

RECENSÕES

Chegamos, enfim, aos assuntos que costumam ser de mais fácil compreensão — o ensino e os nexos entre matemática e outras atividades humanas. Nos capítulos 11.1 até 11.12, vários autores falam do ensino da matemática nas universidades da França, da Alemanha, da Holanda, dos EUA, da Rússia... da Espanha, de Portugal. J. Fauvel apresenta, em 8 páginas, «Women and mathematics». O capítulo final examina alguns importantes periódicos de matemática.

Nos capítulos da parte 12, «Mathematics and culture», há treze estudos (digamos) «lúdicos». M. e R. Asher discutem a «etnomatemática»; outros autores comentam coisas interessantes a propósito de jogos, de arte, de literatura, de poesia, de monumentos erigidos em memória de matemáticos ilustres e até de filatelia — onde e como a disciplina ingressou nos selos dos correios...

Na parte final, há sete páginas para a bibliografia (selecionada). Doze páginas foram reservadas para uma interessante tabela cronológica, vinte e três páginas estão ocupadas pelas biografias dos principais matemáticos citados na obra. Nove páginas contêm informações biobibliográficas relativas aos autores dos vários capítulos da enciclopédia. As últimas 86 páginas se destinam aos indispensáveis índices de nomes e de assuntos.

As observações feitas permitem perceber a variedade de assuntos discutidos nesta enciclopédia — mostrando, entre outras coisas, que os terrenos matemáticos se alargam ininterruptamente e oferecem tópicos para todos os tipos de pesquisa, para todos os gostos imagináveis.

Leonidas Hegenberg
Professor Jubilado
Rua Lisboa 1208
05.413-001, S. Paulo – SP
Brasil

An Introduction to Aesthetics, de Dabney Townsend. Oxford: Blackwell Publishers, 1997, 247 pp. £13.99

Dabney Townsend é professor de filosofia e presidente do Departamento de Filosofia e Humanidades da Universidade do Texas. A sua obra publicada tem privilegiado o campo da estética, particularmente o desenvolvimento da estética no século XVIII. Esta obra vem na sequência de outros trabalhos do autor destinados à divulgação dos temas de estética e filosofia da arte, comumente esquecidos nas mais variadas obras de introdução à filosofia; entre estes trabalhos poderá salientar-se *Aesthetics: Classic Readings in the Western Tradition*, organizado por Townsend em 1996.

A introdução à estética que agora nos apresenta segue um percurso essencialmente temático, orientado mais pelos grandes problemas da estética que por uma sequência cronológica de teorias. O livro divide-se em

cinco capítulos, precedidos por uma breve introdução. Tanto a introdução como os dois primeiros capítulos destinam-se a esclarecer conceitos fundamentais e questões introdutórias de toda a temática. O primeiro capítulo examina, entre outras, as noções de «predicado estético», «termo valorativo» e «crítica de arte»; ainda neste espaço, Townsend expõe o problema da definição da arte. No segundo capítulo, começa por apresentar a noção de forma e por investigar a importância deste conceito. Também neste capítulo, traz-nos as propostas de três teorias para resolver a questão de saber o que são os objectos estéticos. A partir do terceiro capítulo o autor analisa as três relações que a obra de arte produz: a relação entre o artista e a obra, a relação entre o público e a obra, e por fim a relação entre o artista e o público. Em cada capítulo encontramos, no fim de todas as secções, uma síntese das conclusões apresentadas. Todos os capítulos terminam com referências e sugestões para leituras complementares. O livro inclui um apêndice, onde constam alguns textos mencionados anteriormente, e encerra com um glossário.

A estrutura da obra revela uma certa preocupação em não ser acessível apenas a um público especializado em questões de filosofia da arte, ou mesmo em questões filosóficas mais gerais. De facto, pelo seu estilo analítico, pela sua clareza e pelo tipo de temas abordados, esta poderá ser uma obra com interesse e utilidade tanto para estudantes universitários quanto para um público que apenas pretenda informar-se genericamente sobre o assunto. Em qualquer dos casos, os leitores podem esperar um guia fluente e bem informado sobre os intrincados temas da estética tradicional e contemporânea, assim como uma exposição sucinta, mas esclarecedora, das perplexidades e questões ainda por resolver neste domínio. A exemplificação é constante e apropriada.

