



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HEITOR VICENTE DA SILVEIRA

**O COMPORTAMENTISMO RADICAL COMO UMA
FILOSOFIA DA ARTE**

Londrina
2021

HEITOR VICENTE DA SILVEIRA

**O COMPORTAMENTISMO RADICAL COMO UMA
FILOSOFIA DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Análise do Comportamento, do Departamento de Psicologia Geral e Análise do Comportamento, da Universidade Estadual de Londrina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Análise do Comportamento.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Lopes

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silveira, Heitor Vicente da.

O comportamentalismo radical como uma filosofia da arte / Heitor Vicente da Silveira. - Londrina, 2021.
150 f.

Orientador: Carlos Eduardo Lopes.

Dissertação (Mestrado em Análise do Comportamento) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Biológicas, Programa de Pós-Graduação em Análise do Comportamento, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Comportamentalismo radical - Tese. 2. Filosofia da arte - Tese. 3. B. F. Skinner - Tese. 4. Arte - Tese. I. Lopes, Carlos Eduardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Biológicas. Programa de Pós-Graduação em Análise do Comportamento. III. Título.

CDU 159.9

HEITOR VICENTE DA SILVEIRA

**O COMPORTAMENTISMO RADICAL COMO UMA
FILOSOFIA DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Análise do Comportamento, do Departamento de Psicologia Geral e Análise do Comportamento, da Universidade Estadual de Londrina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Análise do Comportamento.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Lopes
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profa. Dra. Carolina Laurenti
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Alexandre Dittrich
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Londrina, 16 de setembro de 2021.

Agradecimentos

Confesso que estava ansioso para escrever essa parte do trabalho. Ainda que a pesquisa seja, muitas vezes, um processo solitário, tive a sorte de contar com o apoio de muitas pessoas para escrever essa dissertação. As páginas que virão a seguir são produto de várias pessoas, ideias, influências e estilos. Apenas sistematizei todas as conversas, discussões, orientações, supervisões, leituras, piadas, brincadeiras e reflexões que me afetaram de alguma maneira na minha história (e especialmente nos últimos dois anos).

Começo agradecendo às duas pessoas que mais amo nesse mundo. Duas pessoas de um coração enorme, que diversas vezes abriram mão de suas vontades para atender às minhas necessidades. Ela e ele sempre me deram todo o suporte necessário: amor, comida, conforto, confiança e parceria (e uns puxões de orelha também). Sempre me mostraram a importância da educação e da escola na formação dos indivíduos. Foram eles que me introduziram ao mundo da música. Em casa, principalmente nos finais de semana, sempre tinha alguma coisa tocando: João Paulo e Daniel, Só Pra Contrariar, Queen, Jorge Ben, Belchior, Padre Marcelo Rossi, Daniela Mercury, Elton John... sim, uma verdadeira mistura! Mãe e pai, não existem palavras suficientes no nosso dicionário para descrever o quanto vocês são importantes na minha vida. Obrigado por tornarem tudo isso possível! Obrigado por tudo e por tanto! Amo vocês!

Também quero agradecer ao meu caro orientador e, sobretudo, amigo Carlos Eduardo Lopes. Professor Carlos, obrigado pela paciência! Pela paciência em modelar meus comportamentos de estudar, pesquisar, escrever, falar em público e tudo mais que diz respeito à pesquisa desde os tempos da graduação. Em nenhum momento me senti desamparado nesse árduo processo. Eu sabia que, por mais difícil que fosse, você estaria presente para me orientar com ótimas sugestões e comentários. Obrigado também por acolher meus desabaços, frear minhas empolgações, por mostrar como o “inútil” também tem sua “utilidade” e mostrar

também como a psicologia pode e deve ser política (pelo fim do mito da neutralidade!). Conte sempre comigo!

Agradeço também à professora Carol Laurenti, pelas contribuições desde os tempos de graduação, pela participação na banca de projetos, na qualificação e na defesa, e pelas conversas em grupos de estudo, corredores e eventos em geral. Nunca me esquecerei de quando, no meu segundo ano de graduação, você disse que “é mais elegante terminar um texto com questionamentos do que com uma resposta pronta”. Refletindo sobre essa frase, entendi que devemos sempre indagar, questionar e não aceitar verdades absolutas ou coisas dadas; entendi que, para obtermos algumas respostas, precisamos fazer as perguntas certas.

Obrigado também ao professor Alexandre Dittrich por ter aceitado participar da banca de defesa. Seus textos provocadores e instigantes são parte fundamental da minha formação como analista do comportamento (e comportamentalista radical). Além disso, é ótimo saber que existem outros colegas da área pesquisando sobre arte. E, por favor, continue fazendo suas resenhas de discos!

Agradeço também ao professor Hernando Neves Filho (pela participação na banca de qualificação), à professora Camila Muchon (pelo estágio em docência e pela disponibilidade de conversar e discutir sobre análise do comportamento) e à professora Nádia Kienen (pelas aulas excelentes e por ser um exemplo de profissional que converge rigorosidade, competência e bom humor, combinação difícil de encontrar na academia).

O restante dos agradecimentos poderia ser feito a partir da transcrição de uma música. Ou algumas músicas. Poderia ser: *Canção da América*, do Milton Nascimento; *Quem Tem Um Amigo (Tem Tudo)*, do Emicida; *Friends Will Be Friends*, do Queen; *With a Little Help From My Friends*, dos Beatles; *Falou Amizade*, do Caetano; *My Friends*, do Red Hot Chili Peppers; e muitas outras que não consigo pensar agora. Entretanto, pretendo deixar esses grandes artistas de lado por um momento para, humildemente, utilizar minhas próprias

palavras.

Ao meu querido Afonso, obrigado por se fazer presente mesmo à distância. Obrigado pelas palavras de conforto, pelos momentos de acolhimento, pelas intermináveis conversas sobre psicologia e filosofia, pelas provocações, pelas visitas em Londrina, por me receber na sua casa, pela parceria nos rolês e muito mais. Você sempre proporciona ótimas reflexões e me ajuda a pensar sobre muitas coisas. E, claro, muito obrigado pelas risadas! Seu bom humor muda completamente o ambiente. Admiro muito você, meu amigo! ‘Bora ficar monstrão! Te dedico *O Velho e o Moço*, do Los Hermanos (o hino dos existencialistas).

Débora, eu não sei o que teria sido de mim nessa pandemia se não fosse você. Muito obrigado por tudo! Tudo mesmo! Pelas conversas sobre arte, política, psicologia, filosofia, por ouvir minhas lamentações e reclamações em geral, por sua excelente playlist e por sempre me mostrar, de alguma forma, quando sou chato e excessivamente rigoroso com o mundo. Admiro demais sua vontade de mudar a si mesma, de mudar as coisas ao seu redor e sua dedicação nos estudos de política. Você foi (e é), certamente, a maior influência para que eu me interessasse por política (desde os tempos de centro acadêmico). Ainda leio pouco, mas um dia quero ser igual você! Você é incrível, Debinha! São tantas músicas que escutamos (repetidamente) nos rolês que fiquei até em dúvida de qual dedicar. Mas vai ser *O Homem da Gravata Florida*, do Jorge Ben (você nem gosta do álbum *A Tábua de Esmeralda* mesmo...).

Denise, amiga, como foi bom conhecer você nesse mestrado! Como admiro a maneira como você se expressa, sua espontaneidade, sua facilidade para tratar de assuntos sérios e sua capacidade para gerar discussões e reflexões importantes. Obrigado pela confiança, por permitir que eu ocupasse um pedacinho da sua vida e pela oportunidade de pensarmos a psicologia em conjunto. Você é demais! Qualquer hora vamos sentar para tomar uma Roberto Cláudio! Te dedico *Respeita Januário*, de Luiz Gonzaga (acho que você vai entender por quê).

Meu amigo-irmão Lucas Trintim. Com você eu aprendi que nós, homens, podemos ser sensíveis, podemos chorar, podemos conversar sobre qualquer assunto (inclusive aqueles que são considerados tabus). Nossa relação foi fundamental para que eu mudasse minha concepção de amizade, principalmente para entender o que significa uma amizade saudável. Muito obrigado, meu amigo, pela sua constante disponibilidade, por estar presente mesmo à distância, por tantas vezes “compartilhar” sua família, por recomendar músicas maravilhosas, por criar condições para que eu apreciasse novos estilos musicais, pelas suas palavras gentis e, ao mesmo tempo, provocantes, e por muito mais. Sua sede de viver, sua disposição para reunir os amigos e sua dedicação a tudo que faz são inspiradoras. Obrigado por tudo, Waltinho! A você dedico duas músicas (de momentos diferentes da vida): *Comfortably Numb*, do Pink Floyd (porque você gosta muito do solo), e *Naquele Tempo*, do Pixinguinha (porque essa você toca lindamente).

Minha cara colega, amiga, pesquisadora de eventos públicos (que são os únicos eventos que interessam à psicologia), doutoranda em análise do comportamento, Luiza. Amiga, você também foi uma das pessoas fundamentais na pandemia. Por vários motivos. Obrigado por se colocar à disposição para discutir minha pesquisa, por escutar (ou ler) meus desabaços sobre coisas absurdas, pela parceria nos estágios em docência e por, assim como eu, ser uma “neurótica de guerra”. Admiro demais a maneira como você se dedica a tudo que se propõe a fazer, principalmente sua dedicação à pesquisa. Aliás, um dia quero aprender a falar em público igual você! Viva a linguagem social, contextual e funcional! Te dedico *Espiral de Ilusão*, do Criolo (porque sempre tocava na sua casa).

Meu amigo que está do outro lado do oceano, Pedro. Se hoje não consigo imaginar a minha vida sem arte, você é um dos grandes responsáveis por isso. Logo que você chegou ao Brasil, em 2004, tivemos a oportunidade de compartilhar um pouco dos nossos gostos musicais. Você me emprestou três CDs: Incubus, Red Hot e Slipknot. Eu também te

emprestei três: Pitty, Marcelo D2 e Malhação Nacional. Sem contar as belas indicações de filmes e séries. Obrigado também, meu amigo, pela cuidadosa revisão que você fez nesse texto. Para mim, é um privilégio contar com sua contribuição direta nesse trabalho. Muito obrigado pela dedicação a nossa amizade mesmo há muitos quilômetros de distância! Te dedico *Puro Amor em Alto Mar*, do Rock Rocket (para lembrar os velhos tempos).

Renan, o cara que é fã de heavy metal e pagode. Posso dizer, tranquilamente, que eu não teria passado no processo seletivo do mestrado se não fosse pela sua ajuda. Muito obrigado por ter organizado o grupo de estudos e, mais do que isso, por sempre se colocar à disposição para discutir análise do comportamento, filosofia e diversos assuntos em geral. Ainda por cima, tive o prazer de conhecer a Carol (a famosa denguinho). Obrigado, Carol, por também sempre estar aberta a discutir e pelas ótimas conversas! Um dia quero apresentar trabalhos e falar em público igual você! Vocês são incríveis e vão brilhar demais como professores! Ao Renan, dedico *Péssimo Negócio*, do Dilsinho. A Carol, dedico *Meninos e Meninas*, do Legião Urbana.

Agradeço de coração às/aos amigas(os) da UEM: Line, Kati, Guizão, Leozão, Vivian, Amanda, Rachel, Felipe; aos amigos de Araçatuba: Benê, Caio, Fê, Gui Lanza, Gui Maciel, Guti, Matt, Pajé, Porps, Rafinha; às/aos amigas(os) e colegas da UEL. Vocês também fizeram parte disso!

Por fim, agradeço a CAPES pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

**É só regar os lírios do gueto
Que o Beethoven negro vem para se mostrar**

O Rappa

**Varia o jeito de olhar
Varia o jeito de ser
Varia a hora e o lugar
Só não varia você**

Tulipa Ruiz

**Ame a novidade
Tente o novo todo dia
O novo lado, o novo método, o novo sabor
O novo jeito, o novo prazer, o novo amor
Busque novos amigos, tente novos amores
Faça novas relações
Experimente a gostosura da surpresa
Troque esse monte de medo por um pouco de vida
Ame muito, cada vez mais, e de modos diferentes
Troque de bolsa, de carteira, de malas, de atitude
Mude
Dê uma chance ao inesperado**

Edson Marques

Silveira, H. V. (2021). **O comportamentalismo radical como uma filosofia da arte**. 2021. 150 f. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil.

RESUMO

O comportamentalismo radical é uma filosofia proposta por B. F. Skinner (1904-1990) que explica o comportamento humano sem recorrer a teses mentalistas e fisiológicas. O termo *radical*, que diferencia o comportamentalismo skinneriano de outras vertentes, teve várias acepções ao longo da história da psicologia, mas os significados que parecem se adequar à filosofia de Skinner são: algo que vai direto às raízes; completo; e que favorece mudanças sociais. Essas definições abrem possibilidade para que o comportamentalismo radical ultrapasse os limites de uma filosofia da ciência, e estenda suas discussões para outros ramos da filosofia. Na literatura analítico-comportamental, existem propostas que aproximam o comportamentalismo radical de uma filosofia da moral e de uma filosofia política com base nos textos de Skinner. Entretanto, essa literatura não parece incluir um estudo sistemático que aproxime o comportamentalismo radical da filosofia da arte. Tendo isso em vista, o objetivo deste trabalho foi avaliar as possibilidades de interpretação do comportamentalismo radical como uma filosofia da arte. Para tanto, foi realizada uma pesquisa teórico-conceitual dividida em três etapas. Na primeira etapa, foram identificadas algumas características e temáticas abordadas pela filosofia da arte, com base em livros recomendados por pesquisadoras(es) de filosofia da arte e outros materiais. Essas temáticas foram convertidas, posteriormente, em categorias utilizadas para examinar os textos skinnerianos. Na segunda etapa, foi feita uma seleção dos textos de Skinner que discutem o tema *arte*. Esses textos foram analisados sob a lente das categorias de filosofia da arte elaboradas na etapa um. Por fim, na terceira etapa, foi produzido um texto sistematizando as informações obtidas. A partir da leitura dos livros de filosofia da arte, foram encontradas quatro temáticas frequentemente abordadas na literatura. Essas foram as temáticas convertidas em categorias de análise: a) arte e técnica; b) definição e função da arte; c) papel do artista; e d) arte e contexto. Com base nessas categorias e na análise dos textos de Skinner, foi identificado que o autor discute: a) a aprendizagem da técnica; a questão das cópias; o uso do termo *belas artes*; b) arte como reforçador positivo; o belo e o prazer; função emocional da arte; função política da arte; arte e resolução de problemas; c) autoconhecimento do artista; criatividade do artista; reforçadores naturais e arbitrários na manutenção de comportamentos artísticos; d) tempo livre; educação artística; o papel do professor; a influência da cultura na arte. Conclui-se que o comportamentalismo radical pode ser interpretado como uma filosofia da arte por tratar de temas centrais desse campo filosófico. Entretanto, alguns temas e conceitos da filosofia da arte foram pouco comentados por Skinner, indicando que análises mais específicas podem ser feitas para ampliar o alcance do comportamentalismo radical a esses assuntos.

Palavras-chave: comportamentalismo radical; filosofia da arte; arte; skinner; análise do comportamento.

Silveira, H. V. (2021). **Radical behaviorism as a philosophy of art**. 2021. 150 p. (Master's dissertation). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil.

ABSTRACT

Radical behaviorism is a philosophy proposed by B. F. Skinner (1904-1990) that explains human behavior without resorting to mentalistic and physiological explanations. The term *radical*, which distinguishes Skinnerian behaviorism from other strands, has had several connotations throughout the history of psychology, but the ones that best seem to fit Skinner's philosophy are: something that goes straight to the roots; complete; and that favors social change. These definitions create the possibility for radical behaviorism to go beyond the limits of a philosophy of science, and extend its discussions to other branches of philosophy. In behavioral-analytic literature, there are proposals that bring radical behaviorism closer to a philosophy of morality and a political philosophy based on Skinner's texts. However, this literature does not seem to include a systematic study that approximates radical behaviorism to the philosophy of art. In this sense, the objective of this work was to evaluate the possibilities of interpretation of radical behaviorism as a philosophy of art. Therefore, a theoretical-conceptual research divided into three stages was carried out. In the first step, different characteristics and themes addressed by the philosophy of art were identified, based on books recommended by researchers in this field and other materials. These themes were later converted into categories used to examine Skinnerian texts. The second step consisted in a selection of texts by Skinner that discuss the theme of art. These texts were analyzed under the lens of the philosophy of art categories elaborated in step one. Finally, in the third step, a text was produced systematizing the obtained information. The analysis of works on philosophy of art provided four frequently addressed themes. These were the themes converted into analysis categories: a) art and technique; b) definition and function of art; c) role of the artist; and d) art and context. Based on these categories and on the analysis of Skinner's texts, it was identified that the author discusses: a) the learning of technique; the issues of copies; the use of the term *fine arts*; b) art as a positive reinforcer; beauty and pleasure; the emotional function of art; the political function of art; art and problem solving behaviors; c) the artist's self-knowledge; the artist's creativity; natural and arbitrary reinforcers in the maintenance of artistic behavior; d) leisure; artistic education; the role of the teacher; the influence of culture on art. In conclusion, one could claim that radical behaviorism can be interpreted as a philosophy of art as it deals with central themes in this philosophical field. However, some themes and concepts of the philosophy of art were not extensively commented on by Skinner, indicating that more specific analyses could be carried out to extend the reach of radical behaviorism to these subjects.

Keywords: radical behaviorism; philosophy of art; art; skinner; behavior analysis.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Livros de Skinner considerados para seleção dos textos	24
Tabela 2 - Textos de Skinner selecionados para análise	25

SUMÁRIO

Introdução	13
Objetivos	21
Geral	21
Específicos	21
Método	22
Etapa 1	22
Etapa 2	24
Etapa 3	27
Capítulo 1: A filosofia da arte	28
1 Relações entre filosofia, história e crítica da arte	28
2 Filosofia da arte ou estética?	30
3 Definindo filosofia da arte	33
3.1 Qual é a relação entre arte e técnica?	34
3.2 O que é arte?	40
3.3 Qual é a função da arte?	46
3.4 Qual é o papel do artista?	51
3.5 Qual é o contexto ou sob quais condições a arte está sendo produzida?	53
Capítulo 2: Arte e comportamentalismo radical	58
1 Arte e técnica	59
2 Definição e função da arte	70
3 Papel do artista	92
4 Arte e contexto	106
Considerações finais	119
Referências	130
Apêndices	144
Apêndice A	145
Apêndice B	147

Introdução

Ao propor o comportamentalismo radical como filosofia da análise do comportamento, um dos principais objetivos de Skinner (1953/1965, 1974, 1989) era explicar o comportamento humano sem recorrer a dimensões mentalistas ou fisiológicas. Nesse sentido, o termo *comportamentalismo radical* designaria “a filosofia de uma ciência do comportamento tratada como um assunto por si mesmo, à parte de explicações internas, mentais ou fisiológicas” (Skinner, 1989, p. 122). Ao deixar de lado as concepções tradicionais, que atribuíam causas internas ao comportamento, a teoria skinneriana lança luz sobre a relação organismo-ambiente, tentando explicar o comportamento sem transgredir essa relação.

O termo *radical*, que tem sido empregado para diferenciar a proposta de Skinner de outros comportamentalismos, assumiu diferentes acepções na história do comportamentalismo. Antes de Skinner, John B. Watson (1878-1958) já havia sido classificado como comportamentalista radical por ter: a) defendido teses antimentalistas; b) proposto uma explicação naturalista da consciência; e c) formulado críticas a respeito de aspectos metodológicos e ontológicos das psicologias de sua época (Carrara & Strapasson, 2014).

Para Schneider e Morris (1987), o fato de Skinner ter adotado o termo *radical* (pela primeira vez em 1945) não pode ser considerado como inapropriado, já que havia algumas similaridades entre sua teoria e o comportamentalismo watsoniano: “Tanto Watson quanto Skinner promoveram o comportamentalismo como uma ciência natural da psicologia, um aspecto comum que vale a pena pontuar em particular” (p. 35). Além disso, ambos rejeitavam o tratamento da consciência e de outros fenômenos psicológicos por meio de explicações mentalistas: “Esse aspecto pode ligar as duas visões histórica, filosófica e etimologicamente” (p. 35).

Apesar dessa aproximação entre os comportamentalismos de Watson e Skinner, identificada por Schneider e Morris (1987), a filosofia skinneriana é radical também em relação ao comportamentalismo clássico (Abib, 2004; Carrara & Strapasson, 2014). Nesse sentido, o significado que melhor se adequaria ao “radicalismo” da proposta de Skinner, segundo Carrara e Strapasson (2014), seria o de fundamental, básico ou que vai direto às raízes. Para os autores, a proposta de Watson estava restrita a eventos diretamente observáveis e à espera de avanços tecnológicos que permitissem o acesso a eventos privados, ao passo que Skinner “radicaliza” seu comportamentalismo “ao tratar dos aspectos filosóficos e lógicos referentes à privacidade enquanto questões comportamentais relacionadas ao ‘uso de termos mentais’” (Carrara & Strapasson, 2014, p. 111).

Para além da apropriação do termo realizada por Skinner, três definições da palavra *radical* são exploradas por Malagodi (1986) ao discutir a atuação de analistas do comportamento orientados pelo comportamentalismo radical: 1) algo que pertence a raízes ou origens (também destacado por Carrara e Strapasson, 2014); 2) extremo ou dogmático [indicado tanto por Carrara e Strapasson (2014), quanto por Schneider e Morris (1987)]; e 3) algo que favorece drásticas reformas sociais, políticas e econômicas. Malagodi (1986) conclui que, na época, os analistas do comportamento não estavam contemplando o terceiro significado do termo, pois não havia aplicação efetiva dos princípios comportamentais para resolução dos problemas da cultura. O autor afirma ainda que essa falha poderia ser corrigida se houvesse um diálogo maior entre a análise do comportamento e as ciências sociais, da mesma forma que havia com as ciências biológicas: “muitos analistas do comportamento, ignorando amplamente as ciências sociais, agiram como se nossa disciplina fosse essencialmente autônoma” (p. 8).

Esse distanciamento em relação às ciências sociais encontra ecos na restrição do comportamentalismo radical como sendo “apenas” uma filosofia da ciência. Entretanto, essa

restrição não parece fazer jus à diversidade de temas discutidos por Skinner em sua proposta filosófica. Como argumenta Abib (2001a), o comportamentalismo radical não trata de temas relacionados somente à ciência. A filosofia skinneriana também discute questões sobre a linguagem, subjetividade, educação, ética e política. Assim, “nesse sentido mais largo, o behaviorismo radical é uma *filosofia do comportamento humano*” (Abib, 2001a, p. 21).

Esse sentido mais amplo de comportamentalismo radical, proposto por Abib (2001a), vai ao encontro da definição de filosofia apresentada por Chaui (2000). Segundo essa autora, a filosofia contempla discussões além da ciência e da epistemologia, como, por exemplo, ética, política, arte, lógica e história – temáticas que, tradicionalmente, estão ligadas mais às ciências sociais ou humanidades do que às ciências “duras”. De acordo com Chaui (2000), esse amplo escopo das discussões filosóficas decorre do fato de que o principal objetivo da filosofia é não aceitar as coisas, ideias e comportamentos como óbvios, evidentes ou inquestionáveis. Pelo contrário, a filosofia é o campo da discussão, do questionamento, da dúvida, não importa qual seja o assunto.

Partindo dessa noção de filosofia, talvez seja possível ampliar o sentido do comportamentalismo radical para além de uma filosofia da ciência. O próprio uso da palavra *radical* e o destaque feito por Abib (2001a) à pluralidade de questões discutidas pela filosofia skinneriana parecem indicar essa possibilidade de expansão. Se o termo pode significar algo que vai direto às raízes e favorece mudanças sociais e políticas, o comportamentalismo que leva esse adjetivo pode ser “radicalizado” a fim de englobar outros ramos filosóficos. Em outras palavras, o comportamentalismo radical pode, por meio de suas bases filosóficas, questionar assuntos que são tradicionalmente vinculados a outras filosofias com o objetivo de expandir as discussões sobre esses assuntos. Nesse sentido, a filosofia de Skinner estaria apta a debater as temáticas destacadas por Chaui (2000) que interessam à filosofia em geral,

constituindo-se como um sistema filosófico habilitado a discutir qualquer tema que esteja relacionado ao comportamento humano.

Essa interpretação ganha força pelo fato de o próprio Skinner apresentar discussões que ultrapassam o campo estritamente epistemológico, com questões pertencentes à ética (Skinner, 1971) e à política (Skinner, 1978). Além disso, outros autores na literatura analítico-comportamental vêm reforçando essa ampliação do comportamentalismo radical para outros ramos filosóficos. Uma dessas propostas destaca que o comportamentalismo radical pode ser uma filosofia da moral e do desenvolvimento humano (Abib, 2001b; Dittrich & Abib, 2004), tomando como conceitos centrais as noções skinnerianas de bem do indivíduo, bem do outro e bem da cultura (Skinner, 1971). Outras propostas têm aproximado o comportamentalismo radical de uma filosofia política. Essa questão é abordada em trabalhos que destacam a importância da prática analítico-comportamental como uma práxis com potencial de mudança e resolução de problemas sociais (e.g., Baer, Risley, & Wolf, 1987; Dittrich, 2019; Holland, 1974/2016; Lopes & Laurenti, 2016).

A despeito dessas aproximações da filosofia skinneriana com uma filosofia da moral e com uma filosofia política, algumas das dimensões filosóficas listadas por Chauí (2000) não parecem ter sido suficientemente sistematizadas no comportamentalismo radical. Esse parece ser o caso da filosofia da arte. Em linhas gerais, esse campo da filosofia representa o “estudo das formas de arte, do trabalho artístico; ideia de obra de arte e de criação; relação entre matéria e forma nas artes; relação entre arte e sociedade, arte e política, arte e ética” (Chauí, 2000, p. 67); é o ramo filosófico que se encarrega de questões sobre a natureza da obra de arte, a beleza ou ausência dela no objeto artístico, além de discutir temáticas relacionadas a tipos específicos de arte, como pintura, escultura, música, arquitetura, poesia e assim por diante (Roholt, 2013).

A filosofia da arte faz questionamentos a todos os aspectos relacionados à arte, desde o processo artístico até o produto final, considerando tanto a obra de arte como o artista. Dentre os conceitos examinados por essa disciplina, podem ser destacados: interpretação, expressão, representação, forma, emoção, gosto, comunicação, intencionalidade, valor da arte, imaginação (Hospers, 2019). Roholt (2013) menciona algumas questões que sintetizam discussões que estão diretamente relacionadas ao objeto artístico:

Por que nós nos importamos com a arte? O que é arte? Há alguma característica comum a todas as obras de arte? Que tipo de *coisa* é uma obra de arte? (Uma obra de arte é um objeto físico? Uma entidade mental? Um objeto abstrato?). Com base em que julgamos ou avaliamos as obras de arte? Tais julgamentos estéticos são subjetivos ou objetivos? O que é experiência estética? (p. xii)

Além de investigar esses termos e perguntas, a filosofia da arte também lida com questões de seu objeto de estudo relacionadas a outros tópicos filosóficos, como, por exemplo, metafísica, linguagem, epistemologia, política, ética e cultura (Chauí, 2000; Stecker, 2005/2010). Nunes (2006/2016) apresenta algumas dessas questões que ilustram a convergência da arte com outras discussões da filosofia:

Qual a relação entre Arte e Realidade? Pode-se falar num conhecimento específico, alcançado só por intermédio da Arte, em oposição ao conhecimento objetivo, da ciência e da filosofia? Qual o nexó existente entre a atividade artística e os diferentes valores, principalmente os morais e os religiosos? De que maneira essa atividade se relaciona com a atividade produtiva, sob o aspecto da técnica? Quais são, finalmente, as conexões da Arte com a sociedade, a história e a cultura? (p. 17)

Essas questões destacadas por Roholt (2013) e Nunes (2006/2016) mostram como a arte é um fenômeno plural, que pode ser discutido sob diferentes perspectivas filosóficas.

Nessa lógica, cabe perguntar: quais são as contribuições do comportamentalismo radical e da análise do comportamento em relação à arte?

Por um lado, diversos trabalhos analítico-comportamentais têm abordado temáticas ligadas à arte, como o papel da equivalência de estímulos no ensino da música (Batitucci, 2007; de Paula, 2013; Huber, 2010; Madeira, 2012; Pereira, 2012); uso de reforçadores na manutenção de comportamentos artísticos (Epstein & Laptosky, 1999; Flora, 2004); a função comportamental da música para os ouvintes (Dittrich, 2020); uso da música em contextos terapêuticos (Guerin, 2019); análises de filmes com base na análise do comportamento (Araiba, 2021; de-Farias & Ribeiro, 2007/2014, 2014, 2016); e possíveis relações entre literatura e análise do comportamento (Arantes & de Rose, 2009; Brabner, 1979; Dougan, 1987; Grant, 2005; Luke, 2003; Newman, 1992). Por outro lado, poucos trabalhos têm analisado questões centrais da filosofia da arte (e.g., Hantula, 2018; Mechner, 2018; Pérez-Álvarez & García-Montes, 2006; Richelle, 1995/2014; Vitti & Laurenti, 2019), ainda sem fazer uma comparação sistemática com a filosofia de Skinner.

Essa lacuna pode reacender a antiga crítica de que o comportamentalismo radical negaria a arte em suas discussões conceituais. O próprio Skinner (1974) mencionou essa crítica na lista de incompreensões sobre sua proposta em *About behaviorism*: “ele [comportamentalismo radical] não consegue explicar realizações criativas – na arte, por exemplo, ou na música, na literatura, ciência ou matemática” (p. 4); “ele [comportamentalismo radical] é indiferente ao calor e à riqueza da vida humana, e é incompatível com a criação e a apreciação da arte, música e literatura e com o amor dos homens por seus semelhantes” (p. 5).

Respondendo a essas críticas, Skinner discutiu questões relativas à arte em diferentes momentos de sua obra. Por exemplo, ele disse que “talvez nós acreditemos que uma cultura, na qual a arte floresce, é mais forte porque atrai e mantém as pessoas que podem resolver

problemas práticos” (Skinner, 1970/1999, p. 379). Em outra passagem, Skinner (1969) destacou que “a cultura é claramente fortalecida quando seus membros se voltam para outros tipos de comportamento de lazer. As artes, os artesanatos e os jogos desenvolvem habilidades importantes” (p. 70). O autor também afirma que aqueles que agem para tornar o mundo mais belo, como “os artistas, músicos, arquitetos, e outros que criam coisas belas – todos aumentam as chances de que viver no mundo seja positivamente reforçador” (Skinner, 1978, p. 11). E ainda: “um mundo que se tornou belo e excitante por meio dos artistas, compositores, escritores e intérpretes é tão importante para sobrevivência quanto um mundo que satisfaz as necessidades biológicas” (Skinner, 1948/1976, p. xiii).

Se, por um lado, Skinner esboça argumentos a respeito da importância da arte para uma cultura, por outro lado, ele não parece discutir especificamente a relação do comportamentalismo radical com os temas tradicionalmente abordados na literatura de filosofia da arte. Em outras palavras, parece que ainda não foi feita uma análise sistemática das possíveis aproximações do comportamentalismo radical com a filosofia da arte de acordo com as contribuições de Skinner. Nesse sentido, acompanhando a tendência de uma expansão do comportamentalismo radical para outros campos filosóficos além da epistemologia científica, este trabalho pretende discutir as possibilidades de interpretação da filosofia skinneriana como uma filosofia da arte.

Esse diálogo do comportamentalismo radical com a filosofia da arte pretende, portanto, ampliar o escopo de análise da filosofia skinneriana na direção de temas que ainda não são comuns na literatura analítico-comportamental. Como destaca Dittrich (2020), “a despeito da onipresença da arte nas culturas humanas, a análise do comportamento pouco tem se dedicado à compreensão de suas funções” (p. 58). Pérez-Álvares e García-Montes (2006) parecem concordar com essa ideia. Para esses autores, o comportamentalismo radical se consolidou nos campos experimental e aplicado como análise do comportamento, fazendo

com que a área se fechasse “dentro de seus próprios termos técnicos . . . perdendo impacto com as pessoas, a sociedade e a própria psicologia” (p. 459). Por isso, eles defendem que “a arte e a estética podem se beneficiar da visão comportamentalista tanto quanto essa visão se beneficia delas” (p. 459).

Dessa forma, discutir as aproximações entre comportamentalismo radical e filosofia da arte pode auxiliar a análise do comportamento em futuros estudos, mostrando, por exemplo, qual é a importância dos comportamentos artísticos na sociedade, bem como suas relações com uma ciência do comportamento. Esclarecer o papel da arte na teoria skinneriana também pode auxiliar na avaliação das críticas direcionadas ao comportamentalismo radical de que essa filosofia ignoraria as realizações artísticas. Além disso, a sistematização proposta pode ampliar o alcance da filosofia skinneriana para temas ainda pouco discutidos conceitualmente pela literatura analítico-comportamental, visto que “poucos são os estudos publicados em periódicos especializados em arte, por exemplo, que tenham características de análise comportamental” (Carrara, 1995/2005, p. 315).

Por fim, entender o que Skinner discute filosoficamente sobre arte pode facilitar o estabelecimento de uma relação entre sua proposta e o que outros autores têm discutido acerca da temática, ou seja, se textos contemporâneos de analistas do comportamento que abordam a arte são orientados pelo comportamentalismo skinneriano.

Objetivos

Geral:

Avaliar as possibilidades de interpretação do comportamentalismo radical como uma filosofia da arte.

Específicos:

- Caracterizar as principais discussões da filosofia da arte.
- Identificar os textos de Skinner sobre temáticas relacionadas à arte.
- Analisar os textos de Skinner sobre temáticas relacionadas à arte.
- Comparar as discussões skinnerianas sobre arte e as propostas de filosofia da arte.

Método

Para cumprir os objetivos indicados, foi realizada uma pesquisa de natureza teórico-conceitual. Esse tipo de pesquisa busca analisar um conceito (ou uma gama de conceitos), utilizando como material textos psicológicos de um determinado autor, a fim de produzir críticas, reflexões e contribuições para uma teoria. Além disso, a análise conceitual também pode “interpelar os conceitos psicológicos com as categorias da filosofia, dando relevo às afinidades filosóficas do núcleo conceitual de uma teoria psicológica” (Laurenti & Lopes, 2016, p. 44).

Essas características da pesquisa teórico-conceitual adequam-se à proposta deste trabalho, que pretendeu comparar o comportamentalismo radical e a filosofia da arte, utilizando como material textos de B. F. Skinner, com o intuito de promover uma reflexão crítica e oferecer uma contribuição teórica, além de investigar possíveis lacunas na teoria do autor. A escolha pelos textos de Skinner segue uma tradição interpretativa da qual participam trabalhos que têm sido bem-sucedidos em expandir filosoficamente o comportamentalismo radical (e.g., Abib, 2001b; Dittrich, 2019; Dittrich & Abib, 2004). Esses trabalhos olharam primeiramente para a obra de Skinner em busca de elementos que permitissem discutir campos como ética e política na análise do comportamento. Esta pesquisa segue pelo mesmo itinerário para considerar as relações do comportamentalismo radical com a filosofia da arte.

A pesquisa foi composta por três etapas, descritas a seguir.

Etapas 1: Delimitação das discussões da filosofia da arte

O objetivo da primeira etapa foi a elaboração de um texto sobre filosofia da arte que identificasse algumas das principais discussões desse campo filosófico. Esse texto, denominado pré-texto filosófico, tem a função de auxiliar a análise interpretativa do texto psicológico, indicando possíveis afinidades e dissonâncias entre o que é discutido na filosofia

e pelo autor da psicologia em questão. A metáfora de Abib (1996), condizente inclusive com o tema deste trabalho, ajuda a entender a importância do pré-texto filosófico:

Como um quadro, o texto tem figura e fundo, respectivamente texto e pré-texto e, sendo assim, só encontra seu sentido na *totalidade da relação figura-fundo*. O sentido da figura de uma pintura e de um texto exige uma sofisticação do olhar e da reflexão que busca apreendê-lo na totalidade da relação figura-fundo. (p. 225)

O que Abib indica, e também parece ser corroborado por Laurenti e Lopes (2016), é que a relação entre o pré-texto filosófico (fundo) e o texto psicológico (figura) pode dar maior consistência à análise conceitual, a fim de evitar contradições e equívocos interpretativos e, conseqüentemente, torná-la mais resistente a críticas.

O pré-texto desta pesquisa foi produzido com base em três livros de filosofia da arte: *A filosofia da arte* (Lacoste, 1981/2011); *Introdução à filosofia da arte* (Nunes, 2006/2016); e *A estética: História e teorias* (Talon-Hugon, 2009). Esses livros foram recomendados por nove pesquisadoras(es) de filosofia da arte de universidades públicas do Paraná e de São Paulo, contatadas(os) via e-mail, como obras que apresentam, de maneira introdutória, algumas temáticas e autores centrais ao campo.

Além desses livros, outros materiais como artigos (Benjamin, 1936/2005; Carvalho & Melonio, 2018; Danto, 1964/2006; Dickie, 1969; Eaton, 2008; Koslowski, 2013; Kristeller, 1951, 1952; Morokawa, 2018; Nwodo, 1984; Sales, 2018; Saw & Osborne, 1960), capítulos de livros (Almeida, 2012, 2014; Dickie, 2000; Eaton, 2004/2008; Gaut, 2000; Iseminger, 2003/2010; Levinson, 2003/2010) um dicionário de filosofia (Ferrater Mora, 2004), um dicionário de arte (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988/1994), duas enciclopédias virtuais de filosofia (Adajian, 2007/2018; Hospers, 2019) e manuais e compêndios de filosofia da arte (Andina, 2013; Bayer, 1961/1993; Carroll, 1999; Cauquelin, 2005; Davies, Higgins, Hopkins, Stecker, & Cooper, 2009; Gaut & Lopes, 2001/2005; Osborne, 1968/1974; Pareyson,

1984/2001; Roholt, 2013; Sheppard, 1987; Stecker, 2010) foram utilizados para complementar as discussões que foram feitas de maneira breve nos livros recomendados pelas(os) pesquisadoras(es). Em outras palavras, o material de apoio serviu para tornar as discussões mais robustas e completas.

Os três livros recomendados foram lidos e fichados. Os fichamentos foram feitos em tabelas (Apêndice A) contendo uma linha no topo, com a indicação da referência do livro, e duas colunas: uma relativa ao tema do capítulo e outra à discussão apresentada no capítulo disposta em tópicos. O restante do material selecionado foi lido e as principais teses de cada um dos textos foram destacadas de acordo com a temática de interesse.

Os dados produzidos a partir do fichamento dos livros e da seleção das teses do restante do material foram sintetizados em um texto, que pretendeu dar um panorama da literatura e das propostas de filosofia da arte. As principais discussões apresentadas nesse texto-síntese serviram como base para analisar os textos de Skinner sobre arte (Etapa 2).

Etapa 2: Seleção e análise dos textos de Skinner que discutem arte

Na segunda etapa, foi realizada uma busca pelo radical *art* nos textos de Skinner a fim de identificar os textos em que o autor discute arte ou assuntos relativos ao tema. Para tanto, foram considerados 19 livros de Skinner em língua inglesa (ver Tabela 1). Os livros foram analisados em suas versões digitalizadas, em formato PDF, e as palavras-chave foram procuradas por meio do comando *Ctrl+F* do computador.

Tabela 1
Livros de Skinner considerados para seleção dos textos

Título do livro	Ano original de publicação
<i>The behavior of organisms: An experimental analysis</i>	1938

<i>Walden Two</i>	1948
<i>Science and human behavior</i>	1953
<i>Verbal behavior</i>	1957
<i>Schedules of reinforcement</i>	1957
<i>The technology of teaching</i>	1968
<i>Contingencies of reinforcement: A theoretical analysis</i>	1969
<i>Beyond freedom and dignity</i>	1971
<i>About behaviorism</i>	1974
<i>Particulars of my life: Part one of an autobiography</i>	1976
<i>Reflections on behaviorism and society</i>	1978
<i>The shaping of a behaviorist: Part two of an autobiography</i>	1979
<i>Notebooks</i>	1980
<i>Skinner for the classroom</i>	1982
<i>Enjoy old age: A program of self-management</i>	1983
<i>A matter of consequences: Part three of an autobiography</i>	1984
<i>Upon further reflection</i>	1987
<i>Recent issues in the analysis of behavior</i>	1989
<i>Cumulative record: Definitive edition</i>	1999

Para a seleção dos textos sobre temáticas relativas à arte, foram considerados os seguintes critérios: i) ocorrência das palavras-chave *art*, *artist*, *artistic* ou de termos relacionados à arte no título do texto; ou ii) discussões específicas sobre arte percorrendo o texto (e.g., um tópico específico sobre arte no texto; a arte utilizada para exemplificar determinados conceitos). Seguindo esses critérios, foram encontrados 17 textos sobre a temática de interesse, listados na Tabela 2.

Tabela 2
Textos de Skinner selecionados para análise

Título do texto	Critério de seleção
<i>Has Gertrude Stein a secret?</i> (Skinner, 1934/1999)	Critério (i)

<i>The alliteration in Shakespeare's sonnets</i> (Skinner, 1939/1999)	Critério (i)
<i>The psychology of design</i> (Skinner, 1941/1999a)	Critério (i)
<i>A quantitative estimate of certain types of sound-patterning in poetry</i> (Skinner, 1941/1999b)	Critério (i)
<i>Chapter 11</i> (Skinner, 1948/1976)	Critério (ii)
<i>Chapter 15</i> (Skinner, 1948/1976)	Critério (ii)
<i>Private events in a natural science</i> (Skinner, 1953/1965)	Critério (ii)
<i>The motivation of the student</i> (Skinner, 1968)	Critério (ii)
<i>The creative student</i> (Skinner, 1968)	Critério (ii)
<i>The environmental solution</i> (Skinner, 1969)	Critério (ii)
<i>An operant analysis of problem solving</i> (Skinner, 1969)	Critério (ii)
<i>Creating the creative artist</i> (Skinner, 1970/1999)	Critério (i)
<i>Dignity</i> (Skinner, 1971)	Critério (ii)
<i>A lecture on "having" a poem</i> (Skinner, 1972/1999)	Critério (i)
<i>Causes and reasons</i> (Skinner, 1974)	Critério (ii)
<i>The self and others</i> (Skinner, 1974)	Critério (ii)
<i>Programmed instruction revisited</i> (Skinner, 1989)	Critério (ii)

Os textos selecionados foram analisados com base no Procedimento de Interpretação Conceitual de Texto (PICT) (Laurenti & Lopes, 2016), a fim de “mostrar *a maneira* como uma proposta de interpretação foi construída, o itinerário interpretativo, abrindo a possibilidade de críticas que apontam falhas nesse processo” (p. 55).

Dado o volume do material, a análise contemplou apenas as duas primeiras etapas do PICT (Apêndice B). A primeira etapa é o levantamento dos principais conceitos apresentados pelo autor. Esses conceitos foram grifados, enumerados e listados junto às definições apresentadas por Skinner a cada um deles. A segunda etapa é a caracterização das teses tradicionais, críticas e teses alternativas discutidas por Skinner em cada um dos textos. Em linhas gerais, uma tese tradicional é uma afirmação feita “por outros autores, teorias ou doutrinas, e que serão discutidas e criticadas pelo autor do texto” (Laurenti & Lopes, 2016, p.

57). A crítica, por sua vez, é a identificação dos problemas encontrados nas teses tradicionais na visão do autor do texto. Já uma tese alternativa apresenta “a(s) proposta(s) do autor para substituir as teses tradicionais criticadas evitando seus problemas” (Laurenti & Lopes, 2016, p. 57). A caracterização das teses tem o intuito de evidenciar as principais contribuições do autor para a temática de interesse no material selecionado.

Os dados produzidos com base no PICT foram comparados com os temas frequentemente debatidos pela filosofia da arte, indicados no pré-texto produzido na Etapa 1, a fim de identificar se Skinner abordou cada um desses temas em sua proposta filosófica e, em caso positivo, explicitar como ele o fez.

Etapa 3: Sistematização dos resultados

Na terceira etapa, os resultados foram sistematizados em um texto que contemplou as discussões de Skinner para cada um dos temas elencados da filosofia da arte, na tentativa de indicar o alcance da interpretação do comportamentalismo radical como uma filosofia da arte.

Os resultados das etapas da pesquisa foram organizados em dois capítulos. O primeiro capítulo é o produto da primeira etapa do método, apresentando o que é filosofia da arte e quais são as principais questões discutidas por filósofos da área ao longo da história. Essas questões foram sistematizadas em quatro categorias (arte e técnica, definição e função da arte, papel do artista, arte e contexto), que foram utilizadas, posteriormente, para analisar os textos em que Skinner discutiu questões relativas à arte.

O segundo capítulo é produto da Etapa 2 do método, decorrente, portanto, da análise conceitual do texto skinneriano à luz das categorias de filosofia da arte. Nesse capítulo foram descritas as principais teses discutidas por Skinner a respeito dos conceitos selecionados de filosofia da arte, indicando, ao final, se Skinner aproxima-se ou afasta-se de determinadas propostas teóricas da arte.

Capítulo 1: A filosofia da arte

Para avaliar as possibilidades de interpretação do comportamentalismo radical como uma filosofia da arte, antes é necessário entender o que é filosofia da arte, o que significa descrever as principais temáticas que são alvo de discussão nesse campo filosófico. Sendo assim, este capítulo tem como objetivo apresentar algumas das principais discussões da literatura de filosofia da arte em geral.

O texto foi dividido em três partes. Na primeira parte, são apresentadas as semelhanças e diferenças entre três áreas que têm a arte como objeto de estudo: filosofia da arte, história da arte e crítica da arte. A segunda parte, por sua vez, apresenta uma discussão sobre a possibilidade de uma eventual identificação entre filosofia da arte e estética. Por fim, a terceira parte define o que é filosofia da arte e resume alguns conceitos, propostas teóricas e questões que, geralmente, são examinadas por essa área da filosofia.

1. Relações entre filosofia, história e crítica da arte

Por serem áreas que dialogam constantemente e com objeto de estudo semelhante, é comum que se confunda filosofia da arte com história da arte e crítica da arte. Por conta disso, é importante delimitar, ainda que brevemente, o escopo de cada um desses campos. A filosofia da arte é o campo filosófico que trata do processo e do produto artístico, e que, no limite, apresenta *questionamentos* a respeito de todas as temáticas relacionadas à arte. Como indica Roholt (2013), o diferencial de filósofos da arte é que eles “exploram questões que artistas, críticos, historiadores da arte e entusiastas da arte tendem a tomar como certas ou negligenciar” (p. xii).

Já a história da arte tem como seu principal objetivo compreender o fenômeno artístico em um determinado contexto histórico (Coli, 1995; Gombrich, 1950). Essa disciplina procura situar a obra de arte sob as condições históricas e sociais em que foi produzida, bem como

apresentar o percurso estilístico da arte ao longo do tempo, mostrando suas diferenças e semelhanças em cada época e enfatizando a importância de diversos artistas para a construção dessa história (Gombrich, 1950). Como destaca Noronha (2005), o papel do historiador da arte não deve se restringir à análise do conteúdo das obras. O historiador deve estabelecer relações entre os meios que foram utilizados na confecção da obra e o desempenho do artista, além de avaliar as condições econômicas, sociais e políticas do artista e da cultura em que está inserido.

A crítica da arte, por sua vez, tem a função seletiva de valorização ou desvalorização do objeto artístico, isto é, de avaliar o quanto uma obra é bela ou não, o quanto é expressiva ou não, incluindo também seu valor de mercado (Coli, 1995; Hospers, 2019). Nesse sentido, o crítico tem o papel de auxiliar as pessoas que estão contemplando a obra de arte, apresentando sua interpretação sobre o objeto artístico com base em critérios hermenêuticos que definem o valor da obra. Além disso, Cauquelin (1998/2005) comenta que o crítico é figura importante no estabelecimento de novas modas na arte; é o crítico da arte que ajuda a “lançar” novos artistas, decide entre gêneros, estilos e formas, e “privilegia certos movimentos em detrimento de outros” (p. 134).

A dificuldade em distinguir cada uma dessas áreas acontece porque elas se alimentam umas das outras. A filosofia da arte provê fundamentos conceituais para que o crítico possa falar e escrever sobre as artes, além de melhorar a avaliação do crítico sobre determinado objeto artístico. Hospers (2019) explora essa diferença mostrando que a filosofia da arte apresenta questionamentos sobre os pontos de partida da crítica: “a crítica diz que certa música é expressiva, mas a filosofia da arte pergunta o que significa dizer que uma obra de arte é expressiva e como alguém determina se ela é” (p. 1). A história da arte também fundamenta a crítica ao mostrar, por exemplo, as influências de autores e estilos consagrados para a arte de determinado período, possibilitando novas análises ao crítico. Além disso, o

valor atribuído a uma obra por um crítico (e. g., “essa obra é bela”) pode lançar luz sobre novos problemas a serem debatidos pela filosofia e pela história da arte.

A história e a filosofia da arte também podem contribuir uma com a outra, mas essa relação não é estritamente necessária. A história pode fornecer uma análise de aspectos sociais e culturais a fim de complementar uma determinada proposta de filosofia da arte (Nunes, 2006/2016). Porém, algumas concepções essencialistas da arte não aceitam as contribuições da história da arte por entenderem que a interpretação do objeto artístico em si mesmo é suficiente para explicar o significado da obra, não havendo necessidade de um pano de fundo histórico para complementar a análise.

2. Filosofia da arte ou estética?

Uma das discussões mais frequentes do campo artístico no século XX é se a filosofia da arte e a estética podem ser consideradas a mesma disciplina filosófica ou se são disciplinas diferentes (Almeida, 2012; Talon-Hugon, 2009). Alguns autores utilizam os termos como intercambiáveis, considerando, então, que não haveria diferença entre filosofia da arte e estética (Chauí, 2000; Lacoste, 1981/2011; Sheppard, 1987). Há também quem diga que essas duas áreas tratam de temáticas diferentes e, portanto, seria necessário distingui-las (Hospers, 2019; Nunes, 2006/2016; Nwodo, 1984; Stecker, 2005/2010; Talon-Hugon, 2009). Outros preferem utilizar o termo *teorias da arte* para evitar a pluralidade de sentidos do termo *estética* (Cauquelin, 1998/2005). Existem ainda aqueles que dizem que a filosofia da arte é um ramo da estética analítica contemporânea (Levinson, 2003/2010).

Talon-Hugon (2009) destaca três definições de estética encontradas em dicionários de filosofia e de artes que ajudam a entender essa diversidade conceitual. A revisão feita pela autora mostra que o termo *estética* já foi utilizado como: i) a ciência que estuda o juízo de gosto (dimensão sensível); ii) a filosofia e/ou ciência da arte (que discute a arte relacionada a

questões de outras filosofias); e iii) o ramo da filosofia que trata das artes e da beleza. É possível identificar nessas três definições os principais temas debatidos pela estética historicamente: as relações entre o belo, o sensível e a arte como produto artístico. Esses diferentes usos do termo estão relacionados à história da estética e às mudanças de objeto de estudo dessa disciplina.

A estética nasceu como a disciplina filosófica que estudava o belo e o sensível não apenas em relação à arte. Quando o filósofo Alexander Baumgarten (1714-1762) introduziu a palavra *estética* (do grego *aisthesis*: percepção) na linguagem filosófica², o autor teve o intuito de

dar nome à disciplina filosófica que trata do conhecimento sensorial, uma forma de conhecimento que ele considerava diferente e independente do conhecimento racional.

Dado que as obras de arte e as belezas naturais se destinam especialmente a ser apreciadas pelos nossos sentidos, [elas] constituem os melhores exemplos de objetos do conhecimento sensorial. (Almeida, 2012, p. 385)

Nesse primeiro momento, a arte ocupava papel secundário nas reflexões dos filósofos sobre o belo e o sensível (Nwodo, 1984), mas isso foi mudando conforme as discussões foram atualizadas por novas análises dos filósofos de cada época. Talon-Hugon (2009) afirma que essa mudança ocorreu a partir da proposta de filosofia da arte de G. W. F. Hegel (1770-1831). O filósofo alemão julgava que o termo *estética* era etimologicamente inapropriado para classificar as reflexões filosóficas sobre a arte, sendo o termo *filosofia da arte* mais adequado por não restringir a arte a questões relativas à percepção e à beleza.

²Kristeller (1952) comenta que existem muitas controvérsias a respeito do papel de Baumgarten na fundação da disciplina estética. Ainda que Baumgarten tenha empregado o termo *estética* pela primeira vez na linguagem filosófica, seus escritos concentram-se em análises sobre a retórica e a poesia, com referências pontuais às artes visuais e à música. Em outras palavras, o esteta alemão não produziu uma análise sistemática do belo e das artes. Apesar das polêmicas, Kristeller (1952) afirma que Baumgarten pode ser considerado o fundador da estética “na medida em que foi o primeiro a conceber uma teoria geral das artes como uma disciplina filosófica à parte, com um lugar distinto e bem definido no sistema da filosofia” (p. 35).

Dessa forma, a arte passa a ser entendida como objeto de estudo sem estar vinculada, necessariamente, ao belo e ao sensível, adquirindo autonomia frente a esses conceitos. Já no século XX, essa separação entre a arte e a beleza é reforçada pelos filósofos, que afirmavam que a arte da época não tinha pretensão de ser bela, ainda que arte e beleza por vezes pudessem se sobrepor. Apesar dessa possível sobreposição, essa relação não era estritamente necessária (Almeida, 2012; Nunes, 2006/2016). Considerando essa dificuldade em delimitar o escopo da área e pela diversidade de sentidos atribuídos ao termo, Talon-Hugon (2009) questiona: “A estética será crítica do gosto, teoria do belo, ciência do sentir, filosofia da arte?” (p. 7).

Tendo em vista que o termo *estética* foi utilizado em diferentes períodos por autores em contextos completamente distintos, Talon-Hugon (2009) propõe que a palavra seja avaliada conforme o “conjunto de seus usos” (p. 11). Isso quer dizer que o termo permanece em aberto, sem significado absoluto e em constante evolução. Prova disso é que existem, ainda hoje, ao menos quatro tipos de interpretações da relação entre estética e filosofia da arte. Segundo Almeida (2012), para os autores da área: 1) a estética e a filosofia da arte são idênticas (concepção defendida por poucos filósofos); 2) a filosofia da arte é uma subdisciplina da estética (concepção defendida por muitos filósofos); 3) a estética e a filosofia da arte são disciplinas diferentes, mas apresentam convergências em muitos assuntos (concepção mais comum entre os filósofos); e 4) não há relação entre filosofia da arte e estética (defendida por praticamente nenhum filósofo).

Portanto, considerando as aparentes diferenças entre estética e filosofia da arte, destacadas por diversos autores (Almeida, 2012; Hospers, 2019; Nunes, 2006/2016; Nwodo, 1984; Stecker, 2005/2010; Talon-Hugon, 2009), os termos serão tomados como diferentes daqui em diante, mas sem ignorar as possíveis intersecções entre as temáticas das duas áreas. Isso porque tanto os livros intitulados como *filosofia da arte* (e.g., Lacoste, 1981/2011;

Nunes, 2006/2016) quanto os livros intitulados como *estética* (e.g., Sheppard, 1987; Talon-Hugon, 2009) utilizam os dois termos no corpo do texto para fazer referência à disciplina filosófica que estuda a arte, o belo e o sensível. Ainda assim, o termo *filosofia da arte* parece mais coerente com os propósitos deste trabalho, considerando que a pesquisa pretende analisar a arte para além de suas relações com a beleza, mas sem desprezar o belo como um dos conceitos fundamentais da filosofia da arte.

3. Definindo filosofia da arte

Afinal, o que a filosofia da arte discute? Em uma definição sintética, essa disciplina filosófica estuda a natureza e o valor das obras de arte (Hospers, 2019; Roholt, 2013). Esse exame do objeto artístico pode ser feito a partir de conceitos básicos da área, como interpretação, representação, expressão, forma, entre outros (Carroll, 1999; Stecker, 2005/2010). Além disso, a filosofia da arte pode dialogar com outros campos da filosofia, bem como da ciência, com o intuito de entender a obra de arte sob diferentes perspectivas (Nunes, 2006/2016). Em suma, a filosofia da arte é o ramo filosófico que investiga tudo que está relacionado à arte.

Embora a filosofia da arte seja multifacetada, com algumas questões recebendo mais atenção do que outras, a depender do filósofo e do período histórico, parece possível sintetizar as discussões da área em, pelo menos, cinco perguntas que orientaram os trabalhos dos filósofos: i) qual é a relação entre arte e técnica?; ii) o que é arte?; iii) qual é a função da arte?; iv) qual é o papel do artista?; e v) qual é o contexto ou sob quais condições a arte está sendo produzida? Essas questões serão brevemente apresentadas, considerando algumas das principais discussões da literatura sobre cada uma delas.

3.1. Qual é a relação entre arte e técnica?

A relação entre arte e técnica remete à própria origem do termo *arte*, que é derivado do latim *ars* e correspondente ao termo grego *tékne* (Nunes, 2006/2011; Talon-Hugon, 2009). Nesse primeiro sentido do termo, arte é um conjunto de conhecimentos práticos exigidos para realizar uma tarefa (Talon-Hugon, 2009); é uma habilidade, um saber-fazer alguma coisa (Nunes, 2006/2011); é toda atividade humana regida por regras (Chauí, 2000). Em suma, nesse significado mais amplo do termo, arte é toda atividade bem-sucedida em fazer alguma coisa sob um conjunto de normas (Ferrater Mora, 2004). Como apontado por Ferrater Mora (2004) e Koslowski (2013), o termo *arte* ainda é utilizado nesse sentido técnico, valendo-se de sua raiz etimológica, mas é mais comum no sentido de belas artes, no qual há uma convergência da arte com o belo.

Entretanto, até a delimitação das belas artes no século XVIII, uma longa trajetória foi percorrida pelos filósofos da arte. Do século II ao século XV, as artes eram divididas basicamente em artes liberais e artes mecânicas (Chauí, 2000; Chilvers, Osborne, & Farr, 1988/1994). As artes liberais eram aquelas orientadas pela razão, consideradas como “exercícios da mente”, e incluíam: a gramática, a retórica, a lógica, a aritmética, a geometria, a astronomia e a música. As artes mecânicas, por sua vez, eram aquelas orientadas pelo trabalho manual, como: a medicina, a arquitetura, a agricultura, a pintura, a escultura e a tecelagem. Kristeller (1951) e Talon-Hugon (2009) comentam que as obras da Antiguidade e da Idade Média (como as pinturas e as esculturas) foram produzidas sem que os artistas soubessem que aquilo que estavam fazendo era arte no sentido de artes do belo³.

³Os filósofos e pensadores da Antiguidade forneceram a base conceitual para a classificação das artes em artes liberais e artes mecânicas. Entretanto, esses intelectuais não tinham interesse em separar as qualidades estéticas das obras de suas funções moral, religiosa e prática, de modo a delinear uma disciplina específica para tratar sobre esse tema. Inclusive, as reflexões sobre a arte eram periféricas e pouco específicas no período antigo: “a Antiguidade clássica não deixou sistemas ou conceitos elaborados de natureza estética, mas apenas uma série de noções e sugestões dispersas que exerceram uma influência contínua até os tempos modernos” (Kristeller, 1951,

Já no período renascentista, os artistas passaram a questionar essa classificação por conta das discussões realizadas na época. As releituras de Platão e Aristóteles que foram feitas no Renascimento atualizaram a ideia de que algumas artes mecânicas, como a arquitetura, a pintura e a escultura, poderiam ocupar um espaço maior no sistema das artes. Para artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), por exemplo, a pintura demandava um pensamento criativo sofisticado, que exigia conhecimento matemático e anatômico e, portanto, não poderia ser considerada como uma arte que exigia “apenas” habilidade prática (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988/1994). Como argumenta Kristeller (1951), os artistas da época queriam “melhorar a posição social e cultural da pintura e das outras artes visuais, e obter para elas o mesmo prestígio que a música, a retórica e a poesia vinham desfrutando há muito tempo” (p. 514).

A insatisfação com a classificação da pintura como arte mecânica também está relacionada às comparações positivas que passaram a ser feitas naquele período entre a pintura e a poesia: “O que caracteriza o período [renascentista] não é apenas a qualidade das obras de arte, mas também as relações próximas que foram estabelecidas entre as artes visuais, as ciências e a literatura” (Kristeller, 1951, p. 513). Essas comparações começaram a ser feitas quando o aprendizado da literatura clássica e religiosa passou a servir como base para que pintores e escultores selecionassem novos temas para pintar e esculpir. Nesse sentido, se as artes visuais e a poesia possuíam uma relação tão estreita, até mesmo de complementaridade, não fazia sentido que as artes visuais não fossem classificadas como artes liberais assim como era a poesia, que estava inserida na gramática e na retórica. Essa emancipação das artes visuais em relação aos outros ofícios e a comparação com a poesia foram fundamentais para o sistema de belas artes que seria proposto posteriormente.

p. 506). Por conta disso, não é possível falar em uma teoria estética platônica ou aristotélica, mas é possível afirmar que Platão e Aristóteles fizeram reflexões sobre a arte.

Porém, mesmo com uma base sólida para demarcar a classificação das belas artes, o estabelecimento do sistema ainda estava longe de ocorrer. A beleza, que seria outro conceito importante para a classificação, ainda era pouco discutida no âmbito da arte. Seguindo as tradições filosóficas de Platão e Aristóteles, que tratavam da beleza em uma perspectiva muito mais ética do que estética, as reflexões sobre o belo no Renascimento ainda eram feitas de maneira independente das artes. Por conta disso, ao contrário do que muitos acreditam, não houve uma sistematização das belas artes ou uma teoria estética abrangente no período renascentista, ainda que as contribuições feitas por filósofos e escritores daquela época tenham servido como base para a estética moderna do século XVIII (Kristeller, 1951).

De todo modo, a autonomia conquistada pela pintura e pela escultura promoveu a abertura das primeiras academias e ateliês de arte da história, além do desenvolvimento de uma importante literatura teórica e crítica a respeito das artes visuais (Kristeller, 1951). Esses fatores por si só mostram como as discussões sobre a distinção dos tipos de arte evoluíram no século XVI. Somado a eles, outro aspecto importante foi a emancipação das ciências naturais já no século XVII (Kristeller, 1951). Com a ascensão do conhecimento científico, novos pressupostos epistemológicos foram delimitados para que fosse possível diferenciar a ciência de outros tipos de conhecimento. Pela primeira vez seria possível separar as artes e a ciência, algo que nunca havia sido feito nos períodos antigo, medieval e renascentista como pode ser percebido na classificação das artes liberais e mecânicas.

Norteados pela noção de progresso científico, autores do fim do século XVII e início do século XVIII, principalmente franceses e ingleses, apresentaram diversos ensaios e tratados distinguindo as artes das ciências, ainda de maneira confusa, mas já esboçando possíveis classificações das belas artes (Kristeller, 1952). Além disso, aos poucos os autores começaram a incluir o belo como um critério definidor das artes por considerarem que esse atributo das obras era o que produzia prazer em quem as contemplava. Esse seria o critério

distintivo das belas artes em relação às ciências: o compromisso da arte não era com o progresso, como no caso da ciência, mas sim com o belo e o prazer.

Finalmente, o termo *belas artes* foi utilizado de maneira sistemática pela primeira vez no século XVIII pelo filósofo Charles Batteux (1713-1780) para diferenciar as belas artes e as artes aplicadas (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988/1994; Kristeller, 1952). Ainda que o trabalho de Batteux seja derivado dos autores que o precederam, o que diferencia a proposta desse filósofo é que “ele foi o primeiro a estabelecer um sistema bem definido das belas artes em um tratado dedicado exclusivamente a esse assunto” (Kristeller, 1952, p. 20). Em seu texto seminal, *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), Batteux dá ênfase à noção de que o princípio comum a todas as artes é a imitação da natureza e, portanto, só poderia ser chamada de bela arte a obra que imitasse a natureza e fosse bela⁴.

Cabe categorizar agora as classificações propostas por Batteux. Em linhas gerais, as belas artes abrangem as obras produzidas para serem contempladas, que não têm outra função além de serem belas. Nessa primeira classificação de Batteux, foram consideradas como belas artes: a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a poesia e a dança. É importante apontar que essa ordem das artes não era arbitrária: ela foi proposta como uma hierarquia das modalidades artísticas à época. Isso porque a arquitetura, a escultura e a pintura eram consideradas as melhores formas de representar a natureza, noção fundamentada pelas discussões renascentistas do século XV (Bayer, 1961/1993; Nunes, 2006/2016; Roholt, 2013). Assim, as “artes do desenho” tinham um caráter de nobreza maior do que as outras formas de arte por sua capacidade de mostrar a natureza “como ela é” (Sales, 2018). Posteriormente, no

⁴De acordo com Kristeller (1952), Batteux foi amplamente criticado por sua proposta de classificação das belas artes. Para alguns críticos, historiadores e filósofos da época, a noção de “imitação da natureza” não era suficiente para agrupar as diferentes artes em um mesmo conjunto. O uso da noção de imitação foi considerado apelativo por remeter a autoridades clássicas que dificilmente poderiam ser contestadas, como Platão e os escritores e artistas do Renascimento. Além disso, Batteux não se preocupou em definir de maneira específica o que estava sendo chamado de “belo”. Mesmo com essas críticas, o sistema das belas artes de Batteux foi disseminado pela Europa muito em função da *Enciclopédia* (1751) de Diderot e outros filósofos.

século XX, o cinema também foi incluído na categorização de artes do belo, completando as sete belas artes.

Já as artes aplicadas são aquelas que combinam a beleza e a utilidade. Elas identificam um objeto utilizado no cotidiano com função utilitária específica e que também pode ser belo (e.g., carros, copos, luminárias e objetos decorativos em geral). Esses objetos podem ter uma dimensão estética e podem ser apreciados por sua beleza: um carro pode ser bonito além de ser utilizado como transporte. Isso significa que o valor estético é algo considerado por consumidores ao comprar um produto. Em outras palavras, não basta ter um objeto que cumpra sua função; ele deve ser bonito também (Hospers, 2019; Kristeller, 1952).

A classificação de Batteux estabeleceu as bases para o sistema de belas artes que é utilizado ainda hoje e continua sendo amplamente discutida. Segundo Chilvers, Osborne e Farr (1988/1994), o termo *arte aplicada*, por exemplo, é “utilizado em distinção a *belas artes*, embora muitas vezes não haja uma clara linha divisória entre os dois” (p. 22). Um exemplo desse problema da classificação é a arquitetura. Esta é uma arte que, além de expressar a beleza, tem uma notória função de utilidade. Ainda assim, ela continua na classificação tradicional de belas artes.

Há ainda uma maneira mais específica de classificar os diferentes tipos de belas artes: de acordo com os meios [*medium*] utilizados para a produção dos objetos artísticos (Hospers, 2019). Um meio pode ser uma substância, matéria-prima ou material artístico utilizado pelo artista para criar as obras de arte. Considerando esse critério, é possível classificar as artes em: artes visuais (pintura, escultura, arquitetura), arte auditiva (música), arte verbal (literatura, poesia) e artes mistas, que são a combinação de pelo menos dois dos tipos anteriores (ópera, dança, cinema).

A descrição feita até aqui evidencia como a técnica foi um conceito importante para a classificação das belas artes. Já no século XX, a discussão da importância da técnica toma

outros rumos com o surgimento das novas tecnologias. Nesse contexto, os filósofos passaram a questionar a supervalorização da técnica, principalmente na produção de obras de arte que utilizam aparatos tecnológicos, e o papel secundário relegado à sensibilidade artística: “Ao contrário do que sucedeu no passado, quando *arte* e *técnica* se harmonizavam, hoje é esta última que prevalece, como um processo cada vez mais impessoal e automático, refratário às necessidades criadoras e expressivas dos indivíduos” (Nunes, 2006/2016, p. 100).

Um dos ensaios mais importantes sobre a influência da técnica na arte foi escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin (1936/2005) argumenta que a reprodutibilidade técnica, estimulada principalmente pelo cinema e pela fotografia, fez com que as obras de arte perdessem sua aura. De acordo com o autor, a aura é uma propriedade que torna a obra única, inigualável e inesgotável. Ao garantirem a difusão massiva e a multiplicação da quantidade de obras de arte, os novos meios de reprodução artística teriam tornado banal aquilo que era singular e próprio do objeto artístico. A arte teria perdido sua autenticidade.

Essa mudança na disseminação da arte tem implicações não somente estéticas, mas também políticas. Para Benjamin (1936/2005), a arte reproduzida pelos meios de comunicação passa a ser utilizada para suprir as necessidades da cultura de massa. A obra de arte, que antes era contemplada de modo ritualístico, torna-se um instrumento de docilização devido à facilidade de sua reprodução técnica. Se antes a contemplação da arte ocorria em lugares específicos, em um momento de intimidade entre obra e contemplador, a arte perde esse caráter especial com a supervalorização da técnica: “Quanto maior for a diminuição do significado social de uma forma de arte, mais nítida será a distinção entre crítica e prazer por parte do público. O convencional é apreciado sem crítica e o verdadeiramente novo é criticado com aversão” (Benjamin, 1936/2005, p. 21).

A despeito das diferentes classificações e da relação com a tecnologia, o estudo da técnica como “saber-fazer” passa a ser um dos principais assuntos discutidos pela história da arte (Gombrich, 1950), que considera em suas análises aspectos como os instrumentos e materiais utilizados na produção de uma obra, os estilos ou vanguardas de determinado período histórico e o processo de produção do artista em seu contexto cultural (Argan, 1988/1992).

3.2. O que é arte?

Definir arte é um dos problemas clássicos da filosofia da arte, sendo “o principal foco de interesse da estética e da filosofia da arte de tradição analítica da segunda metade do século XX” (Almeida, 2014, p. 1). Tradicionalmente, o termo *arte* é utilizado de pelo menos duas maneiras diferentes: i) arte como processo ou habilidade de saber-fazer (como mostrado no tópico anterior); e ii) arte como produto, como *obra de arte* (seja uma obra de arte útil com determinada função, seja uma obra de arte fina ou bela, que visa estritamente a apreciação e experiência estética) (Koslowski, 2013). O segundo sentido é o principal alvo das discussões das propostas de filosofia da arte.

As dificuldades em definir o que é arte não impediram autores de diferentes épocas de apresentarem suas propostas. Basicamente três definições dominaram as discussões na filosofia da arte até o início do século XX (Koslowski, 2013). Essas três definições são: i) a arte como imitação ou representação da natureza; ii) a arte como expressão das emoções do artista; e iii) a arte como forma (combinação de elementos formais de uma obra). As três propostas apresentam um aspecto em comum. Elas pressupõem que exista uma essência da arte, como se fosse possível identificar em todos os objetos artísticos condições necessárias e suficientes que pudessem definir o que é arte.

A partir do século XX, a discussão sobre o tema foi ampliada. A grande variedade de obras e estilos que surgiu nesse século impossibilitou qualquer definição que pretendia identificar elementos essenciais e absolutos nos diferentes tipos de arte, principalmente baseada nas teorias da imitação, da expressão e das formas significantes (Morokawa, 2018). Em outras palavras, os critérios absolutos que definiam a arte passaram a ser questionados de modo mais amplo. Na década de 1950, o filósofo Morris Weitz (1916-1981), influenciado pelos escritos de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), questionou essa noção de essência da arte. Weitz (1956) afirma que não existem condições necessárias e suficientes que satisfaçam todas as obras de arte; a arte seria um conceito aberto e indeterminado que não poderia ser definido por um conjunto de propriedades comuns a todas as obras (Levinson, 2003/2010; Morokawa, 2018).

Um dos argumentos apresentados por Weitz (1956) para justificar a impossibilidade de definição da arte é o constante surgimento de novas obras de arte. Caso o conceito de arte fosse fechado em termos de propriedades essenciais, as novas obras correriam o risco de não serem classificadas como arte, pelo fato de não se enquadrarem no conceito definitivo. Para o autor, “o caráter muito expansivo e aventureiro da arte, suas mudanças sempre presentes e novas criações, tornam logicamente impossível garantir qualquer conjunto de propriedades definidoras” (p. 32).

A proposta de Weitz abriu um debate que até hoje rende muitas discussões (Almeida, 2014). Diversos filósofos criticaram a teoria weitziana, apresentando suas próprias tentativas de definição de arte. Um dos campos da filosofia que se especializou nesse tipo de discussão foi a filosofia analítica da arte. Segundo Carroll (1999), a filosofia analítica da arte tem o objetivo de analisar sistematicamente os conceitos envolvidos no processo de produção artística pela forma como são utilizados na linguagem cotidiana, principalmente conceitos que

apresentam divergências em suas definições ao longo da história. A filosofia analítica da arte⁵ é muito comum nos países de língua inglesa, especialmente nos Estados Unidos (Roholt, 2013). Dentre as teorias propostas por filósofos analíticos da arte a partir da década de 1950, é possível destacar: a teoria de Danto; a teoria institucionalista de Dickie; a teoria histórico-intencional de Levinson; a teoria histórico-funcional de Stecker; a teoria do agrupamento de Gaut; e a teoria estético-funcionalista de Beardsley.

Uma das propostas teóricas mais reconhecidas pós-Weitz é a de Danto (1964/2006). O filósofo estadunidense toma como ponto de partida as obras de arte que se assemelham a objetos do cotidiano, utilizando como principal exemplo as exposições do artista plástico Andy Warhol (1928-1987). Como definir se esses objetos comuns são arte ou não? Para Danto (1964/2006), o que permite distinguir se um objeto pode ser chamado de arte é o conhecimento que o sujeito que o avalia tem de uma determinada teoria da arte e da história da arte. Nesse sentido, “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (p. 20). Para Danto, a arte é uma prática social e, como tal, deve ser avaliada de acordo com o contexto em que está inserida, o qual ele chamou de mundo da arte. A proposta desse autor foi importante na medida em que evidenciou a importância do diálogo entre filosofia e história da arte, além de destacar que a interpretação de uma obra é fundamental para classificá-la como artística ou não (Novitz & Davies, 2009).

A teoria institucionalista de Dickie (1969, 2000) pode ser considerada uma extensão da teoria dantiana. Como Danto, Dickie (2000) enfatiza a importância de um contexto

⁵Roholt (2013) diferencia a filosofia analítica da arte da filosofia continental da arte. Segundo o autor, a filosofia continental da arte é um campo filosófico de tradição europeia que investiga a arte por meio de suas relações com o contexto, seja o contexto sociopolítico (como os marxistas e frankfurtianos), o contexto histórico (como Hegel e os idealistas alemães), ou pela própria experiência do sujeito (como os fenomenólogos e existencialistas). A principal diferença entre analíticos e continentais, segundo Roholt (2013), é que os analíticos também estudam a arte de acordo com a maneira que o termo é utilizado, além de considerarem o contexto histórico e cultural tanto quanto os continentais.

específico para determinar se um objeto pode ser chamado de arte ou não, inclusive empregando o mesmo termo, “mundo da arte”, para designar esse contexto (p. 101). Entretanto, Dickie utiliza o termo de maneira mais específica: somente pessoas ligadas à arte, como artistas, acadêmicos, críticos de arte, profissionais que trabalham em museus e galerias, seriam capazes de definir se um determinado artefato é artístico ou “candidato à apreciação” (Almeida, 2014, p. 11). Além disso, Dickie (1969, 2000) afirma que o público para o qual a arte será apresentada deve ser um público que tenha uma noção geral de arte e, pelo menos, uma mínima compreensão dos meios utilizados na produção da obra de arte.

A teoria histórico-intencional, proposta por Levinson (Adajian, 2007; Almeida, 2014; Andina, 2013; Levinson, 2003/2010), afirma que um determinado objeto pode ser classificado como uma obra de arte se existe uma relação histórica entre esse objeto e outras obras que foram produzidas no passado. Isso quer dizer que a obra de arte que está sendo produzida no tempo atual deve ter alguma relação com o que foi chamado de arte em épocas anteriores, seja com estilos e vanguardas, com o método de produção, com os meios utilizados ou com outros artistas. Além dessa ligação com as obras do passado, o artista criador deve ter a intenção de estabelecer essa relação histórica, pois sem a intenção “a semelhança com obras de arte pré-existentes poderia ser meramente acidental” (Almeida, 2014, p. 15).

Já a definição histórico-funcionalista de Stecker (2005/2010) propõe que a arte deve ser entendida de acordo com sua função em um dado período histórico específico e em comparação às formas de arte centrais daquele período. O autor considera que as funções e as formas de arte estão em constante evolução, em conformidade com o momento histórico em que a obra está situada. Nesse sentido, Stecker (2005/2010) convida a refletir sobre quais seriam as funções da arte e afirma que não há problema em utilizar como base as concepções tradicionais, como a representação, a expressão e as formas utilizadas para confecção da obra, desde que essas concepções não sejam tomadas como essência da arte. Além disso,

retomando um aspecto importante da teoria de Levinson, Stecker (2005/2010) afirma que as formas de arte centrais em dado período histórico devem ser escolhidas pelas instituições vinculadas à arte:

O tratamento específico [das artes] depende das instituições de arte da época e da cultura. Atualmente, isso envolveria estar sujeito a modos específicos de apresentação ao público, a certos tipos de avaliação crítica e apreciação do público, e a uma conexão histórica com itens anteriores. (pp. 115-116)

Influenciado pela filosofia de Wittgenstein, assim como Weitz, Gaut (2000) propõe a teoria do agrupamento. O autor defende que não é possível apresentar uma definição fechada de arte, sendo “possível apenas oferecer uma caracterização da arte, segundo critérios e características que as obras de arte possuem para serem consideradas obras de arte” (Morokawa, 2018, p. 107). Assim, Gaut (2000) elenca dez propriedades que poderiam ajudar na definição do que é ou não é arte. Nesse sentido, uma obra de arte poderia: 1) ter propriedades estéticas positivas, como beleza, graciosidade ou elegância; 2) expressar emoção; 3) ser intelectualmente desafiadora (e.g., questionar ou criticar um determinado pensamento); 4) ser formalmente complexa e coerente; 5) expressar significados complexos; 6) mostrar um ponto de vista individual; 7) ser produto da imaginação (originalidade); 8) ser produto de grande habilidade técnica; 9) enquadrar-se em uma forma artística estabelecida (e.g., música, pintura, cinema etc.); e 10) ser produto da intenção do artista. As propriedades elencadas por Gaut apresentam um bom resumo do que já foi considerado arte no ocidente.

A teoria estético-funcionalista de Beardsley (Almeida, 2014; Davies 2001/2005) ressalta que uma obra de arte é uma combinação de elementos, intencionalmente arranjados pelo artista, que tem a função de produzir uma experiência estética naquele que está contemplando a arte. Ainda que o artista tenha outras intenções com sua obra (e.g., intenções religiosas, políticas ou filosóficas), “o que importa mesmo é que uma das intenções seja a de

ser capaz de proporcionar pelo menos um tipo de experiência estética” (Almeida, 2014, p. 22). A proposta de Beardsley é entendida como “uma versão moderna das teorias estéticas formalistas da arte” (Eaton, 2004/2008, p. 92), visto que sua teoria privilegia a relação entre as propriedades formais de uma obra de arte e o indivíduo que a contempla.

A interpretação é outro tipo de investigação do significado de uma obra de arte. Também é possível definir se uma obra é arte ou não pelo significado ou pela mensagem transmitida pelo artista, isto é, pela interpretação da obra (Danto, 1964/2006; Hospers, 2019; Stecker, 2001/2005). Existe uma interpretação verdadeira ou múltiplas interpretações? Quais aspectos devem orientar uma interpretação? Dois conjuntos de teorias podem ser destacados nessa discussão: i) o isolacionismo afirma que a obra de arte deve ser compreendida por constante exposição a ela; fatores como a biografia do artista e um pano de fundo histórico seriam irrelevantes e podem até atrapalhar a interpretação; ii) o contextualismo prevê que a obra de arte deve ser analisada junto a seu contexto; nesse caso, a vida do artista e condições históricas e sociais seriam fundamentais para a interpretação (Hospers, 2019).

Todas as discussões indicadas mostram que as respostas para a pergunta “o que é arte?” estão longe de chegar a um consenso. Ainda assim, para Morokawa (2018), “é possível definir arte e, mesmo que as avaliações sobre a plausibilidade destas definições sejam controversas, a questão não se esgotou” (p. 110). Complementando essa noção, Davies (2001/2005) enfatiza que as propostas dos filósofos analíticos mostram que, para entender a natureza da arte, é necessário levar em consideração o ambiente social em que a arte é produzida e recebida. Essa é a principal diferença das teorias essencialistas que buscavam uma “definição verdadeira” e das teorias que surgiram após os escritos de Weitz: a arte é um produto social e, como tal, deve ser definida de acordo com seu contexto histórico.

3.3. Qual é a função da arte?

Outra questão amplamente discutida na filosofia da arte é a função do objeto artístico. Essa questão está diretamente relacionada à definição de arte, visto que é possível apresentar a definição de determinado conceito estabelecendo uma relação entre esse conceito e os contextos em que é utilizado, ou seja, sua função. As teorias da imitação, da expressão das emoções e das formas ilustram esse ponto: nos três casos, a definição de arte é também a descrição de sua função (Koslowski, 2013; Nunes, 2006/2016).

As teorias miméticas ou da imitação atestam que a arte é uma produção humana que copia ou imita algum aspecto da natureza ou da realidade. As primeiras reflexões a respeito da arte como imitação datam do período antigo. Para Platão, um dos representantes dessas teorias, a arte seria uma “cópia da cópia”: ela é a imitação da natureza que, por sua vez, é a representação terrena do mundo das ideias (Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016). Já no Renascimento, a imitação sintetiza a conciliação entre arte e natureza, princípio que viria a fundamentar a estética do século XVIII. Nas palavras de Nunes (2006/2016),

A segunda Natureza que a Arte criaria e de que falam os principais representantes da doutrina da *imitação*, não é uma nova realidade que transcende a natural, mas uma multiplicação inventiva daqueles aspectos que manifestam as íntimas perfeições de um universo racional, íntegro em todas as suas partes, regido por leis imutáveis que a razão conhece. (p. 41)

As teorias expressionistas, por sua vez, derivam do movimento romântico que surgiu no final do século XVIII e teve seu auge nas primeiras décadas do século XIX. Essa noção se contrapõe à ideia de que a arte é imitação da natureza: “ao invés de refletir estados do mundo externo, a arte é produzida para refletir estados internos do artista” (Hospers, 2019, p. 18). Nesse sentido, “o que as teorias da expressão afirmam é que a arte está essencialmente envolvida em trazer sentimentos à superfície, trazendo-os para fora onde podem ser

percebidos por artistas e pelo público” (Carroll, 1999, p. 61). As teorias da expressão colocam o artista em uma posição privilegiada no processo de produção artística.

Uma das teorias expressionistas mais populares foi elaborada por Liev Tolstói (1828-1910) (Carroll, 1999; Nunes 2006/2016). A proposta do escritor russo apresenta um complemento em relação às teorias expressionistas tradicionais: a arte teria uma função comunicativa. Quando o artista se expressa por meio de uma obra de arte, sua intenção é se comunicar com o sujeito que estiver contemplando aquela obra. Assim, o artista expressa seus estados emocionais “tentando encontrar alguma configuração de linhas, formas, sons, ações, e/ou palavras” para estimular a mesma emoção em sua audiência (Carroll, 1999, p. 61). A proposta de Tolstói funciona como uma ponte entre as teorias expressionistas e a teoria que estava por vir: o formalismo.

A teoria formalista ganhou destaque no início do século XX e tinha como objetivo explicar qual era a função da arte em meio a tantas novidades que apareceram nesse século. Essa teoria afirmava que a arte deveria ser contemplada por seus arranjos de cores e linhas, notas musicais, palavras e outros elementos que compõem a obra (Hospers, 2019). Nesse sentido, as qualidades formais do objeto artístico seriam condições necessárias para garantir a excelência artística. Ao combinar essas qualidades em uma unidade orgânica, formando um equilíbrio, a arte exibiria uma beleza em si mesma, produzindo uma experiência estética naqueles que a contemplam.

Além das teorias da imitação, expressão e forma, a arte também é considerada como uma forma de obtenção da verdade ou do conhecimento verdadeiro das coisas (Chauí, 2000; Hospers, 2019; Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016). Apenas a arte poderia remover o véu que cobre o mundo e mostrar a essência daquilo que está sendo representado. A seguinte citação de Chauí (2000) resume essa concepção: “a obra de arte dá a ver, a ouvir, a sentir, a

pensar, a dizer. Nela e por ela, a realidade se revela como se jamais a tivéssemos visto, ouvido, sentido, pensado ou dito” (p. 403).

Estabelecer uma relação entre arte e verdade foi uma das contribuições de Martin Heidegger (1889-1976) para a filosofia da arte e, especialmente, para a crítica literária, visto que o autor “atribui uma importância à poesia virtualmente sem paralelo na tradição filosófica” (Bernasconi, 2009, p. 321). Na proposta teórica do fenomenólogo alemão, a arte é capaz de desvelar aquilo que está escondido no cotidiano, aquilo que o sujeito não percebe por conta das tarefas e ocupações corriqueiras. A obra de arte é capaz de remover toda a banalidade e familiaridade do mundo, mostrando o que é estranho, que gera angústias, perplexidades e espanto, além de prazer e regozijo (Lacoste, 1981/2011; Shimabukuro, 2014).

Arte e conhecimento também são temáticas investigadas filosoficamente por Friedrich Nietzsche (1844-1900). Em diversos textos, o filósofo alemão discute a relação entre arte, epistemologia e ética, tendo adotado posicionamentos diferentes ao longo de sua obra sobre a importância da arte em seu sistema filosófico (Berrios & Ridley, 2001/2005; Young, 2009). No início de sua carreira, por exemplo, Nietzsche afirma que a arte pode ser produto de dois impulsos inerentes ao sujeito: o apolíneo e o dionisíaco (Nunes, 2006/2016). Esteticamente, o apolíneo é “o belo, o mundo experimentado como inteligível, conforme as capacidades do intelecto representativo”, que representa o equilíbrio (Berrios & Ridley, 2001/2005, p. 76), ao passo que o dionisíaco é o êxtase, a efusão emocional que excede a racionalidade. Quando a arte consegue convergir essas duas dimensões, como é o caso da tragédia grega, tudo aquilo de ruim que representa a existência humana torna-se tolerável, com uma aparência aceitável e menos agressiva (Berrios & Ridley, 2001/2005).

Outras teorias afirmam que a arte deve ser bela. Uma das primeiras discussões sobre o belo na arte foi apresentada pelo filósofo Immanuel Kant (1724-1804). Para o autor, a beleza teria um valor em si mesmo e, com efeito, a obra de arte seria desprovida de qualquer tipo de

significado ou valor ético-político: ela possui um valor desinteressado, que não tem relação com outros aspectos além do belo em si (Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016). Para Kant, “o que importa é compreender como se julga a experiência do belo e como a arte pode provocar isso nos sujeitos” (Carvalho & Melonio, 2018, p. 200). No sistema kantiano, “A estética, como a teoria filosófica do belo e das artes, adquire estatuto equivalente à teoria da verdade (metafísica e epistemologia) e a teoria da bondade (ética)” (Kristeller, 1952, p. 42). Posteriormente, no século XX, a discussão do belo na arte toma novos rumos quando artistas passam a desafiar essa concepção, produzindo obras que não eram consideradas belas pela crítica e que se assemelhavam a objetos do cotidiano⁶ (Almeida, 2012).

Já para as teorias hedonistas, a arte tem a função principal de produzir prazer nas pessoas que estão contemplando a obra. A arte também pode expressar, representar ou informar sobre alguma coisa, mas, antes de tudo, ela deve ser fonte de regozijo. Quanto maior o prazer sentido pelo contemplador, melhor seria a arte (Hospers, 2019). As teorias hedonistas enfrentam muitos questionamentos, visto que diferenciar o prazer proporcionado por uma obra de arte e o prazer proporcionado por objetos não-artísticos não é uma tarefa fácil. Além disso, essas teorias excluem as produções artísticas que não são prazerosas, levantando a questão se obras que produzem medo, nojo ou raiva poderiam ainda ser classificadas como arte.

As discussões do belo e do prazer na arte estão diretamente relacionadas a outro conceito importante na filosofia da arte e na estética: a experiência estética. A arte deve ser bela para produzir uma experiência estética? Experiência estética é sinônimo de prazer? Diversos autores apontam que esse é um dos conceitos mais difíceis de serem definidos na

⁶A reconhecida *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp é um exemplo. A obra, que se assemelha a um mictório, é considerada como uma das principais manifestações do movimento dadaísta do século XX e como uma crítica à supervalorização das belas artes na época em que foi produzida (Argan, 1988/1992).

literatura da arte, não havendo consenso sobre sua definição (e.g., Goldman, 2001/2005; Iseminger, 2003/2010; Roholt, 2013). Almeida (2012) afirma que as propostas de definição de experiência estética podem ser divididas em três grupos: a) teorias orientadas para o sentimento, que procuram descrever os sentimentos prazerosos desse tipo de experiência; b) teorias da atitude estética, com foco na atitude de percepção do objeto; e c) teorias do conteúdo, que buscam “as propriedades dos objetos que provocam tais experiências [estéticas]” (p. 387). Apesar das divergências teóricas⁷, é comum a afirmação de que a arte tem a função de produzir uma experiência estética em quem a contempla; experiência essa que difere de outros tipos de experiência, proporcionando um sentimento singular e específico.

Há também as teorias que afirmam que a arte tem uma função política ou moral, assumindo papel importante na formação dos indivíduos e na educação (Hospers, 2019). Nesse sentido, a arte pode ser considerada um “instrumento de libertação” (Chauí, 2000, p. 415), denunciando os problemas da sociedade. Ao mesmo tempo, obras artísticas também poderiam promover crenças e atitudes em benefício de ideologias autoritárias. Filósofos de tradição marxista, como Gueorgui Plekhanov (1856-1918), György Lukács (1885-1971) e os representantes da Escola de Frankfurt, destacam que a arte foi historicamente utilizada como forma de dominação e exploração, contribuindo para a alienação da sociedade e para reafirmar a superioridade de uma classe sobre a outra (Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009).

A função política da arte também foi explorada por Aristóteles (Chauí, 2000; Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016). Para o filósofo grego, a arte era uma importante ferramenta

⁷Como exposto no tópico “O que é arte?”, para Beardsley um objeto só pode ser considerado como uma obra de arte se produz uma experiência estética nos apreciadores. Na visão desse filósofo, a experiência estética é um critério definidor do que pode ser considerado arte ou não (Goldman, 2001/2005). A teoria de Beardsley é mais um exemplo de que definir o que é arte pode ser feito por meio de sua função.

para a “educação emocional” dos cidadãos gregos. Naquele contexto, em que a racionalidade e o equilíbrio emocional eram tratadas como características fundamentais para uma boa convivência em comunidade, a tragédia grega e a música tinham a função de suscitar sentimentos e paixões nos espectadores e contempladores. Esse efeito de manifestação dos sentimentos é chamado por Aristóteles de *catarse*, que é o processo de purificação das emoções: “O espectador deve aprender, pela imitação (isto é, pelo espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível e benéfico para os humanos” (Chauí, 1994/2002, p. 486). Em suma, Aristóteles acreditava que os cidadãos gregos se comportariam racionalmente na comunidade após passarem por um processo catártico promovido pela tragédia.

3.4. Qual é o papel do artista?

Em algumas das primeiras reflexões sobre a arte, feitas por Platão, o artista não era bem-visto na sociedade. Em uma de suas obras mais conhecidas, *A República* (década de 370 a. C.), Platão expulsa os poetas Hesíodo e Homero da cidade em função da tradição oral representada por eles. Os efeitos da poesia desses autores eram considerados indesejáveis, pois promoviam um “desequilíbrio” emocional que ia na contramão dos ideais sustentados naquela comunidade (Lacoste, 1981/2011). Além disso, artistas como escultores e pintores eram inferiorizados por suas obras serem consideradas cópias da natureza (mundo sensível), que, por sua vez, já era uma representação do mundo das ideias: “O mérito desses artistas é diminuto e mesmo nulo. Que adianta, pergunta Platão, reproduzir aquelas formas que são inferiores, terrenas e sensíveis, quando há outras, supremas, que justificam o esforço do conhecimento intelectual?” (Nunes, 2006/2016, pp. 36-37).

Na Idade Média, os artistas adquirem um novo *status*. Sob o forte controle religioso exercido pela Igreja naquele período, praticamente todas as atividades humanas assumiram a

forma de rituais. Com a arte não foi diferente: “No pensamento medieval a estética era um ramo da teologia” (Saw & Osborne, 1960, p. 10). Nesse contexto, os artistas eram iniciados em um ofício sagrado com o intuito de produzir arte para agradar a Deus. O trabalho artístico nascia de um dom oferecido por Deus e, portanto, esse trabalho deveria ser devolvido aos céus como forma de gratidão e reverência (Chauí, 2000). Como destaca Bayer (1961/1993), “A preocupação da beleza não existe [na Idade Média], a arte visa apenas a utilidade. . . . O artista imita a natureza, mas porque a natureza é um ser vivo de Deus; imitar a natureza é rezar” (p. 103). A relação entre arte e religião é tão intrínseca que a história dessas duas manifestações culturais até se confunde, visto que, por muito tempo, o conteúdo artístico foi o conteúdo religioso (Lacoste, 1981/2001).

Avançando para o final do período renascentista e início da modernidade, a noção de arte como imitação da natureza toma outros rumos devido à influência da ciência. A concepção de filósofos como Giordano Bruno (1548-1600) e Galileu (1564-1642) era “que a Natureza é um todo vivo, animado, regido por leis intrínsecas, que governam o curso dos astros, a queda dos corpos, a circulação de sangue, a distribuição dos elementos, o ciclo das marés e o equilíbrio das massas” (Nunes, 2006/2016, p. 39). Então como o artista poderia representar a beleza de algo tão complexo e ordenado? A resposta encontra-se na necessidade de um conhecimento técnico apurado, com base em estudos de formas geométricas, que permitisse entender a linguagem matemática, conhecer a etimologia das palavras: “A arte e a poesia ‘imitam a natureza’ e, para esse fim, as ciências empíricas proporcionam útil orientação” (Osborne, 1968/1974, p. 128). Nesse sentido, o olhar do artista sobre aquilo que estava sendo representado não interessava; o importante era produzir uma obra que retratasse o real e verdadeiro de acordo com critérios técnicos e científicos. Esses critérios seguiam regras de perfeição elaboradas na Antiguidade Clássica e aprimoradas no Renascimento, e que, portanto, deveriam ser aprendidas pelo artista (Osborne, 1968/1974).

A despeito das diferentes funções que foram atribuídas ao artista pelas propostas de filosofia da arte, uma característica parece ser considerada fundamental ao artista criador: a imaginação. A imaginação seria uma faculdade mental que tem a função de convergir aquilo que é apreendido pelos sentidos (sensibilidade) com os conceitos elaborados a partir do entendimento da realidade (racionalidade). Para Kant, o artista que consegue aliar conhecimento sensível e conhecimento racional por meio da imaginação é capaz de expressar o belo natural em uma obra de arte (Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016). Com efeito, na visão kantiana, somente o artista possuidor de disposições artísticas inatas, e que não passou por um treinamento específico para ser artista, consegue expor a verdadeira beleza na arte e pode ser considerado o gênio das belas artes (Carvalho & Melonio, 2018).

Com o estabelecimento das belas artes, o artista ganha um papel ainda mais preponderante. Ele passa a ser considerado um gênio: um ser especial, dotado de um conhecimento superior ou de uma intuição aguçada, capaz de produzir uma obra que converge a dimensão artística (no sentido de uma atividade executada com maestria) com a dimensão do belo (algo que merece ser contemplado). Para Hegel, por exemplo, a beleza da arte é superior à beleza da natureza, visto que a arte é produto do espírito do artista (Lacoste, 1981/2011; Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009). Como o artista passa a ter um papel central no processo artístico, a função da arte muda também: a expressão das emoções e sentimentos do gênio se sobressai em relação à arte como imitação. A arte não estaria subordinada a valores morais ou políticos, nem seria mera representação da natureza; ela estaria subordinada somente aos estados internos do artista criador.

3.5. Qual é o contexto ou sob quais condições a arte está sendo produzida?

A discussão das condições históricas, sociais e políticas da arte estão mais vinculadas à história da arte do que à filosofia da arte. Ainda assim, esse tema também foi tratado

filosoficamente por alguns autores, destacando a importância do contexto no processo de produção artística. Nunes (2006/2016), por exemplo, afirma que “o objeto estético é datável, situando-se num momento do tempo histórico, por um feixe de relações com os diversos aspectos (social, político, religioso, moral)” (p. 91). Para Hegel, cada uma das artes consideradas clássicas à época (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) corresponde a “formas de concepção-do-mundo, formas típicas, que se relacionam com determinadas culturas ou períodos históricos” (Nunes, 2006/2016, p. 93). Nesse sentido, o filósofo alemão divide os períodos históricos em três modalidades de expressão artística, sendo que cada período teve um tipo de arte predominante: i) a fase simbólica (Egito Antigo), caracterizada pela arquitetura; ii) a fase clássica (Grécia), cuja principal representante é a escultura; e iii) a fase romântica (cristã), identificada com a pintura, a música e a poesia. A contextualização histórica promovida por Hegel foi muito importante para a filosofia da arte, pois, com esse filósofo, além de produto do espírito humano, a arte passa a ser considerada um fenômeno cultural (Lacoste, 1981/2011; Talon-Hugon, 2009).

O papel do contexto histórico e cultural é uma temática que separa filósofos modernos e pós-modernos. A exclusão dos aspectos contextuais de uma obra de arte está mais próxima da concepção de filósofos modernos, ao passo que grande destaque é dado a esses aspectos pelos filósofos da arte pós-modernos. Segundo Novitz (2001/2005), de maneira geral as propostas pós-modernas da arte argumentam que todos os assuntos relacionados à arte devem levar em consideração o período histórico e a cultura em que o objeto artístico está sendo produzido. Isso vale principalmente para aquelas temáticas que tratavam a obra de arte em termos de valores absolutos, como a interpretação (“isso só pode ser verdadeiro ou falso”), o belo (“essa obra só pode ser bela ou feia”) e a função da arte (“a arte só pode ter uma função”). Novitz (2001/2005) afirma que a filosofia pós-moderna rompe com esses valores absolutos, conferindo à arte um *status* mais amplo e democrático.

Outra importante discussão sobre a influência da cultura na produção da arte foi promovida pelos teóricos da Escola de Frankfurt, com destaque para Walter Benjamin e Theodor Adorno (1903-1969) (Chauí, 2000; Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009). Para esses autores, a arte tem função política e deve ser pensada de acordo com o momento histórico e social em que é desenvolvida. Mais do que isso, a arte pode ter papel importante na transformação dos indivíduos, possibilitando que estes passem de um estado de submissão a um estado de transgressão em relação àquilo que está instituído em uma sociedade: “Esta teoria da arte [dos frankfurtianos] é crítica no sentido em que pretende denunciar a sorte da cultura numa sociedade capitalista” (Talon-Hugon, 2009, p. 78).

Quem também atribui grande importância ao contexto social na produção da arte é o filósofo estadunidense John Dewey (1859-1952) (Shusterman, 2001/2005). Para o filósofo pragmatista, a arte tomou rumos inadequados no século XX devido à elitização das belas artes e à restrição da arte contemporânea a poucas pessoas. Ele cita como exemplo a contradição dos museus, que são espaços compostos por artes de diferentes culturas, mas cujas obras foram obtidas por meio de ações imperialistas e colonialistas, além de serem frequentados majoritariamente pelas classes ricas, já que não parece haver interesse de que sejam frequentados pelo grande público. Para Dewey,

não apenas a arte mas também as teorias filosóficas sobre a arte (e tudo mais) são significativamente modeladas por condições socioeconômicas ‘estranhas’; assim, nosso conceito de arte precisa ser reformado como parte integrante da reforma da sociedade que assim o constituiu. (Shusterman, 2001/2005, p. 102)

Já as propostas feministas de filosofia da arte destacam um aspecto importante da cultura que influencia diretamente na percepção e produção da arte: o gênero. Segundo Worth (2001/2005), as distinções sociais de gênero afetam a experiência que mulheres e homens têm com uma obra de arte: “o que é percebido [em uma obra de arte] e como é percebido depende

se a observadora [ou o observador] ocupam uma posição social e política mais ou menos privilegiada” (p. 439). Nesse sentido, as teorias feministas da arte buscam desconstruir a noção de que uma experiência estética é padronizada e igual para todas as pessoas que contemplam e produzem as obras de arte, destacando que a experiência das mulheres com a arte é tão importante (e em alguns contextos até mais importante) quanto a experiência masculina (Eaton, 2008).

Além disso, historicamente as artes produzidas por mulheres foram consideradas como atividades inferiores, pertencentes somente ao domínio privado e doméstico e, conseqüentemente, não teriam impacto na cultura e na vida pública (Worth, 2001/2005). A distinção entre arte e artesanato exemplifica essa questão: “uma investigação feminista sugere que há não apenas uma divisão entre os dois [arte e artesanato], mas também uma hierarquia que considera a arte como maior ou inerentemente mais valiosa do que o artesanato” (Worth, 2001/2005, p. 438). Com o intuito de superar essa e outras problemáticas relacionadas à subordinação das mulheres nas artes, Eaton (2008) afirma que a filosofia feminista da arte deve dialogar com outras áreas que também estudam a arte, como a história da arte, a crítica da arte e a psicologia, de modo que seja possível entender as nuances entre os processos artísticos da mulher e do homem, enfatizando a relevância da arte produzida e experienciada por mulheres.

Em síntese, a filosofia da arte é uma área da filosofia preocupada com uma série de questões que dizem respeito tanto à produção (processo artístico) quanto ao produto da arte (obra de arte ou objeto artístico). Esse campo filosófico lida com conceitos como interpretação, representação, expressão, forma e também trata das relações entre arte e outras disciplinas filosóficas, como ética, epistemologia, política e metafísica. Apesar da pluralidade de teorias que foram propostas acerca da arte ao longo da história, alguns temas têm sido debatidos com maior frequência pelos autores da área, a saber: a relação entre arte e

técnica; a definição de arte; a função da arte; o papel do artista; e o contexto ou as condições em que a arte é produzida.

Por fim, cabe aqui uma nota sobre o material utilizado na elaboração deste capítulo. O texto construído nessa etapa da dissertação foi feito com base nos livros de filosofia da arte recomendados por pesquisadoras(es). Todos os livros recomendados, bem como o restante do material de apoio, focam nas filosofias da arte de tradição continental (europeia) ou analítica (estadunidense). Sendo assim, o texto não aborda questões referentes às filosofias da arte não-ocidentais (africana, ameríndia, japonesa, chinesa, indiana, entre outras). A ausência dessas propostas filosóficas pode ser justificada pelo fato de que as filosofias da arte não-ocidentais não devem ser analisadas sob as mesmas categorias utilizadas para analisar as filosofias de tradição europeia e estadunidense, visto que são tradições de pensamento que partem de noções de arte muito diferentes umas das outras. Analisar as filosofias da arte não-ocidentais sob o viés europeu ou estadunidense seria mais uma forma de impor uma lógica colonial sobre as culturas não-ocidentais (Blocker, 2001). Para os propósitos deste trabalho, no entanto, parece mais indicado manter-se na tradição ocidental de filosofia da arte (estadunidense e europeia), uma vez que isso permite um diálogo mais direto com o texto skinneriano⁸.

⁸Ainda assim, vale registrar aqui algumas referências sobre teorias estéticas ou filosofias da arte não-ocidentais, que podem interessar aos leitores deste trabalho: estética africana (Eugenio, 2020; Eugenio & Wer, 2019; Nzegwu, 2004, 2019); estética indiana (Gupta, 2009; Munro & Scruton, 2006); estética japonesa (Munro & Scruton, 2006; Saito, 2009); arte ameríndia (Webster, 2009).

Capítulo 2: Arte e comportamentalismo radical

As artes foram presença constante na vida de Skinner. Suas autobiografias trazem diversas passagens que evidenciam esse fato. Por exemplo, Skinner (1976) comenta que na infância suas professoras já criavam condições para que ele e seus colegas de classe se interessassem pelas artes, principalmente pela literatura e pela música. Posteriormente, ele passou a se arriscar como artista ao pintar alguns quadros e a tocar piano em conjuntos musicais (Skinner, 1976, 1979). Em outro momento, antes da publicação de *Walden Two* (Skinner, 1948/1976), Skinner (1976) comenta que já havia tentado escrever outros romances, até reconhecer que “aparentemente falhei como escritor” (p. 291). Além disso, o autor era leitor assíduo desse gênero literário, tanto em língua inglesa como em francesa (Skