

Arte vs. Moral: Oscar Wilde e a Inutilidade Útil

Paulo Barroso¹

Resumo

Oscar Wilde enfatiza o aspecto artístico do trabalho humano, aquele que produz uma variedade de bens úteis e inúteis, desde máquinas até poesia. Todavia, esse trabalho vai além da mera produção de bens. O objectivo deste artigo é compreender as possibilidades infinitas da arte num mundo secular. Será que estamos realmente a viver numa cultura moldada, secular, moderna e neo-dionisiaca, estruturada por paradoxos e centrada no *carpe diem*? Estamos moldados pelo secular, i.e. pela crise de valores? É o hedonismo uma forma moderna de vida e o desenvolvimento do esteticismo de Wilde? Seguindo um método reflexivo e dialéctico, abordo os comportamentos sociais consumistas para apoiar a ideia de que a estética não pode ser apresentada como uma resposta ética a um mundo vazio de significado, mas como uma consequência de tal vazio, na medida em que o esteticismo da vida moderna é imediato, superficial e efémero.

Palavras-chave: estética; moral; Oscar Wilde; secularização.

Art vs. Moral: Oscar Wilde and the Useful Uselessness

Abstract

Oscar Wilde emphasizes the artistic aspect of human labor producing a variety of useful and useless goods, from machinery to poetry. However, this labor goes beyond the mere production of goods. My purpose is to understand the endless possibilities of art in a secular world. Are we actually living in a molded, secular and modern neo-Dionysian culture, which is structured by paradoxes and focused on the *carpe diem*? Are we molded by the secular, i.e. by the crisis of values? Is it the hedonism a modern form of life and the development of Wilde's aestheticism? Following a reflexive and dialectical method, I approach the consumerist social behaviors to support the idea that Aesthetics cannot be presented as an ethical response to a meaning-emptiness world, but as a consequence of such emptiness, insofar the aestheticism of modern life is immediate, superficial and ephemeral.

Keywords: Aestheticism; moral; Oscar Wilde; secularization.

¹ Doutorado em Filosofia pela *Universidade de Santiago de Compostela*. Docente na *Escola Superior de Educação de Viseu*.

Introdução

A obra *O Retrato de Dorian Gray* foi a única obra publicada em vida por Oscar Wilde. Este livro aborda diversos temas, como a arte, a vaidade, a sedução, a paixão e as artimanhas sociais. Mas é o prólogo da obra que serve de mote para a realização deste artigo. As ideias contidas no prólogo constituem o ponto essencial do objecto de estudo a abordar, na medida em que relaciona a arte e a moral, subsumindo-se a função inútil da arte.

O objectivo deste artigo é dirimir a dicotomia arte *vs.* moral e compreender se a arte pode ser considerada “boa arte” em virtude do seu conteúdo ou cariz moral ou imoral. Responde-se a esta questão através de uma metodologia reflexiva e dialéctica, porque esta questão é uma aporia.

As abordagens dos diversos temas por parte de Wilde fundem-se numa perspectiva esteticista, em defesa do belo como antídoto para os horrores da sociedade industrial. A ênfase é atribuída aos valores e critérios estéticos em detrimento de valores e critérios sociais, políticos, morais ou religiosos na arte.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde demonstra, por um lado, uma evidente crítica social à moralidade do período vitoriano, por outro, uma disseminação da sua interpretação sobre o esteticismo. Esta dupla demonstração exige o conhecimento da vida do autor e do contexto social da época, dos quais subjaz a obra de Wilde, suscitando, por conseguinte, dúvidas e questões acerca da autonomia da arte face, por exemplo, à moral e à sociedade. Em *O Retrato de Dorian Gray*, Lord Henry e Dorian Gray reúnem-se com frequência para discutir assuntos da vida e da beleza na vida. Neste caso, Wilde foi influenciado por livros (e.g. *A Rebours* e *Studies of the History of the Renaissance*) na sua concepção sobre a vida e a beleza da mesma forma que Dorian Gray foi influenciado por um outro livro (mencionado como “the yellow book” por possuir uma capa amarela) e depois, e mais decididamente, por uma obra de arte (o retrato de Dorian).

A questão da relação entre a arte e a moral é a que se privilegia como sendo a mais estimulante, apesar de ancestral. Sobre as relações entre a arte e a moral ou, especificamente, o conflito entre a estética (na forma e perspectiva do esteticismo) e a moralidade, Wilde apresentou uma tese peculiar no dito prólogo de *O Retrato de Dorian Gray*:

«O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é o objectivo da arte. [...] Não existem livros morais ou imorais. Os livros são mal ou bem escritos. [...] Um artista não quer provar coisa alguma. Até as coisas verdadeiras podem ser provadas. Um artista não tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é um maneirismo de estilo imperdoável. [...] Podemos perdoar um homem que faça uma coisa útil desde que não a admire. A única desculpa para fazer uma coisa inútil é ser objecto de intensa admiração. Toda a arte é perfeitamente inútil.» (Wilde, 1999: 15).

Segundo Stuart Mason, em *Oscar Wilde – Art and Morality: A Defence of The Picture of Dorian Gray*, «se uma obra de arte é rica, vital e completa, aqueles que tiverem instintos artísticos verão a sua beleza e aqueles para quem o apelo ético é mais forte do que o estético verão a sua lição moral» (Mason, 2014: 23). Resume-se, deste modo, a questão essencial da relação entre a arte e a moral, tendo em conta os efeitos heterogêneos que esta relação suscita, consoante se privilegiam os valores e critérios estéticos ou os valores e os critérios morais na apreciação de uma obra de arte.

Todavia, relacionar a arte com a moral é diferente de relacionar a arte com a ética. A importância desta distinção justifica apurar conceptualmente estes dois domínios da ética e da moral, como a seguir se apresenta.

1. Ética vs. moral

Em *Ética a Nicómaco*, Aristóteles afirma que não devemos estudar a ética para saber o que é a ética, mas para nos tornarmos éticos (Aristóteles, 1992: 1103b26-28). Esta ideia pressupõe que: a) as preocupações éticas remontam à Antiguidade Clássica Grega; b) o estudo dos fundamentos da acção humana interessa ao conhecimento e à prática social, pois se estendem a todas as actividades humanas que resultam da boa acção ou acção ética, incluindo a arte; e c) a ética reside num elemento essencial, a virtude (aos valores morais no geral), que *O Retrato de Dorian Gray* também explora na perspectiva da depravação moral perpetrada pelo belo exponencial (Hermann, 2005: 40). Segundo Aristóteles, a virtude é um estado habitual que dirige a decisão, é um justo meio em relação a nós, cuja norma é a regra moral (relação entre virtude e sabedoria).

A sabedoria diz respeito à acção: «Toda a arte e toda a disciplina científica – tal como a acção e a intenção moral – tendem, segundo todos, para um bem, qualquer que ele seja. Assim proclamou-se justamente que o bem é “aquilo para o qual todas as coisas tendem”» (Aristóteles, 1992: 1094a).

A ética é o estudo dos fundamentos da acção humana. Por isso, para estudar a ética é necessário compreender a sua génese e procurar entender a importância que se atribuía à virtude. Em *Ética a Nicómaco*, Aristóteles pergunta qual é o fim último de todas as actividades humanas. Esse fim é a *eudaimonia*, a vida boa ou vida feliz: «A sociedade é uma espécie de comunidade; e toda a comunidade se forma para alcançar algum bem; é evidente que a mais importante de todas e que inclui todas as outras (famílias e aldeias) visa o mais importante de todos os bens: a comunidade política» (Aristóteles, 1992: 1094a.). A ética é, por conseguinte, uma prática da virtude que fundamenta a boa acção e a vida feliz em comunidade. A felicidade não advém necessariamente da beleza nem da arte, como o demonstra o fim trágico de *O Retrato de Dorian Gray*.

Esta é uma ética eudaimónica, cuja finalidade é a contemplação da vida que conduz à felicidade. O ideal aristotélico da felicidade é *bios synthetos*. Ao contemplar, obedecemos à nossa natureza racional e cumprimos completamente o dever de ser feliz. Aristóteles define os limites do comportamento ético (baseado nas virtudes) como meio para atingir o bem maior da humanidade: a felicidade.

Um exemplo diferente e mais inflexível de fundamentação da ética para a acção e para a vida foi apresentado por Ludwig Wittgenstein, para quem «a ética não trata do mundo; a ética tem que ser uma condição do mundo, como a lógica» (Wittgenstein, 1979: 77; 1999: § 6.421). Esta consideração sobre a ética é assim desenvolvida: «É óbvio que a ética não se pode pôr em palavras. A ética é transcendental. (A ética e a estética são Um). O primeiro pensamento que ocorre quando se institui uma lei ética da forma “Deves...” é: E o que é que acontece se eu o não fizer?» (Wittgenstein, 1999: §§ 6.421 e 6.422)

Para Wittgenstein, a ética nada tem a ver com castigo e recompensa, no sentido moral e vulgar. «A ética e a estética são um», na medida em que são ambas inefáveis e procuram a beleza do carácter, das acções e das coisas e feitos resultantes das acções. Em todas as sociedades existem acções e comportamentos considerados bons e maus, justos e injustos, correctos e errados. Isto significa que, quando agimos (é impossível não agir, porque é no agir que nos auto-realizamos) encontramos à nossa volta um conjunto de regras, prescrições e orientações de conduta para tornar recta a acção.

Segundo Isabel Renaud e Michel Renaud, o facto moral impõe-se como um dado pré-reflexivo, no sentido em que precede toda a reflexão filosófica:

«O homem é um ser moral na medida em que o seu agir, para ser moral, deve ser conforme a alguns critérios, valores, regras e prescrições. Assim entendida, a moral caracteriza o agir do homem e apresenta-se como um adjectivo: o homem é um ser moral, a sua acção é moral» (Renaud & Renaud, 1999: 956).