Na introdução, depois de indicar que o termo «estético» será usado para designar «todos os conceitos subjacentes e sentimentos que formam as nossas experiências da arte e da natureza, nas suas manifestações análogas à arte (*art-like appearances*)» (p. 2), Townsend afirma que, tal como outras áreas da filosofia como a ética ou a epistemologia, a estética terá de se submeter ao confronto com os dados disponíveis e sujeitar-se ao exame lógico da argumentação. Apesar de o seu objecto poder ser uma intuição, um sentimento ou uma emoção, a estética é uma disciplina de discurso racional, sujeita aos rigores de qualquer disciplina filosófica. As suas teorias serão, por isso, avaliadas como quaisquer outras: pela quantidade de fenómenos que conseguem explicar sem recorrer a asserções falsas e pelas suas possibilidades de abrangerem novos domínios.

As teorias estéticas procuram explicar as belas-artes e a beleza natural. Os três tipos de teorias mais bem sucedidas na história da estética foram as teorias da imitação, as teorias da experiência estética e as teorias institucionais. Todas as teorias tentam clarificar os conceitos usados, procurando explicar como eles se aplicam a cada uma das artes em particular e como dão conta das experiências dos artistas, críticos e apreciadores de arte.

Talvez todas elas sejam teorias satisfatórias, mas em filosofia procuramos a melhor teoria que possamos construir; por isso, talvez devamos entendê-las como antecessoras de uma teoria futura mais completa.

Poderá parecer, por vezes, que o esforço analítico desafia a existência de teorias de cariz tradicional que possam aplicar-se à estética. Poderá parecer que em matéria de estética nada há a compreender. Mas Townsend não pensa certamente assim: «O único verdadeiro fracasso seria perder a oportunidade de compreender por não tentar compreender.» (p. 6). Esta obra destina-se a facilitar essa compreensão, analisando a linguagem, sujeitando as teorias ao processo de argumentação filosófica e servindo-se dos dados fornecidos pela história da arte para as confrontar.

No primeiro capítulo Townsend procura mostrar que os argumentos contra as teorias já mencionadas não descartam a utilidade da linguagem específica de cada uma delas. Conceitos como «beleza», «gosto» e «sentimento estético» continuam a ser essenciais no vocabulário da estética. «A beleza», diz Townsend, «é o primeiro passo para dar conta da inclusão ou exclusão de certos objectos específicos no campo [da estética]» (p. 24). O papel desempenhado pelo conceito de beleza no corpo da estética depende de outras teorias acerca do mundo. Se pensarmos, por exemplo, que o universo é uma espécie de máquina em que todas as partes estão combinadas num todo coerente, poderemos entender a beleza como um princípio cosmológico ou metafísico que expressa ordem e harmonia. Mas, se este modelo não nos parecer convincente, talvez tenhamos de repensar o lugar a atribuir ao conceito de beleza.

O conceito de gosto é indispensável para compreender a percepção e os juízos estéticos, cuja verdade ou falsidade parece depender do modo como essa percepção ocorre. O problema da subjectividade ou objectividade dos juízos de gosto poderá tentar-nos a substituir este conceito pelo de experiência estética, pois este é tão intuitivo como o de gosto mas não implica a ocorrência de juízos de valor, com todos os problemas que eles acarretam. A experiência estética deveria comportar os elementos subjectivos da experiência, elementos estes a que a ciência não pretende aceder.

