

Arte e Ética na Teoria Humanista da Pintura

Carole Talon-Hugon

Universidade de Nice-Sophia Antipolis

França

Résumé: Qu'une intention morale ait présidé ou au moins accompagné une grande partie de l'art du passé, c'est ce qui ne fait aucun doute. Nous l'avons suffisamment oublié pour parler de l'art, en général, comme d'un domaine où les considérations éthiques n'ont pas leur place et à propos duquel il serait déplacé de parler de morale, au motif que beau et bien sont des valeurs non seulement distinctes mais indépendantes et dont qu'il importe de leur conserver cette indépendance. Une vision saine de l'état historique de la question suppose pourtant que nous prenions conscience de l'historicité de cette position séparatiste, autrement dit, que d'une part nous oublions pour un temps l'autonomie et l'autolâche de l'art enseignée par le XIX^{ème} siècle et d'autre part, que nous nous rappelions la manière dont artistes et penseurs de l'art d'avant l'invention moderne des beaux-arts ont conçu la pratique artistique. Dans cette longue histoire pré moderne de l'art, on considérera plus précisément ici les intentions éthiques de la théorie humaniste de la peinture et l'on soumettra à un examen critique les moyens de ces intentions.

Mots-Clés: Éffets Éthiques de la Peinture; Théorie Humaniste de la Peinture; Éffets Esthétiques et Cognitifs de l'art.

Resumo: Não há dúvida de que uma intenção moral presidiu ou, no mínimo, acompanhou grande parte da arte do passado. Esquecemos suficientemente de falar da arte, em geral, como um domínio em que as considerações éticas não têm lugar e, em relação a qual, seria inconveniente falar em moral, isso porque belo e bem são valores não apenas distintos, mas independentes e dentre esses importa conservar-lhes essa independência. Uma visão sensata do estado histórico da questão supõe, no entanto, que tomemos consciência da historicidade dessa posição separatista, ou seja, que, por um lado, esqueçamos por um instante a autonomia e a autotelia da arte ensinada no século XIX e, por outro lado, que nos lembremos da maneira com que os artistas e os pensadores da arte, anterior à invenção moderna das belas-artes, concebiam a prática artística. Nessa longa história pré-moderna da arte, gostaria de examinar mais

precisamente aqui as intenções éticas da teoria humanista da pintura e de submeter a um exame crítico a eficácia dessas intenções.

Palavras-Chaves: Efeitos Éticos da Pintura; Teoria Humanista da Pintura; Efeitos Estéticos e Cognitivos da Arte.

Da intenção de moralizar

Da herança antiga sobre a questão da arte e da ética, *A Arte Poética* de Horácio, constituiu, durante a Idade Média, a Renascença e o início da Era Clássica, a referência principal, quase que única e cuja autoridade permanece incontestada. Encontra-se aí a fórmula indefinidamente repetida, invocada, segundo a qual: “os poetas querem ou ser úteis, ou agradar, ou escrever poemas ao mesmo tempo úteis e agradáveis à vida. Todas as aprovações voltam-se para a que mesclou o útil ao agradável, dando ao leitor prazer e instrução”.¹ Dante, Boccaccio, Scaliger, Ronsard, Racine, Milton, Lessing fazem dessa ligação entre instruir e agradar um elemento principal do credo da arte. Em favor da aproximação da pintura e da poesia operada pelos teóricos da *Ut pictura poesis*, essa nobre tarefa de moralizar torna-se também um fim explicitamente atribuído à pintura. Deve também se dar ao trabalho de melhoramento da humanidade e do progresso da virtude. Os pintores da Renascença afirmam isso de uma só voz (Alberti, Leonardo, etc.); assim, Lomazzo afirma que as obras mais importantes não foram pintadas “senão para mostrar continuamente às almas, por meio dos olhos, o verdadeiro caminho que convém seguir para viver bem”.²

Não foi preciso esperar a teoria humanista da pintura para creditar a imagem das grandes virtudes edificantes: toda a produção da pintura medieval prova isso com bastante clareza (imagens de devoção, imagens votivas, ícones sagrados, quadros de altar, vitrais produzem uma iconografia, uma escritura iconográfica, convém dizer, tanto é verdade, que passa do estrito visual, e tem grande quantidade de símbolos, às funções de ensino). A novidade, portanto, certamente não está na invenção, nem mesmo na formulação de uma finalidade semelhante. Reside no fato de que a pintura chega, pela declaração dessa sororidade a um status inédito: é elevada ao nível da poesia – arte singular entre as artes, separadamente de todas as formas que tocam o artesanato, além

¹ Verso 330.

² *Trattato*, VI, citado por Lee, p. 75

das habilidades manuais e que tocam o divino, desde o *Fédrón* de Platão. A novidade introduzida pela concepção humanista da pintura consiste no enobrecimento de uma parte das práticas da imagem, a entrada dessa no círculo das práticas reverenciadas da arte no sentido moderno do termo. Essa mudança é, para a questão que nos ocupa, de uma notável importância. Com efeito, significa que *mesmo quando começamos a nos mover num universo cujas categorias começam a se parecer com as nossas, as funções moralizadoras da arte ainda são afirmadas*. Mesmo quando, em meio à produção anônima de imagens, certas obras que levam a assinatura de seu autor, adquirem um status de criação artística, esse fim persiste; por um tempo mínimo ela é afirmada de uma única voz pelos pintores da Renascença: Alberti declara que a pintura favorece a piedade,³ Leonardo faz o elogio dos poderes dela em mostrar componentes morais, como, por exemplo, em *La Calomnie d'Apelle*,⁴ Arminini insiste na ideia de que ela serve a causa cristã.⁵ Nesse sentido, a pintura não é apenas irmã da poesia, é também irmã da retórica, e mais precisamente da retórica divina (*Ut pictura rhetorica divina*); o cardinal Palléotti declara em 1582 que o pintor é “teólogo mudo” e um “predicador silencioso”.⁶ Quintiliano já estabelecia um paralelo entre os poderes da pintura e os da arte oratória.⁷

A distinção entre uma literatura edificante e uma literatura literária não tem mais sentido para esse período, a que queria distinguir em dois grupos as imagens artísticas e as imagens religiosas seria absurda. Isso seria projetar retrospectivamente no passado um afastamento que ele ignoraria. Não mais que as imagens de Van Eyck, Van des Weden ou Dirk Bouts, as obras de Michelangelo ou de Tintoretto não romperam, pela sua qualidade artística, com as imagens de devoção. Nos escritos dos poetas, críticos, teóricos da arte, essa ideia de que a pintura deve instruir a humanidade permanece ativa, embora mais ou menos subliminarmente contestada até o final do século XVIII.

Assim, compreender as funções moralizantes designadas à pintura supõe que não se a examina a partir de nossa modernidade, mas a partir de práticas picturais das quais ela é resultado.

³ *Della Pittura*, II, 25.

⁴ I, 17, onde?

⁵ *De Veri Precetti de la Pittura*, 1587.

⁶ Citado por Fumaroli in “*Ut pictura rhetorica divina*” in *Peinture et rhétorique*.

⁷ *Institutiones oratores*, XIII.

Os meios da intenção

A efetividade de uma intenção não é a efetividade de um poder. Até aqui tem sido uma questão de formulações variadas, numerosas e convergentes de um dever-ser da pintura. Mas esse dever-ser é um poder-ser? A pintura *pode* ter uma eficácia moral? E se pode, de onde tem esse poder?

Isso se encontra na artisticidade das obras? A questão é delicada. Para o momento, uma razão no mínimo convida a uma resposta negativa: para os que dominam essa estética moralizante, não é na artisticidade da arte que reside essa eficácia. Não saberia ser, de outro modo, numa época que ignora o paradigma moderno da arte, que começa a surgir apenas no século XVIII. Para os homens desse tempo, esses poderes *são os da imagem*. Nossa contemporaneidade, que enfatiza na picturalidade da pintura, julgou negligenciáveis todas as formas da referência. A iconicidade da pintura, como os assuntos da literatura foram amplamente abandonados, e os efeitos sobre o leitor ou o espectador que procederam isso, são julgados não pertinentes, já que não especificamente artísticos. Pois é preciso convir sobre isso imediatamente: os efeitos das imagens não são próprios da pintura. Ela os compartilha com todas as imagens não artísticas (piedosas, jornalísticas, publicitárias, etc.). Essa não-exclusividade tende hoje a afastar a estética de toda a investigação sobre os poderes das imagens artísticas.⁸ Ligada à afirmação dóxica da autotelicidade e da extra-territorialidade da arte, leva a desafeiçoar esses campos de reflexão, o que é muito lamentável. A questão das relações da arte e da moral que nos ocupa aqui faz disso ar puro: somos bastante atraídos a abordá-la com a categoria estética infinitamente mais recente da função crítica, e negligenciamos as pistas às quais fazem apenas referência os artistas e os pensadores anteriores à modernidade. São tais pistas que é preciso percorrer aqui. Consideremos então esses meios de eficácia moral da pintura invocada por eles e avaliemos aí a pertinência através de um exame crítico.

O que numa obra, ou seja, aqui nas obras picturais, é considerado vetor de moralização? É na dimensão icônica e narrativa da pintura que é reconhecido um poder. Acredita-se *na virtude das histórias*. Nesse ponto, surge uma dificuldade: se a literatura é a arte da sucessão no tempo, a pintura é a arte da simultaneidade no espaço; a possibilidade de narrar está bem inscrita na primeira, mas não na segunda. Contudo,

⁸ A questão é deixada aos antropólogos, ao historiador, ao sociólogo, ao historiador da arte. Belting; David Freedberg, *Le pouvoir des images*.

sabe-se como a pintura contornou essa dificuldade estrutural e soube tornar-se legível tanto quanto visível. Para isso, utilizou dois meios. O primeiro consiste em justapor no espaço da tela os diferentes momentos dessa história particular que é a da história a representar: desse modo, Dirk Bouts faz o relato pictural da história do rei Oton, ao reunir sobre o mesmo painel as cenas que correspondem a esses diferentes episódios. O segundo meio consiste em recorrer ao que os teóricos clássicos nomeiam o instante decisivo. Na impossibilidade de poder narrar uma história, a pintura deve representar o momento principal ou crucial dessa.

Os textos e as pinturas de que falamos, impondo-lhes retrospectivamente um qualificativo que, em seu sentido contemporâneo, escapava a seus autores assim como a seus destinatários, “artísticos”, não perdem o poder dessa nova qualificação. Mesmo depois da Renascença, em que se fomenta a revolução categorial que se conhece, não se considera que parem de produzir seus efeitos, porque são produtos da arte. Coypel afirma que a representação de fatos gloriosos dos grandes homens do passado “anima a virtude e lhe dá novas forças, leva uma viva emulação nos corações dos que são dignos disso, não apenas por imitá-los, mas também por igualá-los, talvez por ultrapassá-los”.⁹ Dubos afirma para todas as artes da representação: “a pintura das ações virtuosas aquece nossa alma; eleva-a de qualquer maneira para além dela mesma e excita em nós paixões louváveis, tais como o amor da pátria e da glória. O hábito dessas paixões nos torna capazes de vários efeitos da virtude e da coragem, que a única razão não saberia nos levar a experimentar”.¹⁰ Efeitos que se quer atestar pelos exemplos históricos: “César não sentia despertar sua coragem e os sentimentos gloriosos de sua ambição, quando viu na Espanha a imagem de Alexandre o Grande?”, lembra¹¹ Coypel; e Dubos adiciona testemunhos: “Naziance conta a história de uma cortesã, que num lugar para onde não viera fazer reflexões sérias, lançou por acaso os olhos sobre Palémon, filósofo famoso por sua mudança da vida, o qual obteve o milagre, e ela mesma entrou para a paisagem desse retrato. Cadrenus relata que um quadro de julgamento final contribuiu muito à conversão de um rei dos búlgaros”.¹²

⁹ p. 524.

¹⁰ p. 17

¹¹ id

¹² Dubos id

Apesar do caráter extremamente mediatizado desses testemunhos (Dubos conta uma história, a mesma contada por Naziance), não há como duvidar da existência desses efeitos. David Freedberg mostrou que são incontestáveis¹³.

Dessa forma, a história da arte em geral e da pintura, em particular, é perpassada por uma outra história: a das imagens. Seus percursos se recortam, se distanciam, se revestem até se confundir. A imagem não é o todo da pintura: a dimensão iconográfica é apenas uma de suas dimensões e a imagem, por sua vez, não se reduz à imagem pintada, muito menos à arte da pintura. No entanto, durante um longo período, pintura e imagens tiveram seus destinos ligados. Além do mais, para analisar a questão da eficácia moral da pintura, é preciso adotar, não o ponto de vista da história da arte, muito menos de uma história da arte formal e estetizante, mas o da antropologia histórica da imagem. Isto impõe uma mudança de perspectiva: é necessário descentrar-se rumo a uma história das imagens, capítulo indispensável de uma história cultural. Não se entenda as ligações da arte e da ética justapondo-se os dados da história da arte de um lado e os da ética de outro. Nosso objeto requer uma abordagem integrada que a estética, entendida no sentido compreensivo que lhe convém dar aqui, é para lhe fornecer diretamente.

