.

preconceito Uma opinião ou crença a favor da qual não temos qualquer bom argumento e sobre a qual nunca pensámos seriamente.

premissa A proposição (ou proposições) que se usa num argumento para provar uma dada conclusão.

problema do mal Problema de conciliar a existência do Deus teísta com o mal existente no mundo.

proposição particular Qualquer proposição que comece com o termo «Algum» ou análogo. Por exemplo, «Alguns lisboetas são felizes».

proposição Pensamento que uma frase declarativa exprime literalmente.

proposição universal Qualquer proposição que comece com o termo «Todo», «Nenhum» ou análogo. Por exemplo, «Todos os lisboetas são portugueses».

propriedade estética A elegância, a beleza, a harmonia, a perfeição, a unidade e a graciosidade, entre outras qualidades que podemos encontrar nos objectos, são geralmente designadas como propriedades estéticas. As propriedades estéticas distinguem-se das não estéticas, como a brancura, a triangularidade, a solidez e a textura. A ideia de que há propriedades estéticas não é consensual, assim como não há consenso entre os filósofos sobre que tipo de propriedades são essas.

prossilogismo Quando temos silogismos em cadeia, é o silogismo cuja conclusão é usada como premissa do silogismo seguinte.

provabilismo Teoria segundo a qual só é legítimo acreditar naquilo a favor do qual temos provas suficientes. A defesa clássica desta teoria é da autoria de William K. Clifford.

Glossário

raciocínio Conjunto de proposições em que se pretende justificar ou defender uma delas, a conclusão, com base na outra ou nas outras, a que se chamam as premissas. Por exemplo: o aborto não é permissível (conclusão) porque a vida é sagrada (premissa).

redução ao absurdo (*reductio ad absurdum*)

Forma de argumentação na qual se parte da negação do que se quer provar. Mostrando que desse pressuposto se segue uma falsidade óbvia (um absurdo), ou uma inconsistência, conclui-se negando o ponto de partida.

refutação Refutar uma ideia é mostrar que essa ideia é falsa. Refuta-se um argumento mostrando que a conclusão é falsa, que as premissas são falsas ou que o argumento é inválido.

regressão infinita Quando se justifica A em termos de B, B em termos de C, C em termos de D, etc., sem que essa cadeia de justificações seja esclarecedora, estamos perante uma regressão infinita.

representação Uma coisa representa outra se está em vez dela. A representação tanto pode ser verbal (as palavras) como figurativa (uma pintura ou uma dança).

responsabilidade negativa Quem acredita na responsabilidade negativa pensa que somos responsáveis não só pelos acontecimentos que provocámos, mas também pelos acontecimentos cuja ocorrência não evitámos, quando o poderíamos ter feito. Se uma pessoa morrer quando poderíamos ter feito algo para evitar que ela morresse, ao nada fazermos para evitar tal coisa tornámo-nos responsáveis pela sua morte. Esta ideia costuma ser atribuída ao utilitarista dos actos, que afirma a irrelevância da distinção entre actos e omissões.

restrições deontológicas Proibições morais de realizar certos tipos de actos, como matar, torturar, roubar ou mentir. Quem acredita em restrições pensa que, pelo menos como regra geral, actos como esses não podem ser realizados nem para benefício do agen-

te, nem para maximizar imparcialmente o bem. O defensor de restrições deontológicas acredita, por exemplo, que seria errado matar intencionalmente uma pessoa inocente de modo a salvar duas pessoas inocentes, ainda que esse resultado pudesse ser o melhor.

ruído Todos os aspectos que não têm relevância argumentativa num texto argumentativo (ou elocução oral).

senciência Um ser senciente é aquele que tem a capacidade de sentir dor ou prazer.

solidez Um argumento é sólido quando tem premissas verdadeiras e é válido.

subjectivismo estético Perspectiva segundo a qual os juízos estéticos apenas descrevem sentimentos pessoais. De acordo com o subjectivismo estético a beleza não está nas coisas, mas nos sujeitos que as apreciam. Opõe-se ao objectivismo estético.

sujeito de uma vida Segundo Tom Regan, todos os sujeitos de uma vida têm direitos morais invioláveis. Os sujeitos de uma vida têm uma vida mental rica e complexa, com memórias, desejos e laços afectivos, mas precisam de ser agentes racionais e autónomos. Assim, muitos animais não humanos, e também os seres humanos mentalmente deficientes, imaturos ou debilitados, são sujeitos de uma vida.

supererrogação Quando realiza um acto supererrogatório, o agente sacrifica o seu bem-estar de modo a beneficiar os outros, sem que tivesse a obrigação de o fazer. Assim, ao agir de forma supererrogatória, o agente vai além do seu dever moral, o que é especialmente louvável. Por exemplo, arriscar a vida para salvar estranhos pode ser considerado um acto supererrogatório.

teísmo A doutrina que defende a existência do Deus teísta.

teísta O defensor do teísmo.

teodiceia Explicação da razão pela qual Deus permite a existência de mal no mundo.

Glossário

teologia natural Tentativa de justificar a crença na existência de Deus através de provas ou argumentos.

teoria Um conjunto articulado de proposições que pretende explicar um dado fenómeno ou estabelecer um dado resultado.

utilitarismo das regras Para quem defende esta teoria, um acto permissível é aquele que está de acordo com as regras morais ideais. Essas regras são aquelas que, se fossem aceites pela grande maioria dos membros da sociedade, maximizariam o bem-estar. Assim, o utilitarista das regras avalia os actos particulares em termos da promoção do bem-estar, mas de forma indirecta.

utilitarismo dos actos A forma mais comum de utilitarismo, que avalia os actos particulares directamente em termos da promoção do bem-estar. Segundo o utilitarista dos actos, um acto permissível é aquele que maximiza imparcialmente o bem-estar.

validade Propriedade que os argumentos têm quando é impossível, ou muitíssimo improvável, que as suas premissas sejam verdadeiras e a sua conclusão falsa. As proposições não podem ser válidas nem inválidas, só os argumentos podem sê-lo. As proposições são verdadeiras ou falsas.

valor de verdade A verdade ou falsidade de uma proposição.

valor instrumental Uma coisa tem valor instrumental quando é um meio para um fim que se considera valioso. Opõe-se a valor intrínseco.

valor intrínseco Uma coisa tem valor intrínseco quando tem valor por si, independentemente dos benefícios que dela possamos obter. Opõe-se a valor instrumental.

Bibliografia

Parte 5: A dimensão estética

- Almeida, Aires e Murcho, Desidério (2006) *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano.
- Beardsley, Monroe (1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis, IN: Hackett, 1981, 2.ª ed.
- Bell, Clive (1914) *Art*. Londres: Chatto & Windus Ltd.
- Bentham, Jeremy (1825) «Reward Applied to Art and Science», in *Art in Theory: 1815-1900*, org. por C. Harrison, P. Wood, e J. Gaiger. Oxford: Blackwell, 2001.
- Danto, Arthur (1964) «The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld», in *Contextualizing Aesthetics, From Plato to Lyotard*, org. por Gene Blocker e Jeniffer Jeffers. Belmont: Wadsworth, 1998.
- Dickie, George (1964) «The Myth of the Aesthetic Attitude», in *Introductory Readings in Aesthetics*, org. John Hospers. Nova Iorque: The Free Press, 1969.
- Goodman, Nelson (1968) *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Trad. de Vítor Moura et al. Lisboa: Gradiva, 2006.
- Hume, David (1757) «Do Padrão do Gosto», in *Ensaaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. de J. P. Monteiro et al. Lisboa: INCM, 2002.
- Kant, Immanuel (1790) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de António Marques et al. Lisboa: INCM, 1998.
- Platão, *República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1980.
- Stolnitz, Jerome (1960) «A Atitude Estética», trad. de Vítor Silva. In *O Que é a Arte?*, org. por Maria do Carmo d'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- Tolstoy, Leo (1898) *What is Art?* Nova Iorque: MacMillan, 1960.
- Weitz, Morris (1956) «O Papel da Teoria na Estética», trad. de Célia Teixeira. In *Crítica*, 2004, http://criticanarede.com/html/fil_teorიაestetica.html.
- Wilde, Oscar, (1891) *Intenções*. Trad. de António Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992.

Bibliografia

Parte 6: A dimensão religiosa

- Almeida, Aires e Murcho, Desidério (2006) *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano.
- Anselm of Canterbury (1077-78) *The Major Works*. Trad. de Brian Davies et al. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Aquinas, Thomas (1259-64) *Summa Contra Gentiles, Book One: God*. Trad. de Anton C. Pegis. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- Clifford, W. K. (1879) *The Ethics of Belief and Other Essays*, org. por Timothy J. Madigan. Amherst, NY: Prometheus Books, 1999.
- Edwards, Paul (1959) «A Critique of the Cosmological Argument», in *Pojman* (2003), pp. 7-8.
- Epicurus, *The Epicurus Reader: Selected Writings and Testimonia*. Trad. de Brad. Inwood e L. P. Gerson. Indianapolis, IN: Hackett, 1994.
- Hume, David (1779) *Diálogos sobre a Religião Natural*. Trad. de Álvaro Nunes. Lisboa: Edições 70, 2005.
- James, William (1897) «The Will to Believe», in *Pojman* (2003), pp. 368-376.
- Kant, Immanuel (1788) *Critique of Practical Reason*. Trad. de Mary Gregor. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kierkegaard, Søren (1846) *Concluding Unscientific Postscript*. Trad. de Howard V. Hong et. al. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Klemke, E. D. (org.) (2000) *The Meaning of Life*. Oxford: Oxford University Press, 2.^a ed.
- Leibniz, G. W. (1710) «Theodicy: A Defense of Theism», in *Pojman* (2003), pp. 146-151.
- Mackie, J. L. (1955) «God and Omnipotence», *Mind*, Vol. 64, n.º 254.
- Mackie, J. L. (1982) *The Miracle of Theism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nagel, Thomas (1971) «The Absurd», in *Mortal Questions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, Cap. 2.
- Paley, William (1809) *Natural Theology*. Londres: J. Faulder.
- Pojman, Louis P. (2003) *Philosophy of Religion: An Anthology*, Belmont, CA: Wadsworth.
- Rowe, William L. (2001) *Philosophy of Religion*. Belmont, CA: Wadsworth, 3.^a ed.
- Swinburne, Richard (1991) *The Existence of God*. Oxford: Oxford University Press.
- Swinburne, Richard (1996) *Será Que Deus Existe?* Lisboa: Gradiva, 1998.
- Tolstoy, Leo (1882) *Confession*. Trad. de David Patterson. Nova Iorque: W. W. Norton, 1996.
- Wainwright, William J. (1999) *Philosophy of Religion*. Belmont, CA: Wadsworth Belmont, CA: Wadsworth, 2.^a ed.
- Wolf, Susan (1997) «Happiness and Meaning: Two Aspects of the Good Life», in *Social Philosophy & Policy*, 14.

Bibliografia

Parte 7: Temas/problemas do mundo contemporâneo

- Arthur, John (1981) «World Hunger and Moral Obligation: The Case Against Singer», in *Sommers e Sommers* (2003).
- Bentham, Jeremy (1789) *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Kitchener: Batoche Books, 2000.
- Hardin, Garrett (1974) «Lifeboat Ethics: The Case Against Helping the Poor», in *Sommers e Sommers* (1993).
- Kant, Immanuel (1775–1780) «Duties in Regard to Animals». Trad. de Louis Infield, in *Regan e Singer* (1989).
- McGinn, Colin (1999) «Our Duties to Animals and the Poor», in *Dale Jamieson, Singer and His Critics*. Londres: Blackwell.
- Rachels, James (1987) «Darwin, Species, and Morality», in *Regan e Singer* (1989).
- Regan, Tom (1985) «The Case for Animal Rights», in *Regan e Singer* (1989).
- Regan, Tom e Singer, Peter (orgs.) (1989), *Animal Rights and Human Obligations*. Nova Jérícia: Prentice Hall.
- Singer, Peter (1972) «Famine, Affluence and Morality», in *Philosophy and Public Affairs*, 1.
- Singer, Peter (1990) *Libertação Animal*. Trad. de M. F. St. Aubyn. Porto: Via Óptima, 2000, 2.ª ed.
- Singer, Peter (1993) *Ética Prática*. Trad. de A. Fernandes. Lisboa, Gradiva, 2000.
- Sommers, Christina e Sommers, Fred (orgs.) (1993) *Vice and Virtue in Eeveryday Life*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.