

ARGUMENTAÇÃO E AVALIAÇÃO

JACINTO LAGEIRA

[Crítico de arte e professor de Estética da
Universidade Paris 1 - Panthéon-Sorbonne]

Por mais longe que se possa voltar nos textos ocidentais, pelo menos até o século V a. C., quando se argumentava sobre valores, era raro tratar de arte ou de obras de arte. Os diálogos de Platão, encenando Sócrates, versam sobre o Bem e o Mal, o Justo e o Injusto, o Bom e o Mau, o Belo e o Feio, portanto, sobre valores propostos para a discussão dos participantes, mas não de arte ou obras de arte, pois esses termos e conceitos simplesmente não existiam. O que era chamado de “arte”, mais precisamente de saber-fazer do oleiro, do escultor, do pintor, do poeta, como também do pescador, do político, do sapateiro ou do orador, eram *technai*, e não práticas artísticas, tais como seriam compreendidas somente a partir do Renascimento e, sobretudo, a partir do século XVIII, período fundamental da constituição conjunta da autonomia da arte, da estética e da crítica. Os gregos da Antigüidade sabiam criticar (*krinein* significa distinguir) a moral, a ética, a política, a vida social e disputar sobre os conteúdos e as formas dos seus valores específicos. Eles conceberam, para esse fim, dois gêneros de discurso: o deliberativo e o forense, sendo um terceiro, o epidíctico, dedicado ao louvor e à censura públicos. Este último é, sem dúvida, o antepassado muito distante da crítica de arte, prática que, no entanto, só nasceria cerca de dois mil anos depois da invenção da retórica e da dialética. Durante todo o período que antecede a *Estética* de Baumgarten (1750) e os *Salões* de Diderot (1759-1781), não se argumentou sobre valores estéticos e artísticos, embora apreciações nunca tenham faltado. É surpreendente que uma prática crítica pública tenha sempre existido, sem que se sentisse a necessidade de teorizar seus fundamentos ou simplesmente suas regras e usos, dentro da linguagem e por ela.

São várias as razões. A primeira é uma razão *interna*, própria do desenvolvimento da história das artes, que remete à própria noção de “arte”, cujo conceito moderno apenas apareceria no Renascimento italiano, período que registrou acaloradas discussões e disputas

sobre a primazia entre as artes, principalmente entre pintura e escultura, durante os célebres debates do *paragono*, termo que significa justamente “comparação”. Parecia difícil estabelecer claramente os modos de discussão apreciativos a respeito de um objeto do qual nem o estatuto conceitual, nem o estatuto ontológico estavam definidos – o que não era o caso para os objetos próprios do deliberativo e do forense, que simultaneamente continuavam se desenvolvendo. Se os amadores continuavam emitindo apreciações na prática, sem poder acompanhá-las na teoria com noções que deveriam lhes corresponder, é porque uma segunda razão, *externa* desta vez, impedia um retorno do teórico sobre o prático. Pois falar e discorrer sobre as obras é uma coisa, compreender como e por que sabemos e podemos falar a respeito delas é outra.

Essa segunda vertente foi conscientemente escamoteada, porque os métodos discursivos que a tornavam possível – retórica e dialética – mal surgiram, foram quase interrompidos pela *Retórica* e pelos *Tópicos* de Aristóteles. Platão está na origem da condenação da retórica dos sofistas que, segundo ele, é a arte (*technè*) de enganar, dizer o falso e não o verdadeiro, e que ele opõe à filosofia. Mal Aristóteles consegue mostrar, rebatendo Platão, todo o interesse da retórica e da dialética, ressurgiu imediatamente, pela voz de outros autores, a condenação platônica, que irá dominar durante séculos, até que a retórica, “arte de persuadir”, fique reduzida a uma prática formal dos tropos e das figuras do discurso, e a dialética, “arte de argumentar”, caia no esquecimento. Aliás, durante as *disputationes* da Idade Média, as técnicas da retórica serão exploradas, enriquecidas, essencialmente com vistas a poder interpretar as Escrituras e discursar sobre querelas teológicas.

A terceira razão, igualmente externa à língua natural, é, portanto, ideológica. Platão rejeita a retórica e a dialética argumentativa em nome da verdade do mundo das Idéias, assim como a Igreja con-

denará toda forma de argumentação livre que se afaste da Verdade do dogma. A ideologia pode também proibir ou desviar os discursos argumentativos para fins sociais ou políticos, o que não é nada menos que a instrumentalização da razão e dos corpos. Dessa forma, joga-se o descrédito sobre a racionalidade prático-moral em geral e, portanto, sobre todos os atos de linguagem que dela derivariam, entre os quais constam as apreciações estéticas.

A quarta razão, ligada à anterior, quando se estima que a linguagem natural não é capaz de dizer o verdadeiro e de ser clara, é o cientificismo. Com o triunfo do racionalismo de Descartes, o modelo que serve para medir qualquer saber – portanto, qualquer palavra e asserção – é a ciência. O racionalismo lógico-científico cartesiano vai afundar ainda mais qualquer outra forma de racionalidade, precisamente a produção de argumentos racionais sustentados por razões e não por causas cientificamente explicáveis, o que já defenderam justamente autores como Aristóteles e Cícero. Essa longa controvérsia – sempre em benefício do discurso lógico-científico – dura até hoje sob a forma da querela explicar/compreender. Segundo os partidários de uma linha divisória entre ciências duras e ciências humanas, explica-se com causas e entende-se graças a razões. Na via da racionalização e do cientificismo herdados de Descartes, pensa-se, pelo contrário, que tudo pode ser explicado por causas, tanto a linguagem como a ação, as preferências, as emoções ou o cérebro. Cabe notar que quando surgem as primeiras críticas, no fim do século XVII, ou elas procuram adotar um “discurso do método” ou “regras para a direção do espírito”, com vistas a formular “idéias claras e distintas”, ou se refugiam no relativismo do sentimento pessoal e do sensível, ratificando dessa forma a idéia de que não pode nem deve haver discussões em matéria estética.¹

1. Ver seção 23 das *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719) do abade Dubos, precisamente intitulada: “Que a via da discussão não é tão boa para conhecer os méritos dos versos dos quadros quanto a do sentimento”.

Um excesso de obrigações lógico-científicas aplicadas ao discurso corrente não permite que este desenvolva uma racionalidade específica; a recusa de regras mínimas sustentadas por razões destrói o próprio princípio da crítica e da argumentação, que é o de ser proposto ao assentimento de outrem.

Chegamos à quinta razão, talvez a mais importante e que concentra todas as outras, evidentemente interdependentes (e lembradas aqui de forma esquemática): durante dois mil e quinhentos anos, com raríssimas exceções (Aristóteles, Dumarsais, Vico), o discurso foi produzido a partir do indivíduo fechado em si mesmo, sob a única autoridade da autolegitimação e da auto-afirmação. Os homens falavam entre si, porém, mais uma vez, não foi teorizada essa prática. A filosofia não foi dialógica, e sim monológica. Será preciso esperar os trabalhos de Edmund Husserl entre 1900 e 1935, para que sejam teorizadas e pensadas relações que os homens sempre tiveram, e que Husserl foi o primeiro a chamar de “intersubjetividade”. Ora, se a maneira genérica de pensar as relações humanas não era intersubjetiva, está claro que o pensamento estético também não o era. Ou seja, embora a crítica de Dubos, Diderot, Baudelaire, Mallarmé ou Lanson seja endereçada a um leitor, ela não integra no seu propósito crítico o outro como intersubjetividade, e sim como uma outra subjetividade ou uma subjetividade outra, que deve permanecer como tal e, portanto, ser vivida e entendida como subjetivação. Por monológico, cabe entender também o discurso dominante e excludente de uma classe, de um grupo social ou campo político. O contrário supõe uma teoria da linguagem que não seja monológica e sim dialógica, um pensamento que não se subjetivize, mas se desenvolva graças a outrem.

Quando surgem, juntas, a autonomia da arte, a crítica e a estética, no século XVIII, desenha-se verdadeiramente a noção moderna de sujeito – em Descartes o sujeito ainda é garantido por Deus

– em especial por meio da filosofia de Kant. O fato de o sujeito ser uma noção recente – 1641, data da publicação das *Meditações metafísicas* de Descartes – explica parcialmente a subjetivação a todo custo das produções do pensamento, inclusive da “faculdade de pensar”, em Kant. Era preciso ocorrer o advento do sujeito. Isso aconteceu. Enquanto a autonomia da arte e o nascimento da crítica pareciam tender para uma possível reabertura da partilha, do diálogo, da troca, enfim, de uma argumentação liberada de todas as obrigações citadas anteriormente, na qual os sujeitos finalmente estariam livres, por assim dizer, de suas preferências estritamente subjetivas – sem dúvida, necessárias àquele momento da humanidade –, por um efeito contrário, a subjetivação se transformou em recusa da argumentação sobre as avaliações estéticas. É mister admitir que, desde Aristóteles, dispomos de uma teoria da linguagem argumentativa que foi rapidamente subtraída, ocultada, desviada para diversos fins que não são próprios da linguagem humana. Depois do “erro de Descartes”, que foi a separação do corpo e do espírito, o “erro de Kant” foi definir a essência do homem, e por consequência, do homem estético, como pura subjetividade a pronunciar inelutavelmente juízos subjetivos e, com isso, ter separado linguagem e razão. Como acabamos de ver rapidamente com algumas teorias filosóficas abandonadas ou desprezadas, a essência subjetiva do homem em nada é um dado, e sim resultado de um processo histórico. O subjetivismo não é inerente à natureza humana. Muito pelo contrário, esta é intersubjetiva.

Em certo sentido, poderíamos afirmar, forçando um pouco os textos, que essa intersubjetividade está presente em Kant, que postula a universalidade do juízo de gosto para evitar a armadilha da célebre antinomia do gosto, no §56 da *Faculdade de julgar*: 1º Tese. *O juízo de gosto não se fundamenta em conceitos: caso contrário, poder-se-ia disputar a seu respeito (decidir através de provas)*. 2º Antítese. *O juízo de gosto se fundamenta em conceitos; caso contrário, apesar*

da diversidade contida nesse juízo, não se poderia disputar a seu respeito (elevar a pretensão à unanimidade necessária para esse juízo). Mas trata-se, na verdade, de um sentimento postulado entre todos os homens, um “substrato supra-sensível da humanidade”, um princípio subjetivo que todos compartilhamos e que, por ter sido inscrito originalmente no homem, de modo algum pede que discutamos ou disputemos a respeito do que sentimos quando exercemos a nossa faculdade de julgar. No que tange a esse *sensus communis* diretamente herdado de Shaftesbury, Kant não afirma que, numa situação ideal, poderíamos disputar ou discutir sobre o gosto com o auxílio da linguagem corrente – o que suporia uma teoria da linguagem que ele não podia conceber – e sim que a linguagem não é necessária para a apreensão da minha subjetividade. Ora, tal hipótese não apenas fica exposta à crítica wittgensteiniana da linguagem privada – pois como conceber uma subjetividade sem linguagem – como também uma subjetividade sempre se constitui na e pela intersubjetividade. Portanto, não é a subjetividade, como substrato supra-sensível, que é preciso postular no homem, e sim a intersubjetividade como constituição da linguagem. É necessário doravante substituir o *sensus communis* pela *significatio communis*. A subjetividade e a intersubjetividade não são dadas antes ou fora da linguagem. Elas são construídas pela linguagem.

Mesmo que se possa avaliar uma obra para si só, será possível avaliá-la por si só? Para Kant, não pode ser por si só, pois tenho, universalmente postulada, a humanidade atrás de mim e... diante de mim. Mas *sentir* isso não é o mesmo que *dizê-lo*. Ao dizer algo para outrem, ao trocar com ele, transformo precisamente esse sentimento de humanidade, o qual de quebra, em decorrência dos meus argumentos e dos seus, não é mais um mero sentimento, ou a isso não poderia ser reduzido, e sim um compartilhamento de sentido. O sentimento supra-sensível universalista é indizível, até mesmo

indemonstrável (aliás, ele é postulado por Kant), enquanto que os argumentos são dizíveis. A conseqüência final da subjetivação estética pela qual triunfa o inefável e o indiscutível é que as discussões sobre o sentido, a significação, a semântica das obras de arte não são apresentadas. Se o sentido que elas *podem* ter está submetido à apreciação estética, à medida que está igualmente proposto aos projetos *humanos*, em interação com as temáticas sociopolíticas e, assim, com a reconsideração da fatal dicotomia entre fato e valor concebida por Hume. Argumentar sobre as obras de arte não é apenas discutir suas formas plásticas; é também engajar-se ou não, tomar partido ou não pela sua significação, o que equivale dizer que é preciso avaliar o seu conteúdo. Pode-se, ao extremo rigor, aceitar a atitude que reivindica o “a cada um conforme o seu gosto”, mas é difícil imaginar como se poderia afirmar “a cada um conforme a sua significação”, pois seria preciso entender-se sobre a semântica sem a qual uma significação subjetiva não poderia nem mesmo tomar forma. Em uma teoria da significação, esta se torna comum por e através da argumentação.

Ora, isso foi *voluntariamente* impossibilitado na estética, em razão: do descrédito lançado sobre qualquer racionalidade discursiva da língua natural; da submissão a autoridades diversas; da subjetivação que gerou também o relativismo e o pluralismo, outras formas de recusa das relações intersubjetivas. Voluntariamente, pois na filosofia moral e política, ou ainda no direito, as regras da argumentação prosseguiram o seu avanço. E quando nos debruçamos sobre os ensaios de Vico, Dumarsais ou Wilhelm von Humboldt, preconizando regras e modos de reflexão escorados principalmente na linguagem e nascidos durante o período da estética moderna, entendemos que a opção pelo sentimento, pelo sensível, pelo subjetivo, ou dito de outro modo, a fim de retomar os gêneros tradicionais, a escolha pelo *páthos* e pelo *éthos* contra o *lógos* foi verdadeiramente filosófica,

não um acaso da história ou do espírito do tempo. A opção pesará, bloqueará por muito tempo as tentativas que visavam conceber uma racionalidade estética.

Ao mudarmos de “teoria do sujeito”, mudamos necessariamente de “teoria do sujeito estético”. É preciso ter clareza de que a subjetividade não é um *a priori*, um dado eterno, e sim uma criação intelectual da comunidade humana. Sem dúvida, necessária, mas inteiramente construída, como, aliás, a intersubjetividade, com a diferença que a subjetividade monológica muitas vezes nos é apresentada como inelutável, insubstituível, a solução única para certos questionamentos, principalmente estéticos. Isso ainda leva alguns teóricos, na esteira do *sensus communis* kantiano, retomado e defendido por Lyotard, a privilegiar “a partilha do sensível”, e muito menos, ou até em nada, a partilha do sentido na e pela linguagem. Caso seja necessário, dramatizam os efeitos da linguagem ou a demonizam, conservando apenas os seus aspectos negativos que, sem dúvida, existem, para melhor se desfazer de qualquer argumentação através de razões. Percebe-se então que a corrente emotivista, desde Charles Stevenson, que na filosofia ético-moral confere valor fundamental às preferências subjetivas, às quais se resumiriam quaisquer decisões e posicionamentos, se sobrepõe em grande parte a outro tipo de “emotivismo”, estético desta vez, em que apenas as preferências e as avaliações subjetivas têm valor. Esse fechamento emotivista da estética contemporânea, na qual transbordam os afetos, as paixões e o sensível, parece-me arcaico e incapaz de fazer jus às obras de arte atuais e às problemáticas que elas levantam. Enquanto não tiver sido demonstrado de fato que o ser humano é ontologicamente definido apenas pela sua subjetividade, devem ser exploradas outras vias.

A situação que herdamos é o resultado de longa esquizofrenia mantida com paixão: quando da elaboração das teorias da significação na retórica e na dialética, o sujeito não tinha lugar, embora os

interlocutores estivessem imergidos continuamente em processos semânticos; quando surge a teoria do sujeito, é a vez da teoria da significação dialógica ser evacuada ou posta entre parênteses. Cisão fatídica, à qual precisamos acrescentar sua consequência imediata e, de fato, conexa, em termos de crítica: separam-se sistematicamente a compreensão, a interpretação e a avaliação das obras. Podemos estar em presença de um ou dois desses termos, quase nunca dos três. Nada ilógico, já que sua reunião teria implicado uma teoria da argumentação adequada. Uma teoria da significação, separada daquele que a enuncia e daqueles a quem este se dirige, não pode dar lugar à argumentação. Ao mudar o rumo, ao enveredar por uma teoria da significação intersubjetiva, vê-se claramente que é possível disputar e discutir sobre as artes e as obras de arte, ligar assim compreensão, interpretação e avaliação, perceber finalmente que subjetivismo, relativismo e pluralismo não são inelutáveis nas avaliações artísticas, nem são uma fatalidade para a estética. Significar sempre é significar para outrem e com outrem.

Além dos trabalhos do último Wittgenstein – *Investigações filosóficas* – as tentativas de lançar passarelas entre as antigas teorias da argumentação dos valores, nascidas na Antigüidade grega, e o mundo contemporâneo, surgem muito tardiamente com as obras de Stephen Toulmin, *Os usos do argumento*,² e de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação*,³ ambos publicados em 1958. Essas obras foram fundamentais, pois renovaram o interesse pelo estudo da argumentação dos valores, praticamente intocado desde Aristóteles, e, no mesmo movimento, procuravam fundar modos de racionalidade e raciocínio bastante diferentes daqueles

2. Stephen E. Toulmin, *Os usos do argumento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

3. Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

que, justamente, impediram o seu desenvolvimento. Desde então, muitas obras foram publicadas sobre a argumentação dos valores (as de Michel Meyer,⁴ da Escola de Amsterdã,⁵ passando por Karl Otto Apel⁶ e Jürgen Habermas⁷), porém são sempre reflexões sobre a moral, a ética e o político. Quase nada sobre a estética, cujo atraso teórico a esse respeito é considerável. Entretanto, alguns poucos filósofos se debruçaram sobre a questão, como Morris Weitz,⁸ Monroe Beardsley⁹ ou, mais recentemente, Rainer Rochlitz, notadamente em *Subvention et subversion* e *L'art au banc d'essai*.¹⁰

Uma das primeiras dificuldades encontradas por uma teoria da argumentação dos valores estéticos é, justamente, a de especificar o seu “campo de argumentação”, dado que ela precisa, ao mesmo tempo, estar inserida na linhagem de uma racionalidade geral das práticas e dos usos correntes, morais e sociopolíticos, e dela se diferenciar. Segundo Toulmin, que lançou essa noção, *dois argumentos pertencem ao mesmo campo quando os dados e as conclusões que constituem cada um desses dois argumentos são do mesmo tipo lógico. Dir-se-á que pertencem a campos diferentes quando os fundamentos ou as conclusões não forem do mesmo tipo lógico. Dessa forma, as provas que constam dos Elementos de Euclides pertencem a um campo, enquanto que os cálculos que embasam uma edição do Almanaque náutico pertencem*

4. Michel Meyer. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

5. Frans van Eemeren e Rob Grootendorst. *La nouvelle dialectique*. Paris: Kimé, 1996 ; *A systematic theory of argumentation*. Cambridge University Press, 2004.

6. Karl Otto Apel. *Expliquer-comprendre* (1979). Paris: Cerf, 2000; *Le logos propre au langage humain*. Paris: L'Éclat, 1994.

7. Jürgen Habermas. *Vérité et justification*. Paris: Gallimard, 1999; *Idéalisations et communication*. Paris: Fayard, 2006.

8. Morris Weitz. “Le rôle de la théorie en esthétique” (1956). Em *Philosophie analytique et esthétique* (ed. Danielle Lories). Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, p. 36-37.

9. Monroe Beardsley. *Aesthetics, problems in the philosophy of criticism* (1958). Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1981.

10. Rainer Rochlitz. *Subvention et subversion*. Paris: Gallimard, 1994 ; *L'art au banc d'essai*. Paris: Gallimard, 1998.

*cem a outro.*¹¹ Para Toulmin, a esses campos específicos correspondem normas e critérios *ad hoc*, que nos orientam na argumentação.

Sob ares de perfeita evidência, este é um ponto importante, pois a estética, sem deixar de distinguir esferas de racionalidade que remetem à moral, à ciência ou ao político – um dos aportes fundamentais da modernidade – não deve cortar a argumentação avaliativa na arte, da realidade, com uma autonomização excessiva que contribuiria para fazer a cama para o subjetivismo, o pluralismo e o relativismo, dado que as avaliações estéticas não teriam outra sustentação senão um sujeito avaliando só e para si mesmo. Segundo os seus partidários, essas avaliações não comprometeriam senão o sujeito que as enuncia, e como “a arte não compromete ninguém”, isso não teria maiores conseqüências. Ora, esse sujeito vive em uma sociedade, atua moral e eticamente, é um cidadão que toma partido, e não sendo as obras de arte objetos axiologicamente neutros, apartá-las das outras esferas avaliativas não é apenas artificial, como também e, sobretudo, inquietante e perigoso. Causa estranheza recusar-se a argumentar e recusar que outros argumentem na estética, enquanto essa postura é exigida nos campos do deliberativo (político) e do forense (direito). Seria a avaliação da arte um campo à parte, teria sua apreciação um estatuto tão excepcional, a ponto de não se poder argumentar a respeito dos valores e das apreciações enunciadas?

Tanto se pode argumentar na estética quanto na moral ou na ética, embora nem as formas, nem os conteúdos, nem os desafios sejam os mesmos, não sendo comparáveis seus “campos de argumentação”. Dessa forma, o fato de seguir as regras dos campos de argumentações implica normas de argumentação, as quais são definidas, segundo Toulmin, com base em certos critérios. Para que

11. *Os usos do argumento*. Op. cit.

os nossos argumentos sejam considerados, aceitos ou discutidos, é preciso integrar as normas das argumentações em pauta e se valer dos critérios que nos levaram até elas, submetê-los à validação, aceitabilidade ou receptibilidade. Vale frisar, a esse respeito, que até os partidários do subjetivismo, do relativismo e do pluralismo estéticos fundamentam sua reflexão no campo, por assim dizer, de não-argumentação ou de argumentação parcial da arte e/ou da estética – e não no campo da ciência ou da moral – demonstrando com isso que inscrevem suas idéias em um campo argumentativo do qual não podem dispor a seu bel-prazer, nem desviar em benefício próprio. O campo argumentativo, suas normas e seus critérios podem, com certeza, e felizmente, ser revistos, criticados e modificados, mas eles têm força de regra mínima para que possa surgir um contra-argumento ou outra proposta. Ser contra qualquer forma de argumento não é senão recorrer ao que, na retórica, há muito é chamado de “argumento de autoridade”. Ora, o campo da argumentação só exige regras e procedimentos porque toda opção intelectual, qualquer que seja, toma necessariamente posição, de forma *sui generis*, em um campo da reflexão, da palavra e da linguagem. Por agirmos e falarmos no âmbito de uma significação compartilhada, que nos constitui como agentes de ações e palavras, não podemos nos comportar como se em determinado momento, na apreciação estética, o sentido não fosse mais compartilhável, ou fosse tão válido quanto o de qualquer outro, e em outros momentos, ao decidir politicamente ou responder perante a justiça, eu participasse do mesmo sentido. Claramente, não argumento da mesma forma quando se trata de arte ou estética e quando se trata de ação política. Deve ficar claro também que o fato de argumentar *de outro modo* na estética não significa que os argumentos sejam menores, diminutos, falhos, sem gravidade, sob pretexto que os objetos a que se referem seriam menos importantes que o objeto forense e o objeto deliberatório.

Embora o argumento possa parecer ardiloso, trata-se do seguinte: na estética, argumenta-se sobre objetos artísticos e não sobre sujeitos (pessoas); argumenta-se acerca de qualidades e êxitos, e não de fatos. Estimar que um objeto artístico tenha determinado valor para mim é ressaltar um fato subjetivo sem ter de modo algum avaliado o objeto dado, pois o que é reconhecido e declarado são os conteúdos e as formas de uma subjetivação. Com isso, não faz muito sentido decretar que os objetos artísticos possuem qualidades e êxitos. Mesmo que isso faça sentido para mim, não ajuda em nada para saber, conhecer e avaliar a importância e o significado do objeto; além disso, trata-se da expressão de um estado de um sujeito dirigida a outro, por meio de um ato de linguagem e não pelo objeto. O que está expresso, legitimamente, é o reconhecimento de um fato psíquico, ainda que valorizado – isso é belo ou agradável para mim, para nós – a partir, a propósito ou por ocasião do objeto que, entretanto, não interveio em si no processo de valorização. Então, seja o objeto não ter valor algum, o que é contraditório com o fato que, desta relação com ele, eu tire apreciações e satisfações; seja os valores estarem em mim e não no objeto, o que é contraditório com o fato de eu ser obrigado, para experimentar esses sentimentos e prazeres, a lançar mão desse objeto preciso e singular. Sem dúvida, pode ter um valor para mim e não para outra pessoa, o que equivale dizer que aplicamos as nossas avaliações ao objeto e não às qualidades dos sentimentos de outrem: não avalio seu estado psíquico, seus afetos, suas emoções – o que seria voltar ao deliberativo e/ou ao forense, ou ao prático-moral – mas o que ele enuncia quanto a um estado de valorização *tirado de um objeto*.

No caso das avaliações morais e práticas relacionadas com fatos, ações, eventos, os sujeitos estão sempre na sua origem, e estão diretamente envolvidos no processo de avaliação, sendo inseparáveis como atores da avaliação. No caso das avaliações relacionadas com

objetos de arte, certamente os *sujeitos* (os seus autores) estão na sua origem, mas eles passam por objetos para se dirigirem a outros sujeitos que devem avaliar os objetos. Os criadores não se dirigem diretamente a sujeitos, e sim *mediatamente*, por meio de objetos artísticos. Pode-se discutir e deliberar sobre toda sorte de objetos não artísticos – é preciso ou não construir tal túnel? Será mesmo verdadeiramente necessário o escapamento catalítico? Será necessário acabar com o desmatamento? – se, e apenas se, forem trazidos para o seu campo de argumentação respectivo, o que, sempre que a arte não estiver em jogo, *tem sujeitos como origem e finalidade*. No caso do prático-moral, apenas sujeitos estão em causa, em discussão, em desacordo, ou em perfeito entendimento. No caso da atitude estética, os objetos é que estão em causa e que são o suporte da avaliação, nunca sujeitos. Cabe frisar que a teoria do sentimento estético e do sentimento moral se fundamenta, em última instância, na apreciação do sentimento dos sujeitos, sentimento *natural* que não é senão uma naturalização da razão e, portanto, uma naturalização da linguagem. Ou seja, o sentimento estético e moral é explicado *por causas naturais e não por razões*. Contra essa teoria, o campo argumentativo em estética requer então uma racionalidade de argumentos próprios a esse estranho domínio do mundo da arte, onde apenas objetos, mais do que isso, *objetos fictícios*, são avaliados.

Diante desses objetos fictícios, por serem específicas as nossas abordagens visando à sua compreensão, interpretação e avaliação, o que podemos ser levados a argumentar, legitimar ou justificar a seu respeito também deve ser específico, não apenas em virtude do fato que meus argumentos estéticos só valem para objetos artísticos – seriam inoperantes no campo prático-moral – como também porque são consubstanciais do triângulo interdependente formado pela compreensão, pela interpretação e pela avaliação. Isso porque, desde o momento em que enuncio ou assevero que entendi o objeto,

que sou capaz de interpretá-lo, eventualmente de avaliá-lo, enuncio de imediato – mesmo que de maneira implícita – que sou capaz de justificar, fundamentar, argumentar sobre essas questões se alguém assim pedir. O ato de compreensão-interpretação-avaliação implica que eu sou potencialmente capaz de responder a perguntas, dúvidas ou críticas, pois a linguagem na qual foi expressa essa avaliação é a mesma, em todos os aspectos, que aquela em que se expressará a argumentação. A argumentação não é uma metalinguagem que ocorre ulteriormente, depois do cumprimento de um ato crítico, ela já está embutida no ato crítico. Ambos os momentos estão reunidos no âmbito de uma mesma linguagem. Uma crítica incapaz de explicitar seus argumentos não foi corretamente argumentada no momento do ato crítico. Muitas vezes, quando alguns argumentos são explicitados, desenvolvidos, percebe-se que eles são muito mais fracos do que deixava supor o ato crítico final, o que é uma forma de desvendar os pressupostos ou preconceitos da crítica, mas revela essencialmente que os argumentos, por sua vez, são avaliados em relação ao objeto criticado. Daí a importância do objeto: ele é que é o ponto de amarração da crítica, o objeto a respeito do qual é preciso se entender, debater e argumentar.

Tal objeto, candidato à apreciação para integrar o mundo da arte, pretende inserir-se em uma história das formas, já que foi realizado, dentre outras coisas, para este fim, e pretende veicular um sentido, que não se resume à sua forma mas também não pode se apartar dela ou fazer sentido fora dela. Essa não-separabilidade do material e do sentido, a antiga complementaridade da forma e do conteúdo, é o que eu chamaria de *significância* do objeto de arte. Ele significa nesta forma, por esta forma, com esta forma ou ainda graças a esta forma; de qualquer modo, o sentido a que ele pretende passa por ela e, justamente, a *informa*. A significância do objeto irá condicionar, em parte, um discurso argumentativo crítico e, em retorno,

ser condicionada por esse discurso. O objeto será instituído, ou não, como obra de arte ou como tendo tal valor, porque seres falantes entrarão em acordo, ou não, para que assim seja. Como não existem critérios estéticos definitivos ou *a priori*, regras definidas para todo sempre, normas indefectíveis, o objeto só é valorizado ou desvalorizado depois de uma interpretação que o constitui de maneira imamente como obra de arte, e que implica que se possa argumentar a seu respeito. Sem discussão, sem debate crítico e argumentações diversas, a significância não é efetiva. Ela só ganha sentido e se constitui por meio da relação crítica.

A inter-relação constitutiva entre objeto candidato e receptor tem o mérito de evitar definições apriorísticas ou essencialistas, tanto para o objeto sobre o qual devemos estatuir, determinando se se trata de arte, e se é arte de qualidade, como para o receptor que regula seu campo de argumentação, suas normas e seus critérios sobre os parâmetros que a obra lhe fornece. Reciprocamente, seus argumentos fornecem parâmetros para avaliar a obra – a qual não é, em si, boa, ruim, medíocre ou bem-sucedida – e os parâmetros da obra (sua história, seus sentidos e interpretações possíveis) fundamentam ou não, suportam ou não, correspondem ou não ao campo de argumentação do crítico. Se o campo de argumentação do crítico corresponder pouco ou nada aos parâmetros da obra, é porque o campo de argumentação é inadequado. Um objeto que não conseguir preencher certos requisitos do campo de argumentação não é vazio de parâmetros – dado que é possível determinar que ele não satisfaz determinadas condições –, ele é simplesmente pobre ou medíocre, sua significância é reduzida ao mínimo. Dizer que ele é vazio ou rico em parâmetros já é interpretar, avaliar, e conseqüentemente, inserir nele argumentos para que assim seja. Inversamente, não podemos, apenas pela força dos argumentos, preencher o objeto de significância à vontade e segundo os nossos desejos, pois o nosso

campo de argumentação, suas normas e seus critérios, devem necessariamente corresponder às exigências do objeto para que os nossos argumentos sejam pertinentes. Não se pode criar argumentos *ex nihilo*, nem criar critérios do nada. Essa inter-relação não é senão uma compreensão e uma interpretação bem-sucedidas do objeto – estas também passíveis de argumentação – e já integra uma avaliação.

Nas argumentações sobre as obras de arte, em especial sobre suas qualidades e seus valores – realidades que existem desde que o homem é homem mas que muitos esteticistas, críticos e amadores fingem ignorar, ou rejeitam pura e simplesmente, como por uma denegação em massa – os atos de linguagem não são apenas técnicas ou lógicas discursivas. Eles criam, antes de tudo, um “*elo normativo* entre pessoas, que se estabelece pelo fato delas perceberem as razões pelas quais uma obra pretende, legitimamente, ser bem-sucedida e significativa do ponto de vista artístico”.¹² Esse elo normativo nos compromete uns para com os outros e condiciona todo o processo que vai da compreensão-interpretação-avaliação às obras, das obras às normas e aos critérios, e destes às obras.

Os critérios e as normas, submetidos a revisões e discussões, por serem debatidos intersubjetivamente, são o marco referencial ideal em relação ao qual as condições e propriedades das obras são compreendidas, interpretadas e avaliadas. Esses critérios e normas não são, portanto, rígidos, fixos e definitivos, pois existem por determinadas razões e graças às razões que produzimos para defendê-los e criticá-los. Não são relativos, nem pluralistas, pois nem todos os critérios e normas que pretendem integrar, *graças a argumentos e razões*, o marco referencial são aceitáveis ou legítimos. Critérios e normas não são equivalentes, nem são substituíveis entre si; caso contrário, de critérios e normas só teriam o nome. Esse marco é ideal,

12. Rainer Rochlitz. *Subvention et subversion*. Op. cit., p.127.

é mais um projeto estético que uma realidade concreta e está continuamente ao alcance do pensamento. Não é, no entanto, idealista, não é formado por vagas idéias gerais sobre a forma ou a unidade da obra de arte, muito menos por idéias platônicas, de onde tudo brotaria, pois se aplica e atua neste campo específico que é o dos objetos concretos candidatos à apreciação artística e estética. Já existem usos e objetos, e usos de objetos que, em última instância, são o único marco referencial existente que nos permita progredir no marco ideal em construção: a arte está em andamento, é contemporânea. Sem os objetos, com os quais critérios e normas estão necessariamente relacionados, e na verdade, teorizados, porque existem esses estranhos “objetos de arte” dos quais precisamos dar conta, não poderiam existir teorias da arte, nem crítica, nem estética. Isso parece óbvio mas, como no caso da redundância, fica melhor repetindo-o.

Normas e critérios não são dados *a priori*, e sim construídos. São construídos, não para ficar ao nosso dispor conceitual quando precisamos recorrer a eles – seria dar-lhes um estatuto e uma estrutura externos ao seu uso – mas só são construídos de fato, só ganham consistência, apenas ao entrarem em atividade no próprio processo da avaliação. Independentemente desse processo, da sua ativação iminente no ato crítico, eles não existem.

Por formarem um marco referencial ideal, critérios e normas são diversos, diferentes, cambiantes, mas todos são, por princípio, argumentáveis, e não fazem sentido, a não ser em relação a razões. Assim, podemos encontrar o princípio “da uniformidade na variedade” em Hutcheson (1725), ou os critérios da unidade, da intensidade e da complexidade em Beardsley (1958), o “teor da verdade” em Adorno (1969) ou ainda a coerência, o caráter público da obra em Rainer Rochlitz (1994). Poder-se-ia objetar, então, que as normas e critérios aos quais nos referimos são falhos na medida em que são sempre os do momento, submetidos ou envolvidos em

um movimento da história dos usos e das idéias que, amanhã, será totalmente diferente. Sem dúvida, os tempos mudam e a Roda gira. Mas os usos de normas e critérios do momento, se respeitarmos os processos básicos da argumentação, as discussões intersubjetivas e compartilhadas, não são senão aqueles que são ou foram discutidos, que estão em debate e tomados no diálogo. Por natureza, não podem ser impostos. Apenas pedem para ser criticados e debatidos. Além disso, podemos esperar que, embora os usos das normas e dos critérios possam ser diferentes nos tempos futuros, continuarão sendo submetidos a debates onde prevaleçam razões e argumentos. Uma vez entendido o interesse artístico e estético (como também moral, ético e político) de se poder criticar por e com razões, seria suicídio retornar aos modelos nos quais não se queria ou então se proibia a apresentação de razões. A crítica seria então totalmente diferente, por não mais ser crítica.

Pensando bem, não há tantos princípios e critérios, ou pelo menos não há tantos princípios e critérios aplicáveis a um número suficiente de casos para serem probantes. Se tomarmos o seu exato contraponto, para derrubá-los ou criticá-los, percebemos rapidamente que os termos opostos não são viáveis. Nesse sentido, os três princípios que Beardsley pensa encontrar em todas as obras de qualidade, ou seja, unidade, complexidade, intensidade, se tornam disparidade, simplicidade, fraqueza. Ou ainda, coerência se tornaria incoerência, etc. Parece muito difícil erguer uma crítica ou uma teoria em tais critérios. O que seria uma obra dita de qualidade fundada em componentes como disparidade, simplicidade, fraqueza, teor de falsidade, incoerência, caráter privado etc.? Até agora, não se conseguiu demonstrar que vários séculos de obras medíocres tenham gerado teorias pertinentes. Pelo contrário, é porque existem obras de qualidade que boas teorias puderam nascer. Mas como ressalta Beardsley, embora não possamos determinar quais seriam as

propriedades necessárias e suficientes para que uma obra seja boa, podemos pelo menos explicar, quando faltam algumas propriedades, por que razões as obras não podem ser consideradas bem-sucedidas ou certos objetos não são arte. Os princípios de Beardsley, ou de outros que participam do mesmo processo, devem ser considerados em uma acepção fraca e não traços definitórios fortes.

Vale ressaltar, *en passant*, que se soubéssemos quais as propriedades necessárias e suficientes para que uma obra de arte seja boa, também saberíamos o que é uma obra de arte e o que é a natureza mesma da arte. Como já aconselhava Morris Weitz, seria vão procurar a essência ou a ontologia da arte, sua teoria última, pois esta simplesmente não existe. Existem, no entanto, condições e propriedades em quantidade suficiente para dizer, pelo menos, que tais objetos podem ser candidatos ao mundo da arte, e não outros, e que tais objetos do mundo da arte são artisticamente melhores que outros. Segundo Weitz: *Não existem condições necessárias e suficientes, existem as condições que consistem em faixas de similitudes, ou seja, feixes de propriedades as quais nenhuma precisa estar presente, mas cuja maioria está, quando descrevemos coisas como uma obra de arte. Chamarei essas condições de “critérios de reconhecimento” das obras de arte. [...] Nenhum dos critérios de reconhecimento é um critério determinante, necessário ou suficiente. Mas ele acrescenta logo em seguida: Se nenhuma dessas condições estivesse presente, se não estivesse presente critério algum para reconhecer uma coisa como obra de arte, não a descreveríamos como uma obra de arte.*¹³

Para que o encontro com esses objetos possa ocorrer de forma correta, estes devem preencher determinadas condições e propriedades, já mais ou menos definidas idealmente por critérios e

13. Morris Weitz. “Le rôle de la théorie en esthétique” (1956). Em *Philosophie analytique et esthétique* (ed. Danielle Lories). Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, p. 36-37.

normas. Sem objetos de arte, não há tendência a refletir sobre normas e critérios, mas sem critérios e normas artísticos e estéticos, nunca poderíamos fazer a diferença entre qualquer objeto do mundo e aquele que é candidato à apreciação estética, nem nunca distinguir, entre todos os objetos já considerados artísticos, aqueles que são melhores que os outros.

As condições e as propriedades dos objetos candidatos poderiam ser as seguintes:

Significância

A significância deve ser inteligível, e formar uma coerência interna, podendo ser comparada tanto com os objetos que pertencem a uma mesma produção artística quanto com objetos oriundos de outras produções. Formas e conteúdos, inseparáveis, são assim comparados, como coerências internas e como coerências externas que devem poder se medir às pretensões e desafios de outras significâncias. A noção de significância evita a forma para si mesma, a “forma significante” defendida por Clive Bell e Roger Fry, tanto quanto o conteudismo, essencialmente orientado para os significados transitivos das obras (sociopolíticos, religiosos, morais etc.). A significância deve ser coerente; aliás, é a sua natureza *princeps*: problemáticas importantes inscritas em formas medíocres perdem sua substância, ou formas esmagadoras que relegam ou evacuam sua problemática – coisa impossível, em última instância, nenhuma obra diz respeito a nada, “sempre há algum assunto”, dizia Picasso – confinam a arte pela arte, o academismo, a arte oficial. Inventar formas artísticas, o que não significa afirmar a originalidade a qualquer preço (a língua clássica de Genet para expressar opções estéticas subversivas) me parece ser uma das condições fundamentais de uma obra de qualidade, rica, sem a qual as obras seriam ou todas excelentes ou todas medíocres, e sem a qual seriam expressos conteúdos

que, eventualmente, poderiam ser estéticos, mas nunca se tornariam artísticos.

Inscrição histórica

O objeto está inserido no mundo da arte, e essa inserção está submetida à avaliação. Sem dúvida, a inserção existe de fato, ainda que apenas no plano material. A questão aqui é o aporte da obra candidata atual, em comparação com as outras obras das quais pretende fazer parte e às quais procura se medir. São essencialmente aportes de significância (forma/conteúdo). No que tange à forma, isso supõe que o marco de critérios e normas considere a invenção formal, precisamente, critério, o que nem sempre é o caso – como na pintura chinesa produzida durante milênios, fundamentada na cópia e não na invenção. Mesmo deixando de lado as civilizações, a invenção formal pode não ser um critério para um grupo e, então, será preciso argumentar sobre as razões pelas quais se deveria ou não aceitar esse critério. A razão, sobretudo bastante simples quando se olham as obras, que leva a tender para uma criteriologia formal é que os objetos candidatos devem, pela vertente das condições, tomar forma, ter uma ou várias formas historicizáveis e, pela vertente das propriedades, assumir uma forma, ter uma ou várias formas (quaisquer que sejam) para que delas se faça a experiência, senão artística e estética, ao menos perceptual, para distingui-la de qualquer outra forma que não tenha nenhuma relação com as normas e os critérios evocados, nem com o campo de argumentação ao qual pretende.

Semântica

O objeto não é um aerólito caído do céu; está inscrito em uma história das formas. Não pode ser neutro relativamente à sua significância, nem relativamente às condições históricas. Ele sempre significa. Portanto, a sua semântica – e não sua inteligibilidade, mesmo que

esta pressuponha aquela – também deve ser avaliada. O que o objeto pretende dizer, o que ele diz implícita ou explicitamente, quais são suas possíveis significações e quais são as significações que lhe atribuímos ou negamos? A questão semântica costuma ser relegada pelos esteticistas que, sem dúvida, falam de conteúdos, problemáticas e significações, mas nunca aprofundam esta condição como traço essencial das obras. Ora, esse traço é fundamental, e também é submetido à avaliação.

Cabe notar que propriedades e condições interagem, porém se mantêm distintas. As propriedades são essencialmente materiais, embora essa materialidade redunde em condições sem as quais não atenderíamos para elas. As condições históricas, os usos de uma determinada época podem canalizar as condições da nossa percepção dos objetos, sem, no entanto, afetar as propriedades, como foi o caso durante o debate plurissecular (de Aristóteles aos impressionistas) entre partidários do desenho e partidários da cor. Embora quase sempre tenha havido cor nas pinturas – portanto, visível para um olhar que a procurasse ver – ela não era percebida como propriedade estética das obras, pois as condições perceptuais não permitiam. A propriedade, contudo, estava aí, mas não era reconhecida naquele momento como propriedade estética, pois a condição não a identificava como traço distintivo.

As propriedades das obras são o suporte das argumentações e dos critérios válidos no campo de argumentação correspondente. Entretanto, o que é reconhecido como válido e as razões então alegadas não são, nem se tornam, propriedades das obras. São *atribuídas* às obras. E podem continuar sendo-lhes atribuídas enquanto outras razões não vêm questioná-las. Em virtude do fato de que em nada se pode atribuir tal compreensão ou tal interpretação que não seja, de uma forma ou de outra, evidenciável na obra por corresponder a uma propriedade, os argumentos avaliativos valorizam propriedades,

mas não são nem se tornam propriedades das obras. Atribuídas, no sentido de que constituímos a obra pelo ato crítico de compreensão- interpretação-avaliação, e que os critérios pelos quais avaliamos o êxito da obra se devem a essas construções de linguagem, a contextos culturais e aos usos destes. Somos nós, seres falantes, seres de linguagem, que podemos dizer, intersubjetivamente, que esta obra é bem-sucedida e que tal outra é medíocre. A obra em si nada diz. Ou melhor, sua significância fundamental consiste justamente em ser entregue à apreciação de suas propriedades. Se o que falamos, inclusive intersubjetivamente, não for encontrado entre as propriedades, é que a nossa abordagem é inadequada ou que não estamos no processo do ato crítico.

As propriedades são o suporte das argumentações, inclusive das avaliativas; as avaliações são atribuídas às obras, mas não se tornam parte, física e/ou intelectual, das obras. São e permanecem um discurso sobre as obras, a respeito das obras, e não são a transposição do suposto discurso das obras. As propriedades não são transpostas sob forma criteriológica na argumentação ôntica – o que equivaleria possuir condições objetivas, portanto, ser capaz de produzir critérios igualmente objetivos. Lembremos que se possuíssemos condições necessárias e suficientes, poderíamos, como sugerido por Kant, argumentar através de provas, que funcionaríamos, além disso, segundo um processo mecânico de causa e efeito. Os critérios estão na argumentação, não nos objetos a respeito dos quais disputamos. Não podemos esquecer que tudo que falamos, atribuímos, compreendemos, interpretamos sobre ou a respeito de obras de arte envolve objetos ficcionais. Mas embora suas propriedades operem ficticiamente, a nossa argumentação não é fictícia como discurso que busca uma validade. A racionalidade estética permanece racional, passível de críticas argumentadas, legitimações e justificativas, embora seus objetos sejam ficcionais. As propriedades

não são, *sui generis*, a expressão do êxito ou da qualidade – como foi o caso durante séculos, quando regras e princípios eternos eram o marco referencial – e sim os simples suportes ficcionais das nossas discussões interpretativas e avaliativas.

Haveria critérios de argumentabilidade sobre as propriedades das obras – o que delas dizemos deve ser adequado, correto, corresponder a certos traços da obra – mas não há critérios das propriedades em si, embora haja condições das propriedades. Há menos ainda regras, códigos, princípios ou preceitos artísticos definidos para todo o sempre, com base nos quais as propriedades seriam determináveis, por sua vez, através de critérios. Pela simples razão que o intérprete é quem atribui as propriedades estéticas e artísticas. A confusão vem do fato que se pôde, ou ainda se quer, transformar as propriedades das obras em critérios para uma argumentação, enquanto que possuir propriedades não leva, *ipso facto*, a estabelecer critérios de compreensão, de interpretação, e muito menos de avaliação. Ou seja, as propriedades e as condições não causam os critérios. Elas podem valer, no entanto, como razões para recorrer a tais critérios. Contudo, embora não haja propriedades objetivas das obras que pudessem servir como critérios de avaliação, resta que as obras têm propriedades – até certo ponto objetivas, tais como: o material é mármore; é uma sonata para piano e não para cravo; é um rondó medieval e não um poema simbolista – sobre as quais se apóiam os critérios *da* argumentação, mas que não podem ser critérios *para a* argumentação, visto que tais propriedades *não são* critérios.

Tenho razões que me levam a compreender, interpretar ou avaliar o objeto desta forma com base em algumas de suas propriedades, e argumentos, segundo tais e tais critérios do campo de argumentação no mundo da arte, que correspondem ao objeto, à sua história, sua forma que fazem com que os critérios da minha argumentabilidade possam postular certa validade com relação ao objeto

em questão, se e apenas se o que eu falo condizer o suficiente com certas propriedades que percebemos no objeto. Naturalmente, pode-se contestar a presença dessas propriedades, contestar que sejam importantes, interessantes, ou enxergar na obra propriedades totalmente diferentes, mas a estrutura da argumentação permanecerá similar: uma asserção contraditória será aceitável ou não *na sua relação com o objeto* apenas segundo certas normas e certos critérios que pertencem ao campo de argumentação concernente. Para que razões não sejam relativas ou relativistas, ou para que apenas pelo meu discurso, à imagem do idealismo de Berkeley, eu atribua o seu ser às coisas, algumas regras, alguns critérios e normas de argumentação devem ser respeitados, nem tanto em si ou para si mesmos quanto, mais especificamente, na medida em que remetem ao objeto que, por seu lado, não tem nem regras, nem normas nem critérios, embora possua propriedades que condicionam, necessariamente, o recurso argumentado a determinados critérios, normas e regras, e não a tais outros que seriam totalmente estranhos ao objeto criticado.

Condições e propriedades estão do lado da obra; critérios e normas estão do lado dos atos de linguagem, das argumentações intersubjetivas. Se, segundo os critérios e as normas vigentes, sempre revisáveis e cambiantes, as condições e as propriedades não correspondem a determinadas expectativas, ou seja, se condições e propriedades não forem preenchidas, então não pode acontecer qualquer experiência que nos leve a designar o objeto como artístico, muito menos como submetido a avaliações estéticas. Mas se, segundo as condições e propriedades vigentes em tal época dos contextos históricos do mundo da arte, os critérios e normas também não forem cumpridos, no sentido de que não encontram a obra ou não podem de maneira alguma entrar em relação com ela, ou é porque a obra está à frente do seu tempo, além dos próprios critérios e normas que, portanto, precisam ser atualizados, ou porque os

critérios e as normas não são adequados ou foram mal elaborados. A obra é mal compreendida, mal interpretada, sua avaliação é inoperante, incongruente, enfim, o ato crítico é ineficaz, errado, ou mesmo nulo.

Os critérios e as normas não são os que regulam e gerem a linguagem entendida como sistema, apenas significam no âmbito da linguagem por serem utilizados intersubjetivamente em relação a ações, eventos, pessoas ou objetos candidatos à avaliação. É preciso entender que as palavras utilizadas e as maneiras como são utilizadas para significar de forma geral – sustento isso, ou defendo aquilo – ou para remeter especificamente a certos objetos – tal obra de Bacon é melhor que tal outra de Hockney – não podem se aplicar diretamente ou de forma imanente às propriedades das obras, pois a linguagem não é motivada e sim arbitrária. Se conviermos que o arbitrário da linguagem, a natureza imotivada dos sinais lingüísticos, não mantém nem compartilha qualquer relação intrínseca com as coisas, os seres e os objetos a que podemos referir, o mesmo deve valer para as qualidades estéticas atribuídas às obras. Embora a palavra “cão” designe mesmo aquele animal de quatro patas que late, a palavra não tem nada a ver com o animal em si, nem possui qualquer de suas propriedades. Portanto, a palavra “melhor” pode muito bem designar tal quadro, sem ter as propriedades do quadro assim qualificado. Como todas as palavras da linguagem, apreciações e avaliações só fazem sentido para nós dentro da língua. É um truísmo, mas muito fácil de se esquecer quando se pensa que as qualidades estão na obra e dela fazem objetivamente parte. Como se a linguagem apenas precisasse extrai-las da obra. Se admitimos que os diversos conteúdos semânticos atribuídos ao cão não são, eles próprios, partes ou elementos de cão, então temos de admitir que a regra lingüística vale em todas as áreas, e que as palavras e o que elas significam na minha argumentação avaliativa não são parte da

obra, não constituem elas próprias objeto candidato à apreciação. Inútil insistir no fato de que, se esses conteúdos semânticos do cão fossem atribuídos a um animal que mia, as propriedades atribuídas não seriam certas para esse referente, e as pessoas teriam excelentes razões para me explicar que errei as propriedades, o referente e o campo de argumentação. Mais uma vez, é o objeto, o tão bem chamado “referente”, a que devemos nos referir. A obra é o referente das propriedades que lhe são atribuídas por uma argumentação em uma linguagem imotivada.

Como na parábola do ovo e da galinha, a teoria não vem antes da prática, e a prática não pode dispensar a teoria. A interdependência é total, mas a completude e a incompletude também: as obras levam a alterar as teorias; as teorias ajudam a melhor apreender as obras. O momento em que o seu diálogo infinito toma forma e corpo é o ato crítico. O ato crítico, formado pelo triângulo compreensão-interpretação-avaliação, é o que cria o elo normativo entre critérios-normas e condições-propriedades. Nesse termo de “ato crítico”, cabe insistir no ato, pois por ele é que é ativada, literalmente, a crítica; por ele a crítica é praticada, ato sem o qual critérios-normas seriam inúteis e condições-propriedades inexistentes. Um momento fundamental desse vínculo normativo da crítica como ato é a fenomenalidade da obra – seu emergir – por onde tudo começa. Preciso primeiro escutar a música, ler o texto, assistir ao filme, perceber os bailarinos, enfim, engajar-me de modo perceptual (física e mentalmente) no objeto que me é proposto para, justamente, perfazer a obra. O que pressupõe, neste estágio, aprofundamentos quanto a uma teoria da percepção e uma teoria da experiência estética. Isso será deixado de lado não sem ressaltar sua relação direta com a primeira pergunta – “Por que a argumentação estética foi impedida?” – à qual cabe acrescentar: “Por que o objeto artístico foi ignorado?” e “Por que a experiência corporal foi obliterada?”

Um dos temas recorrentes das teorias da argumentação é que devemos tender para resolver conflitos. Será esse o caso na estética? Deve-se tender para resolver os conflitos sobre as avaliações críticas, e o que se ganharia com isso? Na estética, trata-se antes de resolver questões de significância e de avaliação dessa significância, as qualidades ou não-qualidades do objeto em si. Além disso, resolver os problemas ou as questões da avaliação na estética não pode ser feito de maneira definitiva. Ao contrário do prático-moral, a interpretação na arte, se não for infinita, é sujeita a diversas reelaborações e reavaliações, possibilidades estas muito mais limitadas na esfera prático-moral, felizmente, sob pena de cair na anomia, no irracionalismo total e na criação de novos conflitos gerados por aqueles mesmos que não foi possível regular, muito menos resolver. Sendo o objeto também a propósito de algo, conforme as temáticas ou os assuntos que ele encena, podemos ser levados a falar de certos elementos na sua relação com a realidade extra-artística sem, no entanto, renegar ou ignorar as questões de significância, visto que o objeto do qual falamos, sobre o qual eventualmente deliberamos no intuito de condená-lo moral ou politicamente, *continua sendo um objeto ficcional pertencente ao mundo da arte*. A dificuldade, portanto, consiste em poder falar da possível factualização do objeto de arte sem deixar de manter o seu campo de argumentação na esfera da estética.

A interpretação é constituinte da obra, e essa interpretação é avaliação imanente, mesmo que ainda não explicitada, nem mesmo explícita, para o intérprete. É impossível interpretar sem avaliar. Em uma argumentação intersubjetiva, levamos em consideração o que diz o outro a respeito da forma e da semântica *da obra*. Levamos em consideração a sua argumentação propriamente dita para relacioná-la com a obra – o argumento pode, para nós, estar deslocado com relação ao objeto, condizente com ele quanto ao fundo mas não

quanto à forma, ou inversamente, etc. – o que nos permite avaliar o discurso do interlocutor. Se as interpretações são constituintes da obra, resta saber até que ponto a interpretação de outrem constitui não apenas o objeto escolhido como obra, mas, sobretudo, até que ponto sua argumentação é receptível como avaliação do objeto. Considerando que são os receptores-interlocutores que, pelas suas interpretações e avaliações, constituem ou não esses objetos em obras bem-sucedidas ou não, é preciso dar conta, ao mesmo tempo, do processo de constituição nas suas normas, regras e critérios relativamente ao objeto, e do processo de argumentação entre interlocutores no que remete às significações dos próprios discursos a respeito da obra. Os dois momentos são interdependentes: se avaliarmos apenas a qualidade, a pertinência, a legitimidade do discurso do interlocutor sem relacioná-lo com o objeto, além de estar girando no vazio, transformando-se em trivial processo de intenção ou mera empatia, eliminamos o fato que a sua fala remete a um objeto que ela constitui como obra bem-sucedida ou não. Não devemos nem nos apoiar apenas em discursos de receptores, pois falam de algo que estão criticando, nem nos referir apenas aos objetos, visto que precisamente o conflito das interpretações e das argumentações críticas a respeito dos seus valores é que os constitui como objetos de arte... passíveis de discussão. Nem as obras em si são excelentes, ruins ou medíocres, nem os argumentos avaliativos são justificáveis, legítimos e evidentes por si. Não se trata aqui do estilo, da forma de expressão, da eficácia de uma fala ou de um texto críticos – o tradicional *éthos* – e sim da correspondência do campo de argumentação com o seu objeto, o qual integra no processo de compreensão-interpretação-avaliação a possibilidade de questionar o processo, total ou parcialmente. Pela razão que esse processo não pode tomar forma ou vida senão no campo das outras argumentações. Pode-se refletir ou racionalizar para si, mas argumenta-se para o outro.

Isso parece, mais uma vez, um truísmo, salvo se lembrarmos que os argumentos trocados a respeito das avaliações de uma obra são válidos ou não, ao passo que a obra em nada é avaliada no que tange à sua validade ou não. Ela não é nem verdadeira nem falsa. Mas ela pode ser medíocre, média, malograda, desequilibrada, ou boa etc. O problema, portanto, é o das propriedades da linguagem e das propriedades dos objetos candidatos à apreciação. Não avaliamos os discursos como avaliamos as obras. Entretanto, dessa interação é que nasce o discurso crítico.

As obras de arte são, simultaneamente, os objetos de uma experiência perceptual sobre a qual se pode discutir, e os objetos de uma experiência semântica sobre a qual também se pode discutir – partes da atenção crítica constituída na significância da obra. Ora, os argumentos que se pode apresentar quando de uma avaliação não são discutíveis, perceptual e semanticamente, da mesma maneira que para o objeto, embora esses argumentos estejam sendo apresentados precisamente a respeito desse objeto. O risco principal da argumentação avaliativa de obras de arte é a tentação contínua de pôr no mesmo plano a validade do discurso avaliativo da obra e a pertinência quanto à avaliação da obra. É fácil compreender que um discurso avaliativo possa ser perfeitamente válido como discurso, sem, no entanto, ser clarividente, como avaliação crítica, sobre a qualidade ou a não-qualidade da obra. Isso explica que uma mesma obra possa ser objeto de interpretações diferentes e, portanto, de diversos discursos válidos, sem ser seguidos por uma avaliação pertinente. A não ser que afirmemos que existam tantas avaliações quanto interpretações correspondentes. Ora, nem todas as avaliações são justificáveis, tampouco são equivalentes. Sem dúvida é mais cômodo criticar e argumentar sobre a validade de um discurso em si do que sobre as razões que nos levam a valorizar ou desvalorizar tal objeto.

Parece que a argumentabilidade relativa às validades dos discursos seria mais alcançável, nisso que disporíamos de critérios semânticos e cognitivos para determiná-los, enquanto que na arte, tais critérios fazem falta. Alguns até lamentam esse terrível estado de coisas em que “não há mais critérios” para julgar as obras de arte. Eis algo espantoso: como se pode afirmar que não há mais critérios de julgamento, *quando, pelo contrário, há critérios demais*, devido ao desenvolvimento considerável das práticas artísticas, e com isso fingir que os critérios sempre existiram, quando somente surgiram no século XVIII? Além disso, cânones, códigos, regras, princípios ou preceitos relativos ao Belo, ou a qualquer termo que o substitua, não são, nem nunca foram critérios. Temos aqui uma confusão insigne, uma cegueira, ou melhor, uma negação, visto que há dois mil anos, os intelectuais vêm fazendo de tudo para que não possa vir à luz a argumentabilidade a respeito das avaliações estéticas. O desequilíbrio entre os grandes desenvolvimentos das argumentações prático-morais, e sua grande lentidão na estética explica, em parte, que a argumentabilidade sobre a validade dos discursos pareça estar mais ao nosso alcance do que a argumentabilidade relacionada com a pertinência da avaliação, embora se entenda facilmente que nem todas as asserções avaliativas tenham a mesma pertinência. Dá vontade de escrever que isso, simplesmente, se deve ao fato que os objetos sobre os quais se discute não são equivalentes.

Se, no que tange à argumentabilidade, permanecemos ainda em uma racionalidade alicerçada em razões veiculadas, produzidas e concebidas no seio da língua natural, poderíamos crer, sobretudo depois dos trabalhos de certos lingüistas,¹⁴ que critérios de argumentabilidade – tais como os “marcadores argumentativos”

14. Oswald Ducrot e J. C. Anscombe. *L'argumentation dans la langue*, (1975-1981). Bruxelas: P. Mardaga, 1983.

– são suficientemente identificáveis e discerníveis para nos permitir circunscrever o que entendemos, de fato, por argumentação. Ora, a não ser para os sémio-logicistas e os lingüistas positivistas, e a despeito de certas características lógicas da linguagem, não existem critérios aos quais se remeter. Mais exatamente, e é neste sentido que cabe entender Toulmin, critérios discursivos são válidos apenas em um determinado campo de argumentação, mas não o são em todos os tempos ou em todos os lugares – não se argumenta de qualquer forma, a respeito de qualquer coisa ou de qualquer um, sob pena de não ser compreendido ou de ser duramente criticado. Nesse sentido, Ducrot lembrou repetidas vezes que “a argumentação na língua” sempre é vinculada a contextos de enunciação e de ação, e que ela em nada é separada dos sujeitos que a usam. Ora, se também não existem critérios estéticos, tampouco podemos nos apoiar no objeto. Nem sobre a subjetividade, pelas razões evocadas acima. Resta, portanto, a argumentação intersubjetiva a respeito do objeto.

Da mesma forma que é possível explicitar as razões certas ou erradas quanto à validade do próprio discurso, quando de um diálogo sobre a avaliação de uma obra, é possível explicitar as razões certas ou erradas que se tem de aceitar, acolher como justo e legítimo, ou rejeitar como inexato, inoperante ou inadequado, determinado discurso sobre a obra. Entende-se melhor a importância da interdependência entre compreensão, interpretação e avaliação, pois em cada etapa ou momento (inseparáveis na prática!), podem me perguntar as razões que me levaram a compreender a obra dessa forma, a interpretá-la e avaliá-la assim. Da mesma forma que os argumentos e os critérios da compreensão e da interpretação da obra vão sendo construídos à medida que enuncio e avanço na minha relação crítica, constituindo-a como obra, a avaliação nunca é ausente do processo. Progredir em uma compreensão já é uma

escolha, uma preferência, rejeitar ou tomar, afastar ou seguir. Já é parte do ato crítico, do ato do *krinein*, do ato de usar e aplicar *critérios*, sem o qual não *distingo* o que é para ser entendido e assim entendo errado, mal ou nem um pouco. Situar-me no campo de argumentação idôneo me coloca, de saída, em toda a cadeia de requisitos conclamados por esse campo de argumentabilidade através do que pode me perguntar o outro: que razão(ões) tenho para acreditar no que você diz a respeito, no que você interpreta ou avalia?