Um facto moral não é tão facilmente objectivável como um facto físico. É, no entanto, um dado pré-reflexivo, pré-determinado, estipulado antes de qualquer reflexão filosófica elaborada, como é a ética. Apesar disso, aplicam-se sistemas de valores, critérios morais e escala de regras e prescrições para aferir a moralidade das acções e de quem as pratica.

«A Moral, no sentido de substantivo, implica uma codificação das regras, leis, normas, valores e motivações que governam o agir e a conduta humana. Ela implica um certo tipo de saber, mas que não é necessariamente científico. Mais exactamente, este saber é vivencial, porque vivido no grupo e pelos indivíduos antes de se tornar objecto de ciência.» (Renaud & Renaud, 1999: 956).

Segundo Paul Ricoeur, podemos vislumbrar uma diferença consoante se acentua «o que é estimado como bom» (a ética) ou «o que se impõe como obrigatório» (a moral). O termo “ética” aplica-se ao «designio de uma vida consumada sob o signo das acções estimadas como boas» e o termo “moral” para «o aspecto obrigatório, marcado por normas, obrigações e interdições caracterizadas simultaneamente por uma exigência de universalidade e por um efeito de coerção» (Ricoeur, 1990: 4). A distinção entre ética e moral é a diferença entre o designio de uma vida boa e a obediência às normas.

Por seu turno, para Fernando Savater, a moral é o conjunto de condutas e normas que costumamos aceitar como válidas, enquanto a ética é a «reflexão sobre o porquê de as considerarmos válidas, bem como a sua comparação com as outras “morais”, assumidas por pessoas diferentes» (Savater, 2009: 50-51).

Por conseguinte, são assinaláveis as diferenças entre ética e moral, pois «a moral diz respeito às acções praticadas por hábito e aos costumes em geral, o que privilegia o lado pelo qual a acção é ainda exterior ao sujeito; esta exterioridade reenvia então para a lei e a regra» (Renaud & Renaud, 1999: 960). A moral é relativa; é condicionada pela comunidade, que a institui como conjunto de regras de conduta e convívio, cimento gregário e consciência colectiva. A uma moral pode sempre opor-se outra e, neste aspecto volátil dos valores e critérios, aproxima-se mais do campo da arte do que do campo da ética.

Concomitantemente, a ética associada à estética visa corresponder à dupla produção do bem e do belo das acções humanas. Segundo Elisabeth Schellekens, a relação entre estética e valor moral visa um dos campos mais importantes da investigação, por envolver um assunto destacado e significativo: o género de pessoa que se pretende ser, os objectivos que se aspiram e se procura atingir e como tratar as outras pessoas (Schellekens, 2007: 13).

Um exemplo da aproximação funcional da ética e da estética (*i.e.* entre o valor moral e a arte) foi proposto por Tolstoi, para quem a arte é valiosa apenas quando serve propósitos morais ou religiosos, *i.e.* quando permite experiências morais ou religiosas (*apud* Schellekens, 2007: 38). Nesta perspectiva, a arte tem de possuir valor moral e valor religioso além de valor propriamente estético.

O problema da autonomia da arte encontra-se, neste caso religioso, na questão da relação da arte com a sua utilidade ou da arte sacra. Será a arte sacra uma forma de arte? A arte sacra pode ser arte sem ser sacra? A arte pode ser sacra se possuir uma inspiração religiosa ou obedecer a prescrições eclesiásticas relativas às exigências do culto que constitui o seu referente (Pareyson, 1997: 52). No caso da arte sacra, os valores e critérios dominantes serão os religiosos e morais em detrimento dos estéticos, pois esta forma artística tem funções específicas face aos referentes sagrados que apresenta. Como as razões ou os critérios pelos quais valorizamos e avaliamos a arte são variados, a arte pode possuir, neste caso, valor religioso (Schellekens, 2007: 34) e ser assim escrutinada por estes valores e critérios religiosos. É suplementar o problema de determinar se esses valores e critérios são intrínsecos ou extrínsecos na arte. Por conseguinte, a ética tem a ver com o que cada um faz da sua liberdade, assumindo-se a responsabilidade por isso; a moral tem a ver com o seguimento de um determinado quadro de valores vivenciais que envolve a existência das pessoas em comunidade. A arte terá repercussões éticas se a actuação do artista for indevida ou desonesta, como no caso de plágio de uma obra de outro autor; a arte terá repercussões morais se o conteúdo da obra ferir a susceptibilidade dos valores vigentes numa dada sociedade ou cultura, como no caso do uso de um teor provocante e obscenamente pornográfico ou demasiado violento.

2. Arte (in)útil e/ou (i)moral?

Uma das ideias mais polêmicas de Wilde é a de que «toda a arte é perfeitamente inútil». Esta tese subjaz a vários significados, nomeadamente: a) a verdadeira arte não participa como molde das identidades sociais e morais (nem deve); b) a arte deve ser bela e agradar o seu observador, pelo que implicar outras funções à arte será um erro; c) o propósito da arte deve ser maximizar a beleza e a felicidade na vida das pessoas (fomentar o hedonismo); d) para o asceta, a vida ideal imita a arte, que é bela mesmo sendo inútil, pois em *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde apresenta uma ligação total entre arte e vida, *i.e.* entre o que acontece com a pintura e o que acontece com Dorian.

Para o asceta, não existe diferença entre actos morais e actos imorais, mas apenas entre actos que aumentam ou diminuem a felicidade. O esteticismo não é um fenómeno único, mas um conjunto de fenómenos relacionados e reflectindo a convicção de que a fruição da beleza pode *per se* dar valor e sentido à vida. O esteticismo pretende relacionar a arte e a vida, a fim de as distinguir e de reduzir as implicações morais presentes na arte e decalcadas da vida. Em vez de deixar atitudes para influenciar a vida da obra de arte, a arte é valorizada pelo prazer estético imediato que implica. Neste sentido, o esteticismo ameaçou a respeitabilidade da moral social vitoriana e a concepção de arte como edificação moral, enfatizando o prazer sensual e uma vida ideal de beleza (Beckson & Fong, 1997: 57; Evangelista, 2010: 174).

Wilde foi uma das figuras mais ilustres associadas ao esteticismo literário, sendo igualmente controverso para este movimento pelo modo como se apresentava. A narrativa de *O Retrato de Dorian Gray* gira em torno de três personagens principais que procuram a beleza na vida: Lord Henry (um sábio professor de princípios estéticos), Basil Hallward (pintor) e Dorian Gray (um jovem e belo modelo de aprendizagem sobre os valores estéticos). Dorian Gray personifica o estilo estético de vida, perseguindo gratificações pessoais e satisfazendo-se com indulgências até à imoralidade e ao crime.

A mensagem de Wilde poderá ser sintetizada no perigo do esteticismo quando praticado com imprudência, pois nenhum crime é vulgar, mas toda a vulgaridade é crime. Assim, o personagem Dorian Gray representa a explícita proclamação da validade ou bondade da existência humana em conformidade com valores estéticos.

O movimento estético, que coincidiu com a Revolução Industrial do final do século XIX, enfatizou o aspecto artístico do trabalho do ser humano em produzir uma variedade de bens, desde mobiliário até máquinas e literatura (Duggan, 2009: 60-68). Wilde propôs que os princípios do movimento estético fossem além da produção de meras comodidades. Tal como as máquinas que produzem em massa, materiais com a intervenção do pensamento humano estão rotuladas por “mal”, Wilde condena as pessoas que agiam como máquinas metafóricas programadas para se comportarem em conformidade com as ideias de propriedade da sociedade, em vez de procurarem agir livremente e alcançar a maior quantidade de felicidade.

Para Wilde, é a vida que imita a arte e não a arte que imita a vida, porque a verdade da vida amargura. Há uma monotonia e crueldade do real. É a arte (mesmo

sendo ou especialmente sendo ficção ou mentira) que torna a vida interessante. A missão dos artistas é “vestir” (preencher) a vida, menti-la tanto quanto possível para melhor ser suportada. A vida precisa da arte (como o natural precisa do artificial) para ganhar consistência e significado.

O esteticismo, enquanto ideal ou filosofia baseada na simplicidade da beleza das coisas, preconiza o dever de pensar e viver com estilo, segundo uma determinada maneira de ser e de estar. Assim, o esteticismo aproxima-se do romantismo nos ideais de vida. Enquanto movimento artístico, político e filosófico dos séculos XVIII e XIX, o romantismo caracterizou-se como uma visão de mundo e um estado de espírito centrado no indivíduo (para o pessimismo: o drama da existência humana, dos sentimentos profundos e ideais utópicos) e adverso ao racionalismo que o antecedeu. Neste sentido, o romantismo é igualmente um movimento estético, uma tendência idealista ou poética essencialmente subjectivista, uma valorização da criatividade onírica e fantasista.

As raízes do esteticismo no período romântico, propagadas na Europa Ocidental e na América durante o final do século XIX, acirram a devoção à arte que denota a importância da beleza em comparação com outros valores, como a moralidade e utilidade material (Gustafsson, 2011: 2).

No século XIX, a estética e a ética foram consideradas inseparáveis. Por exemplo, John Ruskin admitiu que a beleza e a bondade eram a mesma coisa e que a finalidade almejada era a perfeição da vida do ser humano, enriquecida espiritualmente. Em *Pintores Modernos*, Ruskin considerou que a arte propriamente dita não é recreativa, não pode ser aprendida nos tempos livres, nem ser algo a que nos dedicamos quando nada se tem para fazer. A arte, para Ruskin, não possui uma função embelezante ou decorativa.

Ao se admitirem relações entre a arte e a sociedade, estas relações são também e extensivamente entre a arte e a moralidade, ou seja, são relações ancestrais entre a estética e a ética, pois na cultura grega clássica havia a crença de que a beleza é bondade moral (Read, 1968: 175). Esta ideia antiga, tal como a de Ruskin (de que a beleza e a bondade eram a mesma coisa) funde-se na mencionada tese de Wittgenstein de que “a ética e a estética são um” e são estas três posições opostas à de Wilde.

Na perspectiva de Ruskin, o gosto estético relacionava-se com a formação do carácter, constituindo uma vertente educadora que, para Ruskin (um dos mais proeminentes autores que influenciaram Wilde), era a principal função social da arte (Furió, 2000: 37). Por conseguinte, admite-se uma relação directa entre a qualidade das formas artísticas e a qualidade das formas de vida. A arte de qualquer nação seria a manifestação das suas virtudes políticas e sociais. Assim como se poderia avaliar e julgar uma sociedade ou a consciência do povo que a constitui pela sua religião, economia ou governo, também se poderia avaliar e julgar pelas suas manifestações estéticas. Por outro lado, o ambiente moral actua também sobre as obras de arte e estas influem igualmente sobre a constituição moral dos indivíduos.

O problema é compreender se existe alguma exigência da arte justificada na importância da sua finalidade moral; se a beleza é objectiva ou um mero produto dos costumes. Muitos autores associaram a experiência estética à experiência ético-moral,

considerando a experiência da beleza que surge de uma percepção verdadeira da natureza e conduz a uma apreensão do divino. Não se vê o artista como uma pessoa, que pode ser moralmente boa ou não, mas alguém que é capaz de apresentar a revelação entre o que é estético e o que é divino.

Segundo Ruskin, numa sociedade decadente, como a sociedade industrial do século XIX, era praticamente impossível alcançar pureza moral ou pureza estética. Ruskin aplicou uma teoria da arte moralizadora a duas formas de arte: a pintura e a arquitectura. A pintura é uma forma de linguagem, cuja capacidade técnica é a de domínio da linguagem. O valor de uma pintura dependeria, para Ruskin, do valor dos pensamentos contidos e expressos nessa pintura. Segundo Ruskin, em *Lectures on Art*, todas as artes visam quer o suporte quer a exaltação da vida humana e a sua dignidade e existência «dependem em serem *'meta logou alêthous'*, isto é, em apreenderem a natureza dos materiais com que trabalham, das coisas que relacionam ou representam e das possibilidades que permitem» (Ruskin, s/d.: 20).

Todavia, há épocas cujo estado de espírito predominante é a tristeza (e.g. a Europa entre os séculos III e X) e outras em que predomina a alegria (e.g. o Renascimento dos séculos XIV, XV e XVI). Estas épocas distintas relevam as relações entre a arte e a sociedade/moralidade, porque o campo social influencia (inspira, motiva) a produção artística (a obra como um produto social).

A arte representa e repercute o contexto social. A obra é como um elemento constitutivo da sociedade. Por exemplo, uma obra ou monumento comemorativo pode representar ou simbolizar um regime democrático (e.g. a Estátua da Liberdade, em Nova Iorque) como o absolutismo do poder político (e.g. a águia imperial no Bundestag ou Versailles a reforçar a ideia de Estado centralizado de Luís XIV).

Outro exemplo relacional entre a dimensão estética e a dimensão moral na obra de arte é a *Guernica*, de Pablo Picasso, que revelou a solidariedade do artista com os republicanos, despertada pela Guerra Civil de Espanha. O painel foi inspirado no bombardeamento de Guernica, antiga capital dos bascos. Não representa o próprio acontecimento, mas evoca, mediante as imagens e formas adoptadas por Picasso, a agonia da guerra. Esta obra constitui uma visão profética da desgraça do bombardeamento de saturação que marcou, depois, a Segunda Guerra Mundial. Não é uma obra, portanto, divorciada do contexto social, político e moral que envolveu Picasso no período da sua concepção.

As perspectivas ou modos de interpretar artisticamente a realidade são diversas e criam realidades heterogéneas. Visões subjectivas do mundo codificado social e culturalmente, em que o artista é o intérprete da colectividade à qual pertence. Por exemplo, as consequências sociais, religiosas e políticas provocadas pelos *Versículos Satânicos* de Salman Rushdie, obra de ficção que, quando foi publicada em 1989, levou Ayatollah Ruhollah Khomeini a condenar à morte o autor pelo crime de apostasia, porque o antigo líder espiritual iraniano considerou que Rushdie blasfemou contra o Islão, o Profeta e o Corão.

Neste caso de Rushdie, não teria propriamente razão Wilde quando afirmou, no

prólogo de *O Retrato de Dorian Gray*, que «não existem livros morais ou imorais», na medida em que considerou que «os livros são mal ou bem escritos» (Wilde, 1999: 15). O livro de Rushdie não foi nem podia ser considerado amoral. Teria de ser sempre interpretado de um ponto de vista relativo, sendo então moral para uns e imoral para outros. Se foi considerado imoral, isso deveu-se à ofensa que perpetrou contra determinados valores e critérios morais. À pergunta «Um livro bem escrito pode ser considerado um bom livro mesmo se colocar perspectivas morais pervertidas?», Wilde responderia que nenhuma obra de arte apresenta perspectivas ou tendências, muito menos imorais, porque as perspectivas ou tendências pertencem a pessoas que não são artistas (Mason, 2014: 47). A irredutibilidade da perspectiva de Wilde sobre a moralidade da arte inviabiliza qualquer compreensão sobre a questão.

Existem inúmeros casos de obras literárias consideradas amorais ou imorais em termos de conteúdo. *Robinson Crusóe* de Daniel Defoe pode ser interpretado pela relação desigual entre o selvagem negro e o herói branco e, por isso, moralmente criticado como reflexo do imperialismo britânico. A própria obra *O Retrato de Dorian Gray* é um livro moral. Segundo Nadja Hermann, Wilde descreve uma parábola moral que configura um novo dândi e ataca a ideia de uma eterna juventude, na medida em que a beleza foi para Dorian Gray uma máscara e *O Retrato de Dorian Gray* enfatiza, através das palavras de Henry Wotton, a estetização do dever consigo mesmo, porque toda a influência é imoral (Hermann, 2005: 40). Possui conteúdo controverso, como a abordagem homossexual ou a exploração humana. Wilde reconheceu *a priori* as dificuldades em isolar a questão moral do livro, pela abordagem de assuntos delicados numa época regrada como a vitoriana. A moral da história é a crítica à desmesura (Mason, 2014: 21). Mas, é possível não ter simpatias éticas e ser indiferente à virtude? *O Retrato de Dorian Gray* precisou e beneficiou da atmosfera imoral retratada pelo mesmo livro, pois cada um vê o seu próprio pecado em Dorian Gray.

3. A arte da arte

Em *O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche considerou sobre a “arte pela arte” e proferiu uma espécie de desabafo do incômodo que esta questão lhe causou: «*L’art pour l’art*. A luta contra a finalidade na arte é sempre uma luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. *L’art pour l’art* quer dizer: “a moral que vá para o diabo!”» (Nietzsche, 2002: 97). Esta ideia é também a do esteticismo de Wilde. Mas, ao contrário de Wilde, Nietzsche adapta a sua perspectiva, considerando que os ídolos são os ideais e as “verdades” e que a expressão “crepúsculo dos ídolos” significa estarmos no fim das velhas verdades (Nietzsche, 1961: 147).

Na problematização sobre a utilidade da arte, se a ideia da “arte pela arte” exclui qualquer propósito, meta ou sentido da arte, então o que faz ou para que serve a arte? Será lógica a máxima da “arte pela arte”? A arte não elogia, glorifica, selecciona, destaca? Se sim, trata-se de um efeito colateral ou de algo presente inevitavelmente no instinto do artista?

Se a arte é um estimulante para a vida e se faz o que se mencionou, a arte (quer por ela mesma quer por via do instinto do artista que a cria), então possui poder e, por conseguinte, não é possível pensar na “arte pela arte”, isto é, a arte sem propósito. Assim, a ideia da “arte pela arte” assenta em três pressuposições: a) segue um princípio de autonomia da arte; b) exclui a utilidade da arte; c) defende que a criação estética exprime ou deve exprimir apenas o belo (Constâncio, 2013: 295).

Se a arte é “arte pela arte”, não pode ser uma mera imitação ou “re-apresentação” da Natureza. Nietzsche rejeita, deste modo, quer a tese da “arte pela arte” quer a tese da arte como imitação da Natureza (Constâncio, 2013: 299). Nietzsche defende o princípio de que a arte deve ser independente de juízos morais e de qualquer utilidade, ao mesmo tempo que refuta a ideia de uma absoluta independência da arte.

Se as criações artísticas revelam o poder envolvido nessa actividade de selecção e criação, «a arte intensifica o sentimento de estar vivo e, com isso, promove a desejabilidade da vida» (Constâncio, 2013: 295). Assim, a arte não é realmente autónoma, porque não é independente da vida; pelo contrário, serve os interesses da vida.

Então, a pergunta sobre a arte e a moral ou sobre a utilidade da arte não deve ser colocada, mas sim a pergunta sobre o que comunica o artista acerca de si próprio na sua arte. O que o artista comunica acerca de si próprio através da sua arte não pode ser ilusão nem mentira, porque a arte não é alienação. Pelo contrário, a arte tem sempre a capacidade de fazer aparecer, de realçar e de comunicar o lado feio, duro, enigmático e temível da vida (Constâncio, 2013: 296). A arte será, nesta perspectiva, uma actividade crítica porque destrói ilusões e reavalia valores.

Por seu turno, Fernando Pessoa apresenta considerações sobre a relação entre a arte e a moral, mas estas desenvolvidas de modo incoerente e paradoxal, seguindo um raciocínio dedutivo com relativa (porque é abstracta e especulativa) unidade na formação de um pensamento estético: «É a arte, e não a história, que é a mestra da vida. [...] A ciência descreve as coisas como são; a arte descreve-as como são sentidas, como se sente que são. O essencial na arte é exprimir; o que se exprime não interessa.» (Pessoa, 1994: 3-4). Segundo Fernando Pessoa, «a arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção» (Pessoa, 1994: 5). Esta perspectiva, próxima do esteticismo de Wilde, valoriza a arte como fonte criadora de emoções, pois o próprio gesto é artístico segundo é ou não interpretação de emoções. A arte não provém da intenção de a fazer. Por isso, não é nem pode ser produto da vontade. Deste modo, a arte só pode ser produto do instinto (Pessoa, 1994: 7).

De um modo mais discutível, Fernando Pessoa considerou a relação da arte com a moral e comparou a finalidade da arte com as da ciência/filosofia e da religião:

«A finalidade da arte não é agradar. O prazer é aqui um meio; neste caso não é um fim. A finalidade da arte é elevar. Perante este princípio, é bem fácil de solucionar a famosa questão da arte e da moralidade. Não elevamos uma coisa fazendo-a tender para o mal. [...] Considerando melhor, a finalidade da arte é a elevação do homem por meio da beleza. A finalidade da ciência é a elevação do homem por meio da verdade. A

finalidade da religião é a elevação do homem por meio do bem.» (Pessoa, 1994: 28).

Na primeira edição da revista *Athena*, Fernando Pessoa considerou que a arte suprema é o resultado da harmonia entre a emoção e o entendimento e a universalidade da razão. Para Fernando Pessoa, a obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte (Pessoa, 1994: 12), porque uma obra de arte é um objecto exterior que obedece às leis a que estão subordinados os objectos exteriores. Esta tese revela influências da Antiguidade Grega, que concebia a arte como uma realidade exterior que obedece à categoria de coisas produzidas pelo ser humano. O artista é visto como um operário.

Mas esta denominada arte suprema tem por fim libertar, erguer a alma acima de tudo, acima dos instintos, das preocupações morais ou imorais. Para Fernando Pessoa, o fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar e o fim da arte superior é libertar. Mas esta arte superior, que tem por fim libertar, tem também que agradar e que elevar. A arte não tem a ver com a moral quanto ao fim; tem quanto ao conteúdo, pois «um assunto sexual deve ser tratado em arte de modo que não suscite desejo» e «para suscitar desejos, serve melhor uma fotografia pornográfica» (Pessoa, 1994: 53).

Concretamente à relação entre a arte e a moral, Fernando Pessoa considerou paradoxalmente que as relações entre a arte e a moral são análogas às relações entre a arte e a ciência, ou seja, não há relação entre a arte e a moral, como a não há entre a arte e a ciência. Todavia, uma obra de arte que viole as noções morais vigentes impressiona identicamente como se violasse a noção da verdade. «Agradará a mais gente um poema que, sobre ser belo, seja moral, que um que, sendo belo, seja imoral. [...] As relações são entre o artista e o moralista, não entre a arte e a moral. [...] A tendência moral é reconhecida pela espécie humana como superior à realidade imoral.» (Pessoa, 1994: 54).

Sobre a moralidade da arte, Fernando Pessoa considerou que, para os estetas, a arte tem, em si, por fim só a criação de beleza, à parte as considerações de ser moral ou não. «A razão que a manda ser moral existe na moral, que é exterior à estética; existe na natureza humana. A arte tem duas feições: a feição puramente artística e a feição social. A feição artística é criar a beleza – nada mais. [...] Mas a arte tem outra feição. É a feição social. O artista é um homem e um artista.» (Pessoa, 1994: 55-56).

Todavia, quer como artista quer como homem, o artista vive em sociedade e nesta divulga a sua obra e visa agradar (sentimento impessoal do artista) e obter glória (sentimento pessoal do homem). «Os homens não apreciam só esteticamente, apreciam segundo toda a sua constituição moral» (Pessoa, 1994: 56-57).

Estas observações de Fernando Pessoa suscitam reflexões sobre a utilidade social, cultural e moral da arte, pelo que se pode questionar se, da perspectiva moral, o objecto artístico necessita de ser submetido à norma moral e se essa exigência é ou não sentida pelo artista no momento da criação. A estética deve submeter-se à moral? A moral deve submeter-se à estética? A arte tem necessariamente que ser moral? A arte é útil? Até que ponto se devem impor normas para controlar a actividade criativa na arte sem se confrontar com a liberdade individual e com o direito à expressão artística?

A referência a Fernando Pessoa serve para justificar o conflito relacional entre a

arte e a moral, demonstrado pelo caso em que este autor e Raul Leal se insurgiram contra a campanha moralizadora da denominada Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, em 1923. Os estudantes protestaram contra as *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, que designaram de literatura imoral, reagindo ao texto *António Botto e o ideal estético em Portugal* de Fernando Pessoa, publicado em 1922 na revista *Contemporânea* (Pessoa, 1980: 119). Este conflito é moral, não é ético; revela o envolvimento da arte, no caso da literatura, como instrumento de arremesso e disputa sobre valores e critérios que são eminentemente morais, porque são vivenciais e epocais.

4. Conclusão

As relações entre a arte e a moral configuram questões complexas e difíceis. Considerar que a arte é amoral significa admitir que arte e moral são duas esferas distintas sem relações possíveis. Na actividade artística não é pensável uma neutralidade moral como na ciência (com objectividade impessoal). Esta é uma perspectiva neutra da arte: a arte não depende da moral, mas pode ser moral ou imoral. Existe arte com sentidos morais, preocupações éticas, ensinamentos práticos, mas também arte imoral.

Considerar que a arte é moral significa admitir que a arte não pode ser imoral, porque o êxito artístico resgata qualquer eventual deficiência moral. O valor moral é critério para o valor artístico: se a verdadeira arte não é nem pode ser imoral, onde existir imoralidade não pode haver arte. Esta perspectiva moral da arte sustenta um condicionamento moral da arte. Há uma moralidade intrínseca e constitutiva do facto artístico: a responsabilidade do artista.

A questão da moralidade da arte será limitada se for exclusiva a uma destas duas perspectivas, pois a arte não é necessariamente amoral nem moral. Podem existir pontualmente intervenções de propósitos morais, aspirações religiosas ou preocupações políticas e, por conseguinte, muito dificilmente arte genuína (Pareyson, 1997: 50).

«Quem raciocina (ou desatina) assim, esquece que, numa pessoa cuja espiritualidade está marcada de sentidos morais, de espírito religioso, de paixão política, a arte só pode ser arte se é arte moral, religiosa, política, porque não é arte aquela que não sabe transformar em energia formante, em conteúdos de arte, em valores estilísticos, a concreta espiritualidade do artista.» (Pareyson, 1997: 51).

Reconhecer a presença da arte em todas as actividades humanas (e.g. sociais ou religiosas), enquanto actividade distinta das demais, coloca a questão da conveniente ou necessária associação da beleza artística (cultural, distinta da natural, ou seja, restringir a beleza aos produtos da arte) com um estatuto privilegiado. Trata-se de reconhecer o estatuto da beleza através de distinções, nomeadamente a) entre a actividade criativa (valor artístico das obras de arte) e a actividade mundana (valor de uso dos objectos); b) entre a arte bela (fonte de sensações) e a arte mecânica (essencialmente técnica); ou c) entre a produção de imagens artísticas com sensibilidade e a produção de meras imagens sem sensibilidade.

Para a compreensão da dicotomia arte *vs.* moral, algumas perguntas se impõem: A arte desempenha algum papel na coesão social e nos rituais e práticas de sociabilidade? Qual é a dimensão social da arte? Quais são as relações entre a arte e a sociedade? Estas perguntas terão mais pertinência na associação da arte e da sociedade se introduzirmos o elemento moral. Assim, surgem outras questões de cariz distinto: Existe uma função social instrutiva da arte para o bem e para a verdade? Na questão da eventual influência da arte na sociedade, a arte tem ou deve ter uma acção ética e formativa sobre a população? A produção de objectos de arte deve passar necessariamente pelo crivo de um julgamento ético acerca do seu conteúdo e forma? A autonomia da criação artística, as funções inerentes à arte e a especificidade da produção estética que visa o belo dispensam preocupações éticas?

O cabimento destas perguntas prende-se com o reconhecimento de que existe, de facto, uma relação inevitável entre a arte e a sociedade/moralidade, na medida em que as obras de arte não se produzem isoladamente. Para compreendê-las é preciso estudá-las objectivamente no contexto sociocultural em que se realizaram e se enquadram, porque quer a obra quer o artista que a compõe são produtos sociais/morais.

Bibliografia

- Aristóteles (1992). *Éthique de Nicomaque*. Flammarion, Paris.
- Beckson, Karl & Fong, Bobby (1997). "Wilde as poet" in Raby, Peter, *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 57-68.
- Bermúdez, José Luis; Gardner, Sebastian (eds.) (2005) *Art and Morality*. London: Routledge.
- Constâncio, João (2013). *Arte e Nihilismo: Nietzsche e o Enigma do Mundo*. Lisboa: Tinta da China.
- Duggan, Patrick (2009). *The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. Boston University Arts & Sciences Writing Program.
- Evangelista, Stefano (2010). *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London: Continuum.
- Furió, Vicenç (2000). *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gustafsson, Sara (2011). "Aesthetic Principles in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*" (Bachelor thesis), Halmstad University, School of Humanities.
- Hermann, Nadja (2005). *Ética e Estética – A Relação Quase Esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Mason, Stuart (2014). *Oscar Wilde – Art and Morality: A Defence of "The Picture of Dorian Gray"*. South Carolina: Createspace.
- Nietzsche, Friedrich (1961). *Ecce Homo*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, Friedrich (2002). *Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Pareyson, Luigi (1997). *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes.

- Pessoa, Fernando (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (1994). *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática.
- Raby, Peter (1997). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Read, Herbert (1968). *O Significado da Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Renaud, Isabel & Renaud, Michel (1999). "Moral" in: *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. (Vol. 3) Lisboa: Verbo, pp. 956-979.
- Ricoeur, Paul (1990). "Éthique et morale", *Revista Portuguesa de Filosofia*. (46-1), pp. 5-17.
- Ruskin, John (s/d). *Lectures on Art*. Dodo Press.
- Savater, Fernando (2009). *Ética para um Jovem*. Lisboa: Dom Quixote.
- Schellekens, Elisabeth (2007). *Aesthetics & Morality*. London: Continuum.
- Wilde, Oscar (1997). *The Collected Works*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Wilde, Oscar (1999). *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Wittgenstein, Ludwig (1979). *Notebooks – 1914-1916*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig (1999). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge.