

***ESTÉTICA E TEORIA DA ARTE EM AMORIM DE CARVALHO. BREVE
ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO***

**Artur Manso
amanso@iep.uminho.pt
Universidade do Minho – IEP/CIEd**

[Contribuição do Professor Doutor Artur Manso no Colóquio organizado na Biblioteca Pública Municipal do Porto em outubro de 2004, no âmbito das comemorações oficiais do 1.º Centenário do nascimento de Amorim de Carvalho]

“A arte é uma harmonia paralela à natureza”

Cézanne

“Três coisas são necessárias à beleza: inteireza, harmonia e claridade”

S. Tomás de Aquino

Palavras prévias

A intenção deste trabalho é apresentar as bases e o sustento da teoria estética e artística de Amorim de Carvalho. Para tanto percorreremos os escritos que o esteta portuense dedicou a esta temática com as regras da “escola” da estética moderna que teve entre os seus principais representantes E. Souriau e M. Dufrenne. Não nos debruçaremos em pormenor sobre temas e problemas universalmente considerados como fazendo parte de qualquer reflexão estética e artística séria, como é o caso do Belo e do Gosto que neste estudo não são considerados de forma autónoma.

Começaremos por explicitar o que Amorim considerava como positivismo estético e como dentro desta corrente de pensamento enquadrou o legado clássico do idealismo platónico e do criticismo kantiano. Logo após, explicitaremos o exacto conceito de ciência que Amorim atribuiu à estética, deixando de seguida as impressões do nosso esteta quanto ao método e objecto específicos da estética.

Como é natural haver uma confusão entre a estética e a arte, que resulta do facto de que para uma reflexão estética alargada não se poder prescindir de uma teoria da arte, percorreremos os textos de Amorim no sentido de esclarecer quais os contributos que no todo do seu pensamento estético positivista quer a filosofia, quer as ciências mais recentes como a psicologia e a sociologia podem fornecer a esta demanda.

Como não podia deixar de ser para quem sempre pensou as possibilidades de uma estética normativa e universal que também fosse científica, apresentaremos os seus argumentos a favor de uma axiologia estética e elencaremos as artes que serviam de referência às suas reflexões no tradicional sistema das Belas Artes.

1. Por um positivismo estético que englobe o platonismo e o kantismo

A prestigiada “escola” francesa do século vinte que promoveu e animou tantos e tão proveitosos debates em torno da possibilidade de um conhecimento estético efectivo, que pudesse ombrear com o conhecimento científico, encontrou na história da estética três momentos que designou 1. *A estética a partir de cima*, em que imperou o dogmatismo platónico assente no idealismo metafísico; 2. *A estética a partir de baixo*, que ao contrário do legado platónico tentou pensar a estética da mesma maneira que se entendia o desenvolvimento de qualquer organismo humano pelo método experimental, partindo da análise do real para chegar a leis universais; 3. *A estética de baixo para cima*, considerada por esta escola como a única possibilidade de garantir à ciência estética a universalidade e a credibilidade científica porque tanto ansiava. Esta escola e seus representantes pensavam que com o recurso à filosofia se poderia estabelecer uma verdadeira “*ciência da arte*”¹. A obra filosófica e a obra artística teriam assim um fim comum que levaria à universalização das leis e dos enunciados que iam buscando, caso a caso, nas suas pesquisas: “O artista e o filósofo sentem o mesmo anseio de *abranger*, um pelo sentimento, o outro pela ideia”². Este seria o caminho que Amorim de Carvalho veio a adoptar tendo nos parágrafos finais da sua tese deixado escrito “...la connaissance perceptive devient culminante dans la connaissance esthétique, par laquelle l’homme, le *je-suis*, situé dans le monde, se sent ontologiquement lié aux formes de ce monde. La

¹) Huisman, D, *A estética*, pp. 59 ss.

²) Amorim de Carvalho, “A ideia e a emoção”, in *Estética e teoria da arte*, p. 21.

fusion des deux connaissances – esthétique et philosophique – réalise cette intergnoséologie...”³.

Assim, pelo desenvolvimento do pensamento estético e artístico de Amorim parece-nos poder afirmar que a sua reflexão se situou neste terceiro ponto, isto é, na tentativa de contribuir para a afirmação de uma estética *de baixo para cima*, embora também nos pareça que os seus textos de juventude o tenham prendido muito mais à ideia de uma *estética a partir de baixo*, pois em 1932 escrevia: “Há um Belo que a adaptação criou e a hereditariedade mantém, idêntico para todos os indivíduos que sofreram ou sofrem a mesma adaptação, e que sofreram, ou sofrem, a mesma hereditariedade”⁴.

Se é verdade que o seu escrito de maturidade em certas partes vai contra o idealismo platónico em defesa do realismo aristotélico, principalmente no que à teoria da perspectiva diz respeito⁵, o que também se confirma de forma definitiva é, apesar de todos os argumentos tecidos a partir do conhecimento objectivo, a defesa de uma necessária coincidência entre a Beleza e o Bem. Para Platão o critério da Beleza era suportado por uma ideia transcendente, enquanto que o seu discípulo Aristóteles, fiel ao realismo que professou contrariando o idealismo do Mestre, estabeleceu que a Beleza resulta de uma equilibrada ligação das partes, de uma harmonia interna de qualquer género que se possa materializar.

Os postulados de Amorim quanto à estética, embora apontem para um campo gnoseológico realista, não nos parece que possam caber no mesmo por mais elaborado que seja, uma vez que se abrem explicitamente ao campo da pura ontologia à boa maneira platónica: “...la beauté est déjà le bonheur [...] de communion avec les formes dites belles, donc aimées, en raison même de cet état de grâce”⁶. Logo à frente, na tentativa de universalizar o seu pensamento quis temperar este enunciado platónico com o realismo aristotélico, mas sobretudo com o criticismo kantiano que do seu ponto de vista, eram encarados como alicerces essenciais da sua estética positiva: “La beauté, rigoureusement parlant, d’une rigueur toute philosophique, n’existe donc pas dans la forme comme en attribut de cette forme [...] la beauté résulte d’une réduction subjective

³) Amorim de Carvalho, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 446.