Ainda com o propósito de esclarecer os usos da linguagem estética, Townsend analisa a especificidade dos predicados estéticos. Conclui que estes são termos descritivos específicos e que muitas vezes funcionam como metáforas. Talvez as suas afirmações mais ousadas sejam as de que não podemos saber quando um predicado é estético e a de que dependemos, por isso, dos críticos, que têm como função mostrar quando e por que motivo se deve aplicar um predicado estético, apesar de parecer não existirem regras nesse domínio. A tarefa dos críticos será a de relacionar factos e valores; só o valor da experiência estética não depende da palavra do crítico, uma vez que este é intrínseco, dado por um prazer que para alguns se aproxima de uma experiência religiosa ou mística.

O primeiro capítulo termina com a exposição do problema da definição da arte. Depois de distinguir definições formais de definições persuasivas e de

definições abertas, o autor examina as tentativas das teorias essencialistas e das teorias institucionais para distinguir objectos que são obras de arte de objectos que não o são. Ao contrário de ambas as teorias, que propunham um único critério para fazer a distinção, Townsend sugere que esta só pode ser feita recorrendo a um conjunto de critérios. Distinções claras, dados da história da arte, o estabelecimento de relações comparativas entre objectos, juízos e definições devem dizer-nos a que objectos chamar «obra de arte».

No segundo capítulo Townsend analisa a complexa dependência mútua entre os conceitos de «forma» e «conteúdo». A forma é determinada pelas possibilidades do meio específico de cada arte. Estas possibilidades dependem das convenções e da história. A forma é um princípio de ordenação que pode ser partilhado por diferentes tipos de arte. A poesia e a música obedecem a uma ordem temporal. A ordem espacial é própria tanto do teatro quanto da pintura. Townsend conclui afirmando que «A análise formal é, por isso, uma aptidão necessária tanto para uma apreciação completa da estética (*full appreciation of the aesthetics*) quanto para fornecer dados sobre os quais possamos construir teorias bem fundamentadas.» (p. 64).

As questões acerca da forma e do conteúdo conduzem-nos ao problema de saber o que é, exactamente, um objecto estético. Com o propósito de encontrar soluções para este problema, Townsend analisa as teorias da imitação, as teorias da expressão — nas quais se incluem as teorias da experiência estética e da atitude estética — e as teorias da imaginação. Estes três tipos de teorias, considerados pelo autor como os mais bem sucedidos neste domínio da estética filosófica, devem o seu sucesso à capacidade de explicar o que são os objectos estéticos e como podemos conhecê-los. Os defensores das primeiras entendem as obras de arte como imitações de certas realidades básicas, como formas ou objectos reais. Contudo, não equiparam as obras de arte a cópias da realidade, dado que a cópia pode existir sem manter uma relação estreita com a realidade copiada, enquanto que as obras de arte só têm sentido à luz dessa relação.

As teorias da imitação foram substituídas quando as suas suposições metafísicas deram lugar a questões sobre o papel do sujeito na elaboração do mundo das coisas, das ideias e das experiências. A mente passou a ser entendida como o fundamento da ordenação do mundo e a experiência estética como uma exemplo dessa ordenação.

Embora possam ser entendidas como teorias da expressão, as teorias da imaginação parecem adquirir, por vezes, alguma autonomia. A imaginação traduz a capacidade do artista para fazer existir novos objectos nos quais a mente se projecta. A incomensurabilidade desta capacidade parece ser o calcanhar de Aquiles das teorias da imaginação, acusadas de não ultrapassar o meramente misterioso ou, se entendidas mais seriamente, de resvalar do domínio da filosofia para o da psicologia.

O terceiro capítulo examina a relação entre o artista e a obra de arte. A primeira secção aborda a questão da importância das intenções do artista. Falar de intenções é falar do que é comunicado pela obra de arte, mas só

aparentemente é falar do seu significado. Conhecer as intenções do artista é algo distinto de conhecer a obra, e são muitas as razões para pensarmos que a obra pode conter algo a mais ou a menos do que o artista pretendia. A interpretação deverá, pois, ser feita tendo em conta dados que se encontram na própria obra. O conhecimento das intenções do artista poderá, eventualmente, servir-nos de guia na procura desses dados.

A perícia e a inspiração parecem ser também factores essenciais à existência das obras de arte. Quer a inspiração dependa do próprio artista ou de uma mente superior a ele, ela será sempre um princípio ordenador que leva a arte para além dos seus limites já traçados. Apesar de não podermos atribuir hoje o estatuto de oráculos aos artistas, a inspiração parece ser ainda o factor que permite explicar a quase inexplicável existência de obras sublimes.

A distinção entre criatividade e originalidade baseia-se em algumas subtilezas: enquanto a criatividade refere o modo como algo é feito, a originalidade refere aquilo que é feito. Ambas expressam a capacidade da mente de expandir tanto o seu conteúdo quanto os seus poderes. A originalidade deixa de ser um critério para distinguir obras de arte quando entram em cena as falsificações, os *object trouvés*, os objectos utilitários, a arte ambiental e os objectos naturais. As falsificações mostram-nos as diferenças entre obras «repetíveis» e obras que não podem ser reproduzidas sem que se produzam alterações cruciais. Alguns exemplos interessantes são analisados a propósito deste assunto.

No capítulo sobre a relação entre o público e a obra de arte, Townsend afirma que o recurso à experiência do público surge apenas quando nada parece distinguir os objectos estéticos de outros objectos intencionais. As teorias clássicas sugerem, então, que os objectos estéticos permitem ao público aceder a realidades mais importantes e valiosas. As mentes individuais podem participar desses graus mais elevados da realidade através da experiência de objectos estéticos. A estética moderna abandona a ideia de que a experiência estética é um meio para aceder a níveis metafísicos superiores e passa a considerá-la como um fim em si mesma, independente de quaisquer preocupações teóricas ou práticas.

Depois de analisar as insuficiências das teorias da experiência estética, Townsend propõe que as metáforas e analogias usualmente utilizadas para veicular estas teorias servem tão só como fontes de indicações sobre o modo como cada tipo de arte deve ser apreciada. Existe arte destinada a chocar o público e arte feita para o deleitar, e importa, por isso, que ele possa adaptar a sua percepção às exigências dos vários tipos de obras.

Na secção destinada a explorar a relação dos críticos com as obras, Townsend considera a possibilidade de entender os críticos como o público ideal, autor de opiniões certas que serão confirmadas pela história da arte. As teorias da atitude estética — que pouco diferem das teorias da experiência estética — rejeitam esta possibilidade, uma vez que os críticos estão demasiado informados e demasiado preocupados com a expressão das suas

próprias opiniões para poderem reagir adequadamente aos objectos estéticos. Depois de repensar os problemas dos juízos de valor na arte, dos quais depende o trabalho do crítico, Townsend termina propondo que se veja o crítico como um artista, autor de textos interpretativos votados à interpretação do público.

O capítulo termina com as questões levantadas pela existência de um outro tipo de público: o mundo da arte, produzido pelas instituições capazes de transformar objectos e ideias em obras de arte. Apesar de as teorias institucionais — segundo as quais o estatuto de obra de arte é atribuído a certos objectos pelos membros de instituições ligadas à arte — estarem votadas a um certo fracasso, a noção de «mundo da arte» poderá ser útil para relacionar a arte com o seu contexto histórico e cultural, explicando, assim, por que razão algumas obras não são bem sucedidas em determinado momento histórico, passando depois a sê-lo.

A comunicação entre o artista e o público é o tema do último capítulo. Esta comunicação está longe de ser fácil, dado que tanto o artista como o público não são personagens estáticas à espera de se avistar. Às vezes o artista é a própria obra, outras vezes desaparece perante a grandeza da obra. Às vezes cria segundo os desejos do público, outras cria um público segundo os seus desejos. Os artistas de vanguarda desejam um público tão específico que têm de tornar-se eles próprios o público das suas obras. E quando não há artista o público pode supô-lo e pode supor também que os artistas que existem produzem para sua satisfação. Contudo, nenhum artista está disposto a criar apenas de acordo com os desejos do público e nenhum público está preparado para dar a última palavra ao artista: o sucesso de uma obra será sempre medido em termos da aceitação do público, nas bilheteiras, nas livrarias, nos museus.

A complexidade desta relação só raramente tem sido explicada pelas várias teorias estéticas. A teoria mitopoética (*mythopoesis*) vê nos mitos um campo de símbolos partilhados tanto pelo artista como pelo público. O problema desta teoria é o facto de entender o mito como uma estrutura da realidade imune à verificação empírica. O mito instaura, supostamente, uma ordem no mundo, mas depois não há nada no mundo que prove que essa ordem, e não outra, foi instaurada. Saber qual é a versão ou a interpretação do mito mais adequada torna-se, assim, impossível. A teoria tem a vantagem de apelar para a necessidade de entender a obra à luz do seu contexto cultural. Como proposta final, Townsend expõe uma teoria pós-institucional de cariz histórico, em que o artista e o público se relacionam e se transformam, criando propostas de arte que vencem ou fracassam. O mundo da arte depende, pois, de uma relação que se altera constantemente enquanto se constrói. A arte é o produto desta relação.

No final do capítulo, Townsend conclui que nada está concluído. Apesar de terem sido consideradas várias teorias mais ou menos bem sucedidas na estética filosófica, nenhuma delas se pode dizer completa. Esta incompletude acentua-se com a arte do século xx, que propõe como obras de arte objectos

RECENSÕES

e ideias que desafiam qualquer teoria. A estética filosófica continua a ser, pois, um campo aberto, à espera de novos contributos que possam dar conta dos temas e das obras tradicionais, bem como do fluxo de acontecimentos da arte contemporânea.

Uma breve referência ao conteúdo de cada capítulo poderá sugerir ao leitor uma repetição de temas, teorias e argumentos. Esta repetição verifica-se realmente. Todavia, cada vez que um tema já mencionado volta a surgir, ele é mais uma expansão do que uma repetição. *An Introduction to Aesthetics* é um livro de aprofundamentos sucessivos, que nos mostra em cada capítulo novos domínios de aplicação daquilo que já conhecemos. Esta característica poderá proporcionar ao leitor uma maior satisfação no acompanhamento do livro. A consulta da obra é bastante facilitada pelas sínteses que encerram as secções. Poderia sê-lo ainda mais se o índice fizesse referência ao conteúdo das secções.

Esta obra, tal como outras introduções à estética similares — como *Reflecting on Art*, de John A. Fisher, por exemplo — poderá anunciar uma crescente atenção à estética filosófica, tanto por parte de professores e estudantes de filosofia, quanto por parte do público em geral.

Paula Mateus
Sociedade Portuguesa de Filosofia
Av. da República, 37, 4.º
1050-187 Lisboa

Imposturas Intelectuais, de Alan Sokal e Jean Bricmont. Trad. de Nuno Crato e Carlos Veloso. Lisboa: Gradiva, 1999, 298 pp.

Em 1996 Sokal escreveu um artigo para a revista *Social Text* com o título «Transgredir as fronteiras: em direcção a uma hermenêutica transformativa da gravitação quântica». Este artigo era uma paródia construída à volta de citações de autores franceses bastante conceituados. Nele, Sokal defende uma série de ideias disparatadas acerca das implicações filosóficas e sociais das ciências naturais e da matemática. Entre os autores citados nesse artigo estão Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guatarri, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Bruno Latour, Jean-François Lyotard, Michel Serres e Paul Virilio. A revista *Social Text* não só aceitou publicar o artigo de Sokal, como o incluiu numa edição *especial* sobre as implicações sociais e filosóficas da ciência. Este acontecimento ficou conhecido como o «embuste de Sokal» (a descrição do embuste foi feita por Paul Boghossian e publicada no n.º 2 da **Disputatio**).

O embuste provocou todo o tipo de reacções. Uma das reacções mais comuns, assumida pelos simpatizantes dos autores parodiados, foi a de que o embuste não provava nada acerca do «pós-modernismo» em geral —