A antropologia histórica das imagens fornece uma quantidade considerável dos poderes da imagem. A grande questão é saber se convém colocar esses efeitos atestados pelas imagens, que qualificamos de artísticos, no cômputo de um pensamento primitivo. Por essa palavra primitivo é preciso entender aqui duas coisas: arcaico e inculto. Muito rapidamente versadas no cômputo de um pensamento primitivo, essas reações foram amplamente abandonadas pelos historiadores da arte. Eu gostaria de mostrar aqui que uma certa pré-compreensão da arte e da atitude estética convém adotar em relação a suas obras, que faz a estética e a história da arte se afastarem dessas questões. Acredita-se que esses efeitos da imagem seriam apenas assunto do psicólogo e do historiador; não interessam ao historiador da arte, pois elas repousariam precisamente na incompreensão da artisticidade da arte e na ignorância correlativa do que deve ser a atitude estética que lhe convém. Esses efeitos valeriam tão-somente no quadro de uma mentalidade arcaica há muito tempo ultrapassada. Seria necessário dizer mais precisamente: ultrapassado para todo o indivíduo culto. Pois, e é aí que intervém o segundo sentido da palavra primitivo, há uma primitividade a-histórica que é a da incultura. Mas como elas são

¹³ D. Freedberg,

consideradas ultrapassadas e deslocadas, as reações à iconicidade da pintura são desqualificadas. Interessar-se pelas relações da arte e da moral obriga, ao contrário, não apenas levá-las em consideração, mas também se perguntar se tais efeitos não concernem apenas às sociedades antigas e aos indivíduos rudes e incultos das sociedades modernas. As imagens produzem efeitos: é o que ninguém nega: das campanhas de sensibilização às causas humanitárias na publicidade, os múltiplos usos da imagem repousam apenas nisso. Que as imagens artísticas não produzam isso, quer porque o olhar que dirigimos a elas as apague, quer porque controlamos as reações espontaneamente produzidas, é um outro assunto. *Eu defenderia aqui que há um cegamento teórico sobre essa questão que concerne à estética formalista da modernidade.*

A Natureza dos Efeitos

Efeitos afetivos

O visível produz efeitos que causam curto-circuito no logos ao provocar efeitos diretamente emocionais. Não é sem interesse observar que a retórica, a arte do discurso persuasivo, a arte da palavra, portanto, não hesita ter recurso aí. Tal é o papel dos argumentos puramente monstruosos que Cícero convida a recorrer: mostrar a veste sangrenta de César, fazer aparecer um recém-nascido, exhibir um ferimento. A demonstração aos poderes que a evocação e mesmo a descrição não têm. Se Cícero designa-os pela palavra argumento, é porque tem muita consciência de sua força persuasiva. Essa persuasão, porém, diferentemente dos argumentos racionais, não toca o logos; ela toca o pathos. Na falta de poder produzir tais indícios, a retórica antiga aconselha recorrer à imagem. Assim, Quintiliano recomenda fazer com que apareça, na sala onde acontece um processo, a representação pictural do crime pelo qual o acusado foi intimado.

Na Renascença, Leonardo colocou a superioridade da pintura sobre a literatura no fato de que ela é mais direta, mais viva e mais real. As imagens têm uma presença invasiva e acionam sua existência na memória e no imaginário tanto individual como coletivo. Dessa forma, o que cria os limites da imagem em relação ao logos, e que se pode resumir pelo termo “compacidade”, é precisamente o que cria sua força no que

concerne ao pathos: o fato de que ela se oferece de maneira imediata, simultaneamente em todos os seus aspectos, faz com que ela expresse mais facilmente que as palavras.

Em contrapartida, o que causa dificuldade é a questão de saber se *provar as paixões pode ser considerado um benefício moral*. Essa questão, em toda a sua amplitude, excede nosso propósito: a vida é concernida tanto quanto a arte. Frente a ela, duas posições extremas se opõem. De um lado, a do racionalismo moral estrito, do qual Kant é o melhor representante, para o qual o valor reside na razão ou não. Nesse contexto, a moralidade está inscrita na disposição racional do homem e não em sua sensibilidade. O dever não tem nada a ver com as inclinações e as paixões. Nesse racionalismo moral estrito, não se pode esperar das paixões, mesmo paixões morais reputadas, como a compaixão, a benevolência ou a indignação, um ganho qualquer em matéria de moralidade. Ao contrário, uma moral que se apoiasse no efeito faria intervir um elemento extra-racional e seria heterônoma.

Qualquer outra seria a conclusão se se considerar com as morais do sentimento que os efeitos como a piedade, a benevolência ou a indignação constituem as raízes afetivas da virtude, e que é através da nossa faculdade de sentir, e não pela razão, que chegamos aos valores, ou se for considerado de acordo com Max Scheler, ou, mais perto de nós, Ogien¹⁴, que os afetos podem ser vias de acesso aos valores morais¹⁵. Nesses dois casos, provar as emoções morais não é desinteressado, já que provar certos afetos equivale a cultivar o sentido moral e desenvolver as raízes da moralidade, abrir as consciências ao mundo dos valores éticos. Se “existe um modo de experiência, cujos objetos são absolutamente inacessíveis à compreensão, face aos quais a compreensão é também cega como a orelha e o ouvido às cores, mas um modo de experiência que nos coloca autenticamente em presença de objetos objetivos e da ordem eterna que os liga uns aos outros, sendo esses objetos os valores e essa ordem eterna a hierarquia axiológica”,¹⁶ então a arte, na medida em que suscita tais experiências, trabalha para a abertura dos valores. Certamente, não é apenas criá-la: a história, a experiência da vida ordinária, na medida em que suscitam certo tipo de reações afetivas, oferecem aos sentimentos morais a oportunidade de se exercerem. A vida, como a arte, oferece ocasiões para se irritar, se admirar ou se compadecer. É preciso retornar aqui o caso do

¹⁴ *Le réalisme moral*

¹⁵ Max Scheler, *Le Formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs*, 1913; trad. Franç. NRF, Gallimard, 1991.

¹⁶ *Formalisme*, p. 266.

tirano espectador do qual fala Rousseau. Poderia mostrar que a experiência do teatro é, para esses homens rudes, a ocasião de ter acesso a um mundo de valores que normalmente lhes é fechado. Se a emoção moral é reveladora de valores, o benefício moral é, particularmente para todos eles, considerável.

Poderíamos rezear que os afetos produzidos pela arte não têm a vivacidade e a autenticidade dos sentidos do contato com os fatos reais. Mas seria presumir que as emoções supõem a crença na *existência* de objetos que os provocam. Ora, não é esse caso: sabemos através da experiência que reagimos afetivamente não só aos fatos reais, mas também aos fatos que são apenas frutos de nossa imaginação. No teatro interior da consciência, imaginamos roteiros que podem provocar o desejo assim como o temor, estamos irritados não apenas quando suportamos uma afronta, mas mesmo quando imaginamos que poderíamos sofrê-la, podemos estar aterrados pelo temor em pensar roteiros até mesmo muito improváveis. Tal é a força da imaginação de que somos vítimas até o “maior filósofo do mundo”. Que nossas representações mentais sejam elaboradas por nossa única fantasia ou conduzidas por uma narrativa não muda basicamente as coisas quanto ao ponto que nos ocupa: tanto num caso como no outro, a existência de uma referência objetiva da representação mental não é necessária para que nasça uma paixão: “os sofrimentos sobre os quais (as ficções) me comovem são imaginários, concordo; mas não me comovem”,¹⁷ observa Diderot, pois um afeto suscitado por um objeto imaginário não é imaginário: “não há prazer sentido que seja ilusório. O doente imaginário está realmente doente, o homem que acredita estar feliz, o é”.¹⁸ O saber da existência real de uma referência objetiva desempenha, em contrapartida, um papel na intensidade da reação afetiva, mas para tanto não um papel exclusivo. A consciência da ficcionalidade vai no sentido de uma atenuação, mas outros fatores intervêm, dentre os quais a implicação pessoal (o fato que é assunto no texto literário ou na representação pictural está próximo de fatos vividos por nós), o grau de realização da consciência por uma representação “saturada” (e nesse ponto compreende-se a importância desempenhada pelo grau de realismo do médium conveniente a cada arte), e a modalidade do acontecimento patético (é preciso que seja possível, isto é, que satisfaça as condições gerais da experiência e que não esteja em

¹⁷ Diderot,

¹⁸ Carta de 20 de janeiro de 1762.

contradição com as leis empiricamente estabelecidas; assim, se provo a tristeza pela sorte miserável de um personagem romanesco, não é porque acredito que alguém sofra de fato, mas porque esse sofrimento tem um sentido no mundo do romance, e que esse mundo é um mundo possível¹⁹). A arte pode, portanto, muito bem, apesar do caráter fictício da referência, provocar paixões ou mais precisamente, no caso que nos importa, paixões morais. Aliás, lembremos que a ficcionalidade não cobre a totalidade do campo da arte: a pintura (como a literatura) pode ser referencial: pode representar ninfas e sátiros, mas Uccello representa *A Batalha de São Romano*.

A representação artística (literária ou pictural) pode, portanto, ocasionar afetos verdadeiros e, quando estes são afetos morais, representa um ganho no que concerne à moralidade.

Permanece que uma emoção é figurativa. Se o benefício moral da arte obtivesse apenas isso, não seria considerável. É esse o sentido do argumento de Rousseau contido no exemplo do tirano espectador. Um homem que não prova o sentimento moral, a não ser no momento de certos espetáculos, não seria realmente moral. Seria momentaneamente tocado, mas abstratamente, no vazio. Um tirano que chora permanece tirano.

O ganho moral poderia ser pensado não, ou não apenas, em termos de afetos morais, mas em termos de cognição? A arte poderia nos ensinar alguma coisa no que concerne à moral?

Efeitos cognitivos

A pintura, da qual falamos, é uma linguagem. As categorias desta se aplicam *mutatis mutandis* a esse tipo de imagens. Tem-se relações com os conjuntos significantes, das obras que são, segundo a expressão de Louis Marin “o texto figurativo no qual o visível e o legível se amarram um no outro”. Esses quadros se lêem, se percorrem, se decifram. Os elementos dessa linguagem são elementos figurados. Estes são ou duplos miméticos e, pelo qual sabe identificá-los, a depicção é narração, ou duplos miméticos com valor simbólico. A pintura medieval e renascentista é cheia desses símbolos: a flor-de-lis que significa a pureza, a serpente que morde a cauda que representa a eternidade, as bolhas de sabão que falam da fragilidade da vida terrestre, etc. O símbolo remete, por

¹⁹ Por possível, é preciso entender aqui conforme As obras relevantes da categoria do maravilhoso ou do fantástico são, por essa razão, menos perpassadas de emoções vivas.

uma correspondência analógica mais ou menos natural, a um conceito, e é destinado a provocar um estado de consciência que não é aquele ou não apenas o da pura contemplação. A imagem pode, dessa forma, cumprir as funções de instrução que lhe confia São Tomás e muitos outros. Mas para ser instrutivo através dessas imagens é preciso saber muitas coisas: é necessário reconhecer ali os signos e conhecer sua significação. A pintura instrui os iletrados que, na falta de ter lido os textos sagrados, ouviram falar muito disso, e mergulham numa cultura em que tudo remete a isso.

Essa familiaridade dissimula a deficiência ao mesmo tempo lexical e sintática da imagem. Nela, a relação ao sentido é sempre complexa e indireta. Supõe mediações. Quando essas mediações estão ausentes, a imagem aparece em toda a sua polissemia: aberta a uma multiplicidade de discursos possíveis, e irredutível a nenhum em particular. A imagem não instrui senão os que já são.

A imagem não formula a injunção, o interdito, não diz o que deve ser e o que é preciso fazer. É que ela é incapaz de traduzir as operações intelectuais fundamentais que são a abstração, a alternativa, a consequência, a implicação, a negação, etc. Nela não há lugar para uma meta-linguagem. Todas essas operações de pensamentos contêm uma parte do nada que não pode convir ao ser da representação. Toda a apresentação icônica é acompanhada de um efeito positivo da presença. É isso o que, na ordem do logos, cria sua fraqueza.

O que se pode então aprender das imagens picturais? Teses éticas? Que a virtude é boa e o vício execrável? Mas já não sabemos isso? É necessário pôr em cena o crime de Medeia para fazer com que detestemos o infanticídio? Rousseau desenvolve com muita intensidade a objeção em relação ao teatro: “o teatro me dizem, dirigido como pode e deve ser, torna a virtude amável e o vício execrável. O que então? Antes de haver comédias, não se amava pessoas de bem, não se odiava os maldosos, e esses sentimentos não são mais fracos nesses lugares privados de espetáculos (...) os maldosos são odiados no palco... São amados na sociedade quando se os conhece como tal? É certo que esse ódio é antes obra do autor que faltas que os faz cometer? É certo que o simples relato dessas faltas nos causaria menos horror que todas as cores com que ele as pinta? Se toda a sua arte consiste em nos mostrar os malfeitores a fim de torná-los desagradáveis a nós, não vejo o que essa arte tem de tão admirável e não se aprende

sobre isso senão muitas outras lições sem essa”²⁰. É preciso dispor do que se quer que se adquira: o fato de estar comovido diante de *Carolie, mère des Gracques* não faz nascer a admiração pelo amor maternal, mas supõe esse sentimento. Daí a conclusão de Rousseau: a reiteração através da arte é inútil; não se aprende nada que já não saibamos. O que pensar dessa objeção da trivialidade cognitiva da arte?

É incontestável que, se são as proposições o que se espera, serão pouco encontradas numa pintura, muda por definição. É melhor procurar essas em outras formas, infinitamente mais eficazes, para falar das precisões e das nuances do conceito. A arte não pode rivalizar com essas outras formas textuais em matéria de conhecimento proposicional. Mas isso é tudo o que se pode conceder a essa objeção. Pois, pode-se, além dessa concessão, dar-lhes duas respostas.

A primeira consiste em dizer que essa objeção da trivialidade cognitiva repousa numa concepção de conhecimento muito limitada. Todo o conhecimento, com efeito, não é um conhecimento proposicional. A filosofia mostrou a existência de outros tipos de conhecimento: saber como, conhecimento por *aquaintance*, saber fenomenológico... A distinção feita por Ryle entre *saber o que* e *saber como* é muito pertinente aqui. Esse conhecimento do *como* é particularmente importante no raciocínio moral. Não apenas a objeção da trivialidade cognitiva repousa numa concepção muito estreita do conhecimento, mas também supõe *uma concepção muito limitada da educação*.

Façamos o resumo. Certas obras da pintura podem, sob as condições que vimos, desempenhar uma função na vida moral dos indivíduos, na medida em que elas são a oportunidade de sentir os efeitos morais, de ativar, de reforçar ou de revisar suas crenças morais, e de exercer as atitudes mentais requeridas pelo julgamento moral. Mas isso é suficiente? Até aqui não deixamos o domínio do pensamento, do sensível, da cognição e das faculdades intelectuais. Restam os atos. A moral é um problema da ação. A compaixão é uma coisa boa, mas a moral quer que se ajude realmente os necessitados e o que souber o que é preciso fazer sem fazê-lo não será moral. Há a heterogeneidade do pensamento e do ato. Qual é ação da pintura sobre os *comportamentos*?

²⁰ P. 75

Comportamentos

Os efeitos sensíveis e cognitivos que acabamos de ver são outra coisa além das frágeis construções da vida? Afirmar isso seria subestimar a importância da *imitação*. A imitação é uma conduta antropológica básica. Certo número de aprendizagens se faz pela imitação. Nem tudo, é obvio: aprende-se também pelo ensinamento dogmático, pela experiência, pelo método de tentativas e erros. Porém, sendo os seres morais não-finitos e não dotados imediatamente de um instinto moral infalível, nos constituímos – também – pela imitação. Conhece-se muito bem a crítica das artes imitativas feita por Platão no livro da *República*. Mas a imitação não é apenas a das coisas do mundo feita pelos artistas: “(em relação aos guardas) sua imitação deve ser, desde sua primeira infância, a das virtudes que concernem a sua função: valentia, sabedoria, piedade, dignidade de homens livres e tudo o que há do mesmo gênero, enquanto que as ações desprovidas dessa mesma dignidade, não devem nem fazê-las, nem ser capazes de imitá-las, tampouco qualquer outra que seja uma má ação; e isso para evitar que o contágio dessa imitação não ganhe realidade em seu ser! Não terias percebido, por acaso, que toda a imitação, quando, desde a juventude, se insistir nisso por muito tempo, constitua-se um hábito tanto quanto uma qualidade?”²¹ Isto é, a importância dos modelos propostos à imitação e, quando os modelos são literários, a atenção dada por Platão à discriminação dos poetas. Se alguns devem ser expulsos da cidade, é porque produzem maus modelos, porque todo o modelo tem uma força de contaminação: “mostrando indivíduos como presas da loucura das paixões,” ele revela e nutre esse elemento inferior de nossa alma, e, ao lhe dar a força, destrói o elemento capaz de raciocinar”;²² até mesmo o sábio, portanto, muito mais os seres incompletos que são as crianças e os indivíduos fracos “quando pretendem Homero, ou não importa qual outro entre os trágicos, imitar um herói que está de luto, que faz de suas lamentações uma longa tirada ou que, ao cantar bate em seu peito, eles encontram prazer aí, relaxam, seguem o movimento, associam-se às emoções expressadas”.²³ O psiquismo do indivíduo não sai indene: uma má constituição fingidamente se instalou. Ela “alimenta, ao regá-los enquanto é preciso torná-los secos”,²⁴ as afeições desvairadas da alma. O hábito de se

²¹ *República*, p. 395, c-d.

²² Id, 695 b.

²³ 606 b.

²⁴ 606 d.

entregar às paixões, mesmo às paixões fingidas, que as obras de arte fracas fazem nascer em nós a força da alma espiritual e nos libertam de nossos apetites. Mas a mesma razão que faz com que certos poetas devam ser expulsos da cidade²⁵ faz também que uma poesia positivamente educativa possa ser considerada: “é de um poeta mais severo e menos amável que teríamos necessidade, criador de ficções para uma causa útil”.²⁶ Há ficções favoráveis à virtude. A educação dos guardas da cidade é a educação de seu corpo pela ginástica e a educação de sua alma. Para essa última, as ficções são recomendáveis: é preciso “formar sua alma com esses contos”.²⁷ Quais? Que são favoráveis à virtude: “se são provas de uma resistência a toda prova, que estão contidas nas falas e nos atos de heróis ilustres, é preciso fazê-los objetos de contemplação, é preciso ouvir com atenção propósitos como esse: “ao bater no peito, alimentava seu coração nesses termos: aguenta meu coração! É o pior pesar que tinhas que suportar”²⁸.

Platão soube ver a importância da interiorização modelar. A ficção procede de outro modo e num outro nível do discurso teórico: ao contrário, não por abstração de conceitos genéricos, mas por modelos; num outro nível, o da interiorização mimética de esquemas e modelos.

Conclusão

Partiu-se de uma tese: a pintura deve trabalhar para a moralização, e de uma questão a seu propósito: *a pintura pode realizar tal programa ético?* A análise dessa tese requer três momentos: o exame da intenção que predomina no percurso dessa época em que prevalecia o que Jacques Rancière nomeia de “o regime ético das imagens”; o dos meios de realização dessa intenção; o da *obra da pintura*: em que consiste a moralização que ela visa.

As conclusões dessa pesquisa são que:

(a) a pintura não opera para a moralidade enquanto for arte, como mostra a eficácia de formas próximas e não artísticas. Não é a dimensão artística das obras que

²⁵ A maioria, pois a poesia tende naturalmente à loucura; com efeito, as condutas dos apaixonados, do fato de seus excessos, da importância dos sinais exteriores do afeto, são mais pitorescos que os comportamentos racionais. Daí a condenação da poesia em que se encontra várias ocorrências.

²⁶ 398 b-c.

²⁷ 377 c.

²⁸ 390 d.

opera esses efeitos: as imagens piedosas sem ambição artística, por exemplo, chegam a isso muito bem e talvez até mesmo melhor.

(b) pode-se esperar da pintura um ensinamento dogmático e conhecimentos proposicionais. Agir pela imagem ou pela história, é atingir o homem de outro modo senão pelo entendimento e pela razão: em profundidade em suas forças interiores e pelo viés dos afetos e da interiorização modelar.

Portanto, é inegável, de fato, que a pintura possa ter efeitos éticos. Mas não se pode prevêê-los completamente, nem predizer o que serão, nem mensurar sua importância, pois, como bem constatou Pascal, a maneira de persuadir pelos afetos é “mais difícil, sutil, útil e admirável” do que a arte de convencer pela razão e demonstração²⁹. A teoria humanista da pintura manifesta uma crença ingênua no poder das imagens; sem dúvida alguma subestimou os poderes da pintura em matéria de moralização. Inversamente, nossa época, dominada pelo credo da autonomia e da autotelia da arte, negou *a priori* tal poder da pintura, ao exigir que o olhar acomode sobre a picturalidade do que é pintado e não sobre seus conteúdos. Entre confiança não criticada e dogmatismo modernista, concluo que se a teoria humanista da pintura subestimou os poderes da arte no que concerne à moralização, isso não significa que para tanto esses poderes não existam.

Tradução Carlos Roberto Ludwig

²⁹ p. 595.