⁴) “Problemas de Hoje. Considerações em redor da estética democrática”, in *Estética e teoria da arte*, pp. 26-27.

⁵) Cf. *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 198.

⁶) *Ibidem*, p. 301.

dans la connaissance esthétique des formes...”⁷. Mais à frente deixa bem explícito a sua concordância com Kant ao afirmar: “...l’émotion esthétique est un état gnoséologique, désintéressé, donc de désinhibition, donc de disponibilité, donc de gratuité pour appréhender cette valeur de réalité ou valeur réelle des formes”⁸.

2. Do método e do objecto

Para fundamentar a estética a partir da filosofia, numa tentativa assumida de juntar, ou de compreender em conjunto o intuicionismo bergsoniano e o cientismo⁹, o esteta portuense pronunciou-se sobre o método e o objecto que caberiam ao conhecimento estético que se propunha fundamentar.

Como a afirmação do conhecimento estético não se reduz a uma qualquer história da arte e na linha dos estetas modernos positivistas como Lalo, acreditava que agora “O verdadeiro método da estética, como de toda a ciência, já não é ser normativo, mas positivo [...] é preciso abandonar [...] a confusão da estética com a crítica e até com a filosofia, para considerá-la [...] como uma ciência: a ciência da arte”¹⁰. Porque assim também lhe parecia ser, Amorim de Carvalho apontava que o método ideal para a Estética “...la méthode la plus prudente, la plus facile, la plus pédagogique, la plus didactique, celle de l’étude de la connaissance en général...”¹¹. Desta forma defendia a possibilidade de uma ciência estética que se fundamentasse no método científico, por entender que a ontologia da Beleza “...une *ontologie esthétique*, calquant l’ontologie en général”¹². Apesar de tudo, Amorim de Carvalho, nos estudos que nos deixou, parece-nos estar mais perto de uma estética positiva que também englobe a crítica e a filosofia. Talvez na anunciada obra sobre a arte viesse a esclarecer esta pretensão essencial da teoria positivista.

Quanto ao objecto da estética, se classicamente era atribuído ao estudo do Belo, Amorim de Carvalho na linha positivista e na esteira de Souriau entendia a estética

⁷) *Ibidem*.

⁸) *Ibidem*, p. 302.

⁹) Cf. *ibidem*, p. 2.

¹⁰) Huisman, D, *A estética*, p. 121.

¹¹) Carvalho, Amorim de, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 138.

¹²) *Ibidem*, p. 302.

“como o estudo específico da arte e de nenhum modo como o da beleza natural”¹³. Com Souriau o nosso esteta concordaria inteiramente no postulado de que a estética é a “ciência das formas”¹⁴. Assim sendo, fora do sujeito que pensa e cria os objectos artísticos e suas expressões, que capta pelo conhecimento lógico e racional uma dada forma, não se poderá erigir qualquer pretensão a um conhecimento estético que possa ser tão rigoroso quanto possível e que se possa submeter às condições do conhecimento científico. São suas as seguintes palavras “Le beau [...] résulte de la réduction subjective de la forme [...] par le sujet [...] assumée consciemment par celui-ci, en émotion de situation hédonique positive [...] La formule de la connaissance esthétique rappelle immédiatement la formule de la connaissance en général assumée par la conscience”¹⁵. Num texto da sua juventude já tinha deixado escrito: “Se o conhecimento científico devia ter começado (como cremos) por ser utilitário e pragmatista, por ser uma identificação da realidade sob o ponto de vista do bem e do mal, do útil e do nocivo, não vemos razões que se oponham a que concedamos a mesma origem ao *conhecimento estético*”¹⁶. Não bastava que a estética se afirmasse como a ciência do Belo. Para obter o estatuto de ciência, para lá de ter de obedecer às regras do método científico, teria de ser universal e coincidir, segundo a dialéctica platónica, ainda que temperada com o cientismo positivista, com a ontologia do Bem. Em 1934 já escrevia: “...o belo, na arte, só é belo na medida em que traduz aquele prazer de contactização moral, alguma coisa como o sociomorfismo de Guyau, por uma sugestão de realidade - realidade vivida, pois, mais intelectualmente do que fisicamente”¹⁷.

Observando esta metodologia o esteta portuense propunha uma estética normativa, onde a Arte e o Belo se erigissem de forma harmónica e inteligível na confluência natural do gosto do criador e do espectador. Claro que fazer coincidir a ontologia do Belo à maneira platónica com o criticismo kantiano e o positivismo científico seria uma tarefa deveras árdua e que não se poderia resolver em qualquer tratado que versasse sobre a possibilidade de afirmação de um conhecimento estético que fosse de igual grandeza ao conhecimento científico. Se o criticismo abria para a consideração da estética como englobando a teoria da arte, dificilmente tal problema teria sido posto por Platão, embora das suas deduções sobre a estética e a arte, também tenha resultado um quadro

¹³) Huisman, D, *A estética*, p. 120.

¹⁴) *Ibidem*.

¹⁵) Carvalho, Amorim de, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 299.

¹⁶) “A noção do Belo. Esboço de uma estética realista”, in *Estética e teoria da arte*, p. 38.

¹⁷) “A arte e a natureza. O sugestionismo estético”, in *Estética e teoria da arte*, p. 30.

determinado das artes, catalogadas pelo seu grau de importância, grau este que era aferido pela utilidade social que cada uma teria nesse sistema de sociedade ideal. E não nos esqueçamos que a poesia, tão valorada por Amorim, foi pura e simplesmente banida da cidade ideal que Platão nos propôs.

Como acabamos de ver Amorim de Carvalho não foi insensível aos tempos modernos e à evolução natural que a estética teve desde Platão até ao seu tempo. Por isso lhe pareceu que a sua reflexão estética só estaria exposta de forma definitiva com um ensaio dedicado especificamente à estética da arte, que anunciou no seu trabalho de tese: “...je vise ici surtout l’esthétique de la nature, et je réserve pour une autre travail l’esthétique de l’art, dont cette étude contient les prolégomènes, sans pour autant laisser d’établir d’ores et déjà, tantôt explicitement, tantôt implicitement, certains rapports entre les valeurs réelles et la création artistique”¹⁸. Como diria mais à frente no trabalho anunciado e nunca concretizado propunha-se “...distinguer entre le *beau* (ou la beauté) et l’*esthétique*, celui-ci étant pris comme synonyme d’artistique...”¹⁹.

3. A filosofia da arte

Neste campo Amorim de Carvalho subscreveria por inteiro as palavras de Étienne Souriau, designado “filósofo da *Instauração*”, que pugnando por uma nova teoria da arte e uma diferente atitude estética, pretendia que a arte aparecesse como “atividade instauradora [...] dialéctica da promoção anafórica”²⁰, uma vez que entendia que “...a Arte consiste em nos conduzir para uma impressão de transcendência em relação a um mundo de seres e de coisas postas em evidência através unicamente de um jogo certamente de *qualia* sensíveis, apoiado num corpo físico disposto de maneira a produzir esses efeitos”²¹.

O papel transfigurador daquele que cria, do autor, esse acrescento de uma idealidade subjectiva à forma captada parece-nos que nunca foi tão evidenciada ou potenciada por Amorim, para quem a Arte era tanto melhor quanto mais realista fosse.

¹⁸) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 232. No texto de apresentação deste estudo, na página 2, assinado por Amorim de Carvalho, já se anuncia a necessidade da redacção desta segunda obra para esclarecer cabalmente a sua estética e teoria da arte.

¹⁹) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 306.

²⁰) Citado em Huisman, D, *A estética*, pp. 69-70.

²¹) *Ibidem*.

A componente idealista ou transfiguradora da realidade por parte do nosso autor, tal como era referida por Souriau não encaixava bem nas suas principais coordenadas estéticas e artísticas. Para o nosso esteta, a estilização do real, só por si, não conferia qualquer estatuto à verdadeira arte.

Do folclore até à música erudita, da poesia popular até à poesia “literária” há um percurso gradativo de estilização ou de transfiguração do real que de facto é a base de todo e qualquer estatuto da arte e da estética. Mas o que é certo é que toda a actividade produtiva humana é uma forma expressiva do sentir humano. Também neste particular, o nosso esteta concorda com Kant quando afirma que “...l’émotion esthétique est un état gnoséologique désintéressé, donc de désinhibition, donc de disponibilité, donc de gratuité pour appréhender cette valeur de réalité ou valeur réelle des formes”²².

Num dos primeiros textos de Amorim sobre esta matéria, na alçada de uma filosofia da natureza, já elencava como sérios problemas a reflectir no domínio da estética “...as relações entre a arte e a natureza; a distinção entre o indefinido e o ininteligível ou incompreensível; a técnica como linha de ligação emocional entre o artista e o público; o símbolo e o ritmo na linguagem artística; a arte como representação da realidade; a crítica impressionista e a crítica científica; a arte, a inteligência e a moral; etc., etc.”²³. Estes e outros temas foram, então, por diversas vezes, submetidos ao crivo racional e crítico de Amorim de Carvalho.

A sua filosofia da arte teria naturalmente que coincidir com a ontologia do bem embora não se pudesse afastar da natureza, já que a maior ambição do nosso esteta, residia na tentativa de pela lógica poder explicar a ontologia²⁴. Porque esta era a sua demanda, estava convicto de que “Comme la connaissance en général n’instaure jamais le faux, mais toujours le vrai, de même la connaissance esthétique n’instaure jamais le laid, mais toujours le beau”²⁵. Desta forma, Amorim considera que o Belo e o Bem mantêm uma estreita proximidade: “Là où le réel est (même au plus humble niveau axiologique), le beau est, si notre présence à ce réel n’est pas inhibée pour l’esthétiser. Réciproquement, et dans le même cas, là où le beau est, le réel est”²⁶. Sem se querer afastar das grandes matrizes porque tinha enveredado a estética moderna ao apresentar-

²²) carvalho, Amorim de, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 302.

²³) “A arte e a natureza. O sugestionismo estético”, in *Estética e teoria da arte*, p. 28.

²⁴) Cf. *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, pp. 106 ss.

²⁵) *Ibidem*, p. 304.

²⁶) *Ibidem*, p. 305.

se também como uma ciência da arte, mas porque a arte moderna em muitos dos seus aspectos não era considerada enquanto arte por Amorim de Carvalho, ficava assim anunciada a crítica ao novo rumo da estética que prescindia de uma axiologia e ontologia, algo que na opinião do nosso autor, se tornaria nefasto para a assunção da ciência estética como ciência universal²⁷.

4. A psicologia da arte

Partindo do princípio de que toda a actividade produtiva dos homens é uma forma de expressar o seu sentir e encarando a psicologia da arte como a forma de reflectir, em termos estéticos, os momentos da contemplação, que deve buscar o universal no particular por via da reflexão e não somente da pura emoção, onde o público ou aquele que contempla a obra gosta ou não gosta, fica extasiado ou pura e simplesmente rejeita o que observa, verificamos que Amorim de Carvalho se preocupou com esta temática no sentido de dotar a sua teoria de uma efectiva universalidade. No radicalismo das suas propostas e análises o nosso autor foi ao ponto de afirmar: “...parece-nos que é hoje opinião vulgarmente aceite que a Estética é apenas um capítulo da psicologia geral”²⁸. Na tentativa de uma fundamentação onto-gnoseológica da sua teoria estética, acrescentou em outro escrito: “Para nós o estético não existe senão como uma relação emocional do sujeito com os *valores reais*”²⁹.

Mesmo sob a grelha positivista o processo criativo não deixa de ser um acto de “recriação” que visa deixar satisfeito quer aquele que produz, quer aquele que contempla. Apesar de tudo, a arte vai mais além na natureza captando ou revelando algo que a mesma natureza já contém mas não deixa que seja captado por qualquer um. O esplendor da natureza, apenas é captado pelos artistas: “Os artistas que, à primeira análise, parecem ser profundamente pessoalistas – e são-no, mas no *estilo*, na maneira particular de exteriorizar – só encarnando, só traduzindo nesse pessoalismo um sentir

²⁷) Cf. *ibidem*, pp. 307 ss, pp. 422 ss.

²⁸) “Psicologia da emoção estética. O primeiro critério estético”, in *Estética e teoria da arte*, p. 35.

²⁹) “A noção do belo. Esboço de uma estética realista”, in *Estética e teoria da arte*, p. 37.

verdadeiramente humano e geral, são grandes e admirados. Só assim conseguirão fazer-nos vibrar, unindo as nossas almas na mesma fraternidade sentimental”³⁰.

Se é certo que a interpretação, para Amorim se possa e deva submeter a uma grelha universal, também não deixa de ser verdade que o sentimento estético da Obra de Arte depende muito do sujeito que a contempla. Segundo o esteta portuense convinha que houvesse uma interpretação comum da arte uma vez que ela é universal e exprime a realidade circundante, se não fosse assim, então não se poderia considerar como arte. É verdade que o público contempla mas só parcialmente recria. Para o nosso autor o gosto pessoal terá que se submeter a critérios universais o que faria com que ante uma obra de arte o criador e o público viessem a coincidir na interpretação e no sentimento. Esta confluência de sentimentos mediados pela obra de arte foi esclarecida por Amorim com as seguintes palavras: “C’est le problème du goût personnel et de l’universalité de la valeur esthétique fondée sur: a) l’universalité des conditions subjectives de tous les hommes (Kant); b) l’universalité des valeurs réelles en tant que valeurs réelles ou non-néants; et, c) l’universalité de la sursubjectivité dans la réduction subjective du réel par l’act ontologiquement surdéterminant de connaître”³¹. Porque assim lhe parecia ser, Amorim de Carvalho atribuiu à crítica o papel de conciliadora das subjectividades do criador e do espectador: “...o crítico deveria, em primeiro lugar empreender, no mais alto e profundo sentido, o exame psicológico do público, melhor diríamos – *alma humana*. Assente nessa psicologia geral, o crítico encetaria, depois, o exame da obra, valorizando-a esteticamente em função da sua finalidade emocional”³².

Como viria a dizer noutro lugar “...crítica que não seja normativa não tem sentido; e para ser normativa tem de se estabelecer, contra a teoria modernista, num mundo que diga respeito a todos, porque não é para si que o crítico critica: é para os outros”³³. Esta crítica normativa e dogmática, porque é objectiva “...tem de ser científica”³⁴. A ser assim, o esteta portuense impunha como primeira condição a um crítico de arte “...subjectivar e sentir, como próprios e estruturais da sua natureza psíquica, os valores colectivos, as leis universais, as realidades sociais, os julgamentos permanentes e comuns, exactamente como um impressionista sente os valores, as leis,

³⁰) “A ideia e a emoção”, in *Estética e teoria da arte*, p. 22.

³¹) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 336.

³²) “O carácter social da arte”, in *Estética e teoria da arte*, p. 51.

³³) “A crítica e a arte. A noção do valor e a psicologia”, in *Estética e teoria da arte*, p. 86.

³⁴) “A crítica dogmática e científica”, in *Estética e teoria da arte*, p. 101.

as realidades, os julgamentos do seu impressionismo”³⁵. Para si, era óbvio que sem um critério universal que se submetesse obrigatoriamente ao método científico toda a criação artística conduziria “...ao automatismo de uma arte instintiva, [tal como se] encontra [...] nas produções artísticas dos loucos [...] cuja psicologia traduz, como se sabe, um regresso ao infantilismo e ao primitivismo”³⁶. Sem lhe estar garantida a universalidade, a Arte tornava-se aos olhos de Amorim um mero produto individual sem possibilidade de qualquer controlo pelo método científico.

Amorim de Carvalho embora se tenha servido latamente da psicologia, jamais, tal como os psicologistas defendiam, reduziu o belo à sensação individual. É verdade que deu grande importância à percepção psicológica, mas sempre rejeitou o individualismo da sensação. Se os psicologistas contestavam o carácter ontológico do belo, Amorim embora não o tenha teorizado demoradamente e porventura o quisesse negar, como se infere das leituras dos seus escritos, parece-nos que tendia muito para ele.

Na teoria estética proposta pelo nosso autor há de forma assumida a assunção da Arte como conhecimento, uma vez que pela arte se poderiam captar as formas no sentido de elaborar uma matéria que revelasse o ser próprio das coisas e do homem. A ser assim, o conhecimento estético nem se sobrepunha nem tentava eliminar os outros conhecimentos.

5. A sociologia da arte

Como acabamos de ver no ponto anterior o público da arte através da obra une-se ao artista por uma espécie de intermediação do crítico. Se há diversas artes, então haverá também diversos públicos, mas em cada arte o significado da obra criada terá que se obter cientificamente. Para Amorim de Carvalho compete à Obra de Arte “...falar de uma memória colectiva e estudar as recordações como em função da experiência e da lógica da colectividade”³⁷.

³⁵) “A crítica e a arte. A noção do valor e a psicologia”, in *Estética e teoria da arte*, p. 95.

³⁶) “A técnica e a poesia. II. A coloração poética”, in *Estética e teoria da arte*, p. 78.

³⁷) “A crítica e a arte. A noção do valor e a psicologia”, in *Estética e teoria da arte*, pp. 89-90.

Segundo a sociologia da arte, a obra de arte resulta da reciprocidade de acções e interacção entre aquele que cria e a sociedade em que está inserido. O criador é entendido como um simples mediador e não alguém especial ou genial. Do ponto de vista social Amorim explicitava que “...a Arte apresenta, através do facto mesmo da expressão emocional, um carácter essencialmente social, no sentido de comunicação de estados de alma de um indivíduo para o outro”³⁸. Noutra lugar clarificava a sua posição ao referir que “Da natureza social da arte, no seu duplo aspecto expressional e técnico, resulta a sua feição democrática, porque a transmissibilidade de uma emoção, implicando um público, por mais restrito que seja [...] integra o artista e o público numa psicologia geral, numa sensibilidade qualitativamente igual, e torna possível, por isso, uma valorização das obras com base nesse sensibilidade”³⁹.

O meio fornece a matéria prima ao criador e as coordenadas de interpretação àquele que contempla. Veja-se como diferem a arquitectura, a música, a literatura... ocidentais e orientais. Tais constatações reforçavam-lhe a ideia de que o meio e a hereditariedade condicionam de facto a Obra de arte. Porque assim entendia ser, Amorim escrevia: “Estando, assim, a emoção estética logicamente implicada na emoção geral, e portanto condicionada pelo próprio mecanismo fisiológico e psicológico da Vida, a arte terá também, com a própria vida, uma história, e uma evolução...”⁴⁰. Noutra lado continuava a sua argumentação: “A obra de arte dá a realidade, ou *uma* realidade com base interpretativa na natureza, mas (por mais espontânea que se nos afigure) através de um *trabalho* que estabelece, por outro lado, a antinomia arte-natureza”⁴¹.

No seu trabalho de tese afirmou de forma esclarecedora: “...l’art exerce soit un fonction éducative esthétique qui nous apprend à savoir regarder la nature [...] soit une fonction désinhibitrice devant les formes représentées; et, parce que représentées, ces formes, ces valeurs réelles, nous conduisent à un monde – celui de la représentation – où notre vie pratique n’entre pas en jeu”⁴². A concordância entre o público e o artista e a necessidade de que a arte para ser entendida enquanto tal teria que reflectir a época, são os principais ingredientes do carácter social da arte que Amorim nos apresentou tal

³⁸) “O carácter social da arte”, in *Estética e teoria da arte*, p. 50.

³⁹) *Ibidem*, p. 51.

⁴⁰) “Psicologia da emoção estética. O primeiro critério estético”, in *Estética e teoria da arte*, p. 36.

⁴¹) “A técnica e a poesia. I. A técnica no seu duplo...”, in *Estética e teoria da arte*, p. 69.

⁴²) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 401.

como revelam as páginas finais do seu trabalho de doutoramento⁴³. Eram estes primados de universalidade que não encontrou, entre outros movimentos, nos modernistas, na arte abstracta e na arte não figurativa, rejeitando-lhes por isso o estatuto de arte como se pode perceber da análise das páginas acabadas de referir.

6. A axiologia estética

É propósito da estética positivista de Amorim de Carvalho fazer com que toda a arte emparelhe com os valores reais. Por isso pugnava por uma estética normativa onde os conceitos de beleza e de gosto confluíssem entre o criador e o espectador, revertendo para uma necessária harmonia que se fixaria, de forma natural, numa determinada tábua de valores. Nos idos anos trinta escrevia: “Temos, pois, a Arte – amoral na sua essência – podendo desenvolver uma função que vá além da simples faculdade de comover; temos a arte utilizando essa faculdade e utilizando o senso comum, destinada a servir de veículo das ideias, e podendo desempenhar um papel altamente moral e social”⁴⁴. A base científica em que desejava apresentar a arte, levava o esteta portuense a um postulado da mesma baseado no mecanismo psicofisiológico em que assenta o desenvolvimento de cada indivíduo fazendo-o, enquanto membro de uma sociedade, adaptar o egoísmo próprio às regras sociais a que naturalmente se deve submeter: “Se é verdade que os valores da beleza natural e da beleza artística residem nos indivíduos, a fisiologia e a psicologia dos indivíduos apresentando uma igualdade fundamental de estrutura, afirmam a igualdade fundamental dos valores para todos, igualdade apenas perturbada por factos particulares que constituem casos esporádicos...”⁴⁵. Como esclarece noutro lado “A arte é o processo por que a axiologia de antítese se dissolve na axiologia hierárquica ou da beleza total”⁴⁶. A novidade da obra de arte assim apresentada por Amorim de Carvalho, poderia tornar-se num problema epistemológico de difícil solução uma vez que esclareceu que todo o seu trabalho de tese “...se réclamera toute une axiologie fondée sur le Réel...”⁴⁷. Ao longo do trabalho nunca abandonou esta pretensão já que mais para o fim do mesmo voltava a repetir os seus

⁴³) Cf. *ibidem*, pp. 409 ss.

⁴⁴) “A ideia e a emoção”, in *Estética e teoria da arte*, p. 22.

⁴⁵) “Problemas de hoje. Considerações em redor...”, in *Estética e teoria da arte*, p. 26.

⁴⁶) “A crítica dogmática e científica”, in *Estética e teoria da arte*, p. 103.

⁴⁷) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 2.

propósitos: “...la connaissance est devant une axiologie naturelle, une réalité hiérarchique de valeurs réelles, et la surdétermination esthétique se fait naturellement selon la hiérarchie ascendante dans telles et telles circonstances de cette axiologie [...] que la critique peut établir par des subsomptions esthétiques”⁴⁸. De facto não vemos como é que uma axiologia se pode fundar numa epistemologia, por muito boa vontade que se tenha para com o método científico e a universalidade que se procura. A idealidade e a perenidade dos valores jamais lhe poderá ser garantida por uma dedução lógica. Só a ontologia lhe poderá conferir essa universalidade e perenidade. Toda a ciência, trata do que é, do tangível e mensurável, só pode ser factual e se o deixar de ser perderá o seu estatuto. Valores como o Bem ou a Verdade são do domínio do ideal, limitam a nossa acção e em muitos casos colidem com o progresso científico. Talvez sem o querer o nosso autor concordaria que assim fosse pois escreveu que toda a obra de arte tem de se reconhecer na tríade Verdade, Beleza, Bem: “...não só aceitamos a verdade, mas *queremos*, mesmo, que em todas as obras de arte a verdade palpite e se revele”⁴⁹. No desenrolar do seu ideário afirmaria ainda de forma taxativa, na perspectiva de conciliar as duas posições antagónicas: “O nosso objectivo é demonstrar, ou antes, tentar demonstrar que só pelo idêntico, pelo comum, pelo colectivo, é possível a comunicação estética; e esse idêntico, esse comum, esse colectivo, devem corresponder, tanto no domínio das Coisas como no domínio da Vida [...] a uma realidade ontológica, de relações estáveis...”⁵⁰. Esta fórmula retomou-a em ambiente mais reflectido na sua tese de doutoramento: “...la connaissance est devant une axiologie naturelle, une réalité hiérarchique de valeurs réelles, et la hiérarchie ascendante dans telles et telles circonstances de cette axiologie [...] que la critique peut établir par des subsomptions esthétiques”⁵¹.

7. O sistema das belas artes

Amorim de Carvalho não teorizou em pormenor sobre o sistema das belas artes e suas correspondências, embora tenha elegido algumas delas como fundamentais e

⁴⁸) *Ibidem*, p. 414.

⁴⁹) “A arte e a natureza. O suggestionismo estético”, in *Estética e teoria da arte*, p. 31.

⁵⁰) “O carácter social da arte”, in *Estética e teoria da arte*, p. 55.

⁵¹) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 414.

mais relevantes que as outras. Mesmo que sob a perspectiva positivista o sistema clássico das sete artes, ou seja, as três plásticas, arquitectura, escultura e pintura; as três rítmicas, dança, música e poesia; e uma sétima, o cinema, ser insuficiente e ultrapassado, a nós vai servir-nos para do ponto de vista daquilo que são os textos aqui analisados, apresentar as ideias do nosso autor. Não podemos ignorar que este esquema não contempla por exemplo a literatura ou o romance que foram actividades criativas levadas a cabo por Amorim, mas diga-se em abono da verdade que o fundamento das suas intuições se encontra no esquema clássico ao eleger como as maiores das belas artes, a arte plástica expressada pela pintura e a arte rítmica da poesia.

Foi à poesia que o esteta portuense desde sempre concedeu o lugar de topo no seu sistema das belas artes. Já nos anos trinta do século findo escrevia: “Se a poesia é, historicamente, na evolução dos povos, a última arte que nos aparece, eu creio que é para ela, também, que está reservado mais largo futuro, porque ela, dando-nos mais facilmente a emoção intelectual, responderá assim ao aperfeiçoamento, à dignificação do sentimento estético pelo desenvolvimento mental do Homem”⁵². Foi nas obras poéticas que Amorim encontrou “...o predomínio de uma imaginação animista que tudo transfigura, idealiza e vivifica”⁵³. E esta imaginação era captada e fixada pelo Poeta: “O poeta, conservando o conhecimento racional do mundo exterior, assente neste mundo, preso a ele, mas numa ânsia de ascensão espiritual, agita as asas da sua imaginação, na plena consciência da sua idealidade.”

‘O prazer poético é um prazer de platonização do real’⁵⁴.

Depois de elogiar a natureza seguindo e citando os bons ensinamentos de Rousseau, a pintura, paisagística e figurativa é outra das belas artes elogiada por Amorim: “...entre le paysage-jardin et le paysage-nature, oscile encore un goût conventionnel”⁵⁵. Assumindo ainda a controvérsia que se gerou em torno da fotografia no sentido de se poder ou não considerar como uma das belas artes, Amorim não se coibiu de a eleger para a sua classificação, uma vez que considerava que entre a fotografia e a pintura figurativa há apenas a diferença de que pela fotografia, o artista (o fotógrafo) fixa o mesmo motivo com o recurso a uma técnica mecânica⁵⁶. Porque assim

⁵²) “A ideia e a emoção”, in *Estética e teoria da arte*, p. 23.

⁵³) “A técnica e a poesia. II. A coloração poética”, in *Estética e teoria da arte*, p. 77.

⁵⁴) *Ibidem*, p. 79.

⁵⁵) *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 355.

⁵⁶) Cf. *ibidem*, p. 396.

lhe parecia ser, categoricamente afirmava que “Les deux artistes – poète et peintre – sont dans des conditions fondamentalement semblables d’aptitude à utiliser, chacun à sa façon, la technique de la fixation artistique”⁵⁷.

De fora do seu sistema ficaram as tendências artísticas que o movimento modernista, por ele tão criticado, ia defendendo. A pintura não figurativa como o impressionismo, cubismo, fauvismo, abstraccionismo, surrealismo... foi rejeitada liminarmente, tanto nas artes plásticas como na literatura e poesia. O esteticismo do movimento da *arte pela arte*, também não foi poupado. O argumento que usou para as rejeitar foi que estes movimentos não se fundam “...sur une esthétique des valeurs réelles...”⁵⁸. A ser assim, como não encontrava na arte moderna qualquer figuração social⁵⁹, a solução que se lhe apresentava como a mais correcta era a sua rejeição. Contudo, a modernidade é banida por Amorim apenas em termos de tendências mais ousadas ou naquelas que desafiam o bom ritmo da natureza. São suas as seguintes palavras: “Il faut distinguer entre le moderne qui, par sa valeur humaine transsociale et intemporelle, aura une actualité esthétique permanente ou qui resurgit des épisodiques éclipses, et le moderne qui correspond à une circonstance sociale et temporelle [...] où manquent l’*ethos* et le réel [...] qu’il faut réintégrer à l’oeuvre d’art, c’est-à-dire où manquent les chaleurs réelles posées à la condition gnoséologique générale et à la condition gnosesthésique en particulier”⁶⁰.

Palavras finais

Antes de mais convém realçar a normal continuidade do pensamento estético e artístico de Amorim de Carvalho desde os anos trinta até aos anos setenta do séc. XX. É óbvio que o trabalho dos anos setenta é mais profundo, reflectido e completo, mas as teses apresentadas nos anos trinta e quarenta nunca foram postas de lado. Os novos dados e a reflexão mais madura, como seja a que fez na segunda parte do seu trabalho de tese ao apresentar e discutir a teoria da perspectiva englobada no espaço mais amplo do conhecimento das formas, vêm apenas complementar e esclarecer as intuições

⁵⁷) *Ibidem*, pp. 396-397.

⁵⁸) *Ibidem*, p. 408.

⁵⁹) Cf. *ibidem*, pp. 423 ss.

⁶⁰) *Ibidem*, pp. 444-445.

previamente apresentadas. Por outro lado, Amorim de Carvalho estava consciente que a sua reflexão estética e artística só poderia ter-se como completa quando apresentasse as reflexões que faltavam sobre a estética da arte.

Parece-nos que o esteta portuense subscreveria em absoluto o que Huisman, numa tradição em defesa de uma estética positiva, afirmava com toda a convicção: “o século XX deve fazer um progresso ou uma mudança radical. Deve instaurar uma Estética de Laboratório. Pois não restam senão duas vias para a Estética actual: afundar-se na Ênfase ou tornar-se uma Ciência.’

‘Se a Estética se recusa a ser experimental, precisa e positiva, deixará de existir’⁶¹. Nesta linha Amorim ambicionava com o estudo empreendido de que resultou a sua tese de doutoramento fundar uma Estética da Natureza nos valores reais como fundamento de uma Estética da Arte’⁶². Infelizmente não nos pôde deixar essa Estética da Arte cujo estudo tantas vezes antecipou.

O esteta portuense ao apresentar e defender que as categorias estéticas são referentes da nossa acção, pugnavam por uma estética normativa. Neste plano não acompanhou Platão que tinha desvalorizado as artes plásticas por achar que o Artista é apenas um imitador de terceiro grau, uma vez que o mundo já era uma imitação do Arquitecto do universo. A fúria platónica contra alguma música, os poetas e pintores terá decorrido de compreender que as pessoas se comovem com elas e por isso eram perturbadoras da ordem da cidade. Mas acompanhou-o, embora quisesse rejeitar a metafísica, na temática do Belo que Platão subordinou a uma concepção ético-metafísica própria. Ao contrário de Platão, o nosso autor concedeu um papel preponderante à poesia.

Com Aristóteles que escreveu sobre estética e arte na *Poética* e na *Retórica*, contrariando Platão, valorizou a mimésis. Aristóteles achava que imitar era conatural ao homem e desta faceta ele tiraria prazer, considerando assim o acto de imitar como uma das dimensões afectivas do homem que o distinguia dos outros animais.

Da estética dogmática que se faz “de cima para baixo”, a partir de paradigmas que uma vez aceites se vão tornar canones e tudo que sair do canon não terá qualquer

⁶¹) Huisman, D, *A estética*, p. 123.

⁶²) Cf. *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, p. 389.

valor, Amorim aproveitou a ideia do belo em si de Platão e do Belo ideal de Aristóteles que foram os modelos de beleza durante vários séculos.

Amorim de Carvalho trilhou o árduo caminho por outros iniciado em fins do século XIX em prol da afirmação de uma estética positiva, onde o sujeito parte dos objectos para a avaliação do grau de esteticidade que eles possuem. Assim, também seguiu Fechner e a sua proposta de uma estética “de baixo para cima”, considerando os objectos como realidades em si que não podem ser desprezados ou submetidos a quadros exteriores que exerçam domínio sobre eles.

Amorim de Carvalho considerou, ainda, que toda a obra de arte é um objecto produzido pelo homem resultante da transformação da matéria, apontando desta forma para um cientismo estético onde os objectos estéticos e as obras de arte se tinham que submeter a um discurso lógico e objectivo. Os objectos de arte e a sua apreciação deveriam submeter-se a uma avaliação objectiva tendo em conta os valores essenciais da época em que surgiam.

Parece-nos que Amorim de Carvalho, com todo o cientismo estético que anunciou apenas buscou a correspondência adequada para a trilogia de raiz platónica onde o belo (arte) = verdadeiro (entendimento/razão) = bem (moral). A ser assim, a arte apenas era entendida na sua pretensão de captar e manifestar a verdade das coisas, tal como outros reputados pensadores contemporâneos, como Heideger, tão bem souberam teorizar.

Amorim de Carvalho quis dar um tratamento englobante ao postulado positivista que afirmava que “A ciência demonstra a arte mostra” ao defender que o conhecimento estético tinha também que se submeter ao funcionamento das leis da lógica e ao rigor do método científico. Por tudo isto, a arte para Amorim de Carvalho não poderia ser considerada de forma autónoma porque dessa maneira não atendia aos valores morais e não poderia ser universal por tender a excluir muito daquilo que marca a existência dos homens.

Amorim prosseguiu a nova via estética, aproveitando muito daquilo que a tradição nos tinha legado neste campo. Não nos parece que tenha sido tão radical como os estetas da modernidade que desde os finais do século XIX vêm alimentando a discussão em torno do Belo e da Arte. Nesta via mais radical Dorflès afirmava que no último quartel do século vinte “já não é possível conceber uma estética normativa e

sentenciosa e que, portanto, o nosso juízo axiológico à volta das coisas da arte deve ficar limitado aos canones e aos humores de uma determinada época e até de uma determinada actividade criativa”⁶³. O nosso autor, porque nos deixou em meados dos anos setenta, não teve tempo para continuar esta discussão e infelizmente, nem sequer teve o tempo que ainda precisava para acabar de fixar a sua especulação na anunciada obra sobre a estética da arte.

Pelo que ficou dito, não deixa de ser estranho que as especulações sobre estética e teoria da arte de Amorim de Carvalho, do ponto de vista especulativo, datadas as primeiras dos anos trinta do século XX não tivessem sido, até agora, entre nós, tidas em conta. Nem sequer em estudos de conjunto da especulação estética e artística que os intelectuais portugueses no campo da filosofia nos foram legando ao comentar e fixar outras especulações que versam sobre a mesma temática, mas de qualidade, quantidade e precisão inferiores. Este facto dever-se-á a um esquecimento involuntário porque se ignoram os textos, ou é assumidamente o repúdio pura e simples de uma dada tendência ou orientação de pensamento? Doravante já não há mais desculpa para omitir em qualquer reflexão estética e artística o original e criterioso contributo de Amorim de Carvalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Amorim de Carvalho

Deus e o homem na poesia e na filosofia, Porto, Figueirinhas, 1958.

O positivismo metafísico de Sampaio Bruno, 2ª ed., Lisboa, Fundação Lusíada, 2001.

De la connaissance en général à la connaissance esthétique, Paris, Éd. Klincksieck, 1973.

Fidelino: um filósofo da transitoriedade, S. Paulo, Universidade de S. Paulo, 1974.

Estética e teoria da arte, Porto, Estratégias Criativas, 2004.

2. Sobre Amorim de Carvalho

Carvalho, Júlio Amorim de, *Dois escritores portuenses, o poeta António Pinheiro Caldas e Amorim de Carvalho*, Porto, Casa Amorim de Carvalho, 2000.

⁶³) Dorfles, G., *As oscilações do gosto*, p. 22.

- Carvalho, Júlio Amorim de, “Acheegas para uma biografia: Amorim de Carvalho”, Separata da Revista *Gil Vicente*, 4ª série, nº 3, Guimarães, Janeiro/Dezembro 2002.
- Reis, Carlos, *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, 1983.
- Gomes, Pinharanda, “Amorim de Carvalho e a filosofia portuguesa”, in *Pensamento português*, vol. IV, Lisboa, 1979, pp. 221-228.
- Gomes, Pinharanda, “Amorim de Carvalho, um positivista de volição metafísica”, in *Estudos*, XL, 409, 1962, pp. 415-422.
- Gomes, Pinharanda, “Escola portuense: uma introdução histórico-filosófica”, in *Actas do Congresso Internacional Pensadores portuenses contemporâneos – 1850-1950*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 37-111.
- Gama, Manuel, “Carvalho, José Maria Caldas de Matos Amorim de”, in *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 1, Lisboa/S.Paulo, Verbo, cols 862-863.
- Manso, Artur, “Introdução. Breves notas sobre a teoria estética e artística de Amorim de Carvalho”, in Carvalho, Amorim de, *Estética e teoria da arte*, Porto, Estratégias Criativas, 2004, pp. 9-15.
- Brito, António José de, “Amorim de Carvalho”, in *Revista da Faculdade de Letras – série de Filosofia*, 2ª série, nº 19, Porto, 2002, pp. 21-31.
- Borges, Paulo A E, “Carvalho (José Maria Caldas de Matos Amorim de)”, in *Biblos*, vol. 1, Lisboa/S. Paulo, Verbo, 1995, cols 1017-1019.

3. Outra

- Aristóteles, *Poética*, trad., Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1985.
- Huisman, Denis, *A estética*, trad., Lisboa, Edições 70, 1984.
- Janson, H. W., *História da arte*, 4ª ed., trad., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, trad., Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1990.
- Marcuse, H., *A dimensão estética*, trad., Lisboa, Edições 70, 1986.
- Morais, Carlos Bizarro, "Estética", in *Logos*, vol. 2, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa/S. Paulo, Verbo, 1990, cols 269-290.
- Ortega y Gasset, J., *A desumanização da arte*, trad., Lisboa, Vega, 1996.
- Platão, *O banquete*, trad., Lisboa/S. Paulo, Verbo, 1973.

- Read, H., *A educação pela arte*, trad., Lisboa, Edições 70, 1984.
- Bayer, R., *História da estética*, trad., Lisboa, Estampa, 1979.
- Dorfles, G., *O devir das artes*, trad., Lisboa, Arcádia, 1979.
- Dorfles, G., *As oscilações do gosto*, 2ª ed., trad., Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- Pareyson, L., *Os problemas da estética*, trad., S. Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Lalo, C., *Notions d'esthétique*, 3ª ed., Paris, P.U.F., 1948.
- Souriau, E., *L'avenir de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1929.
- Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols, Paris, P.U.F., 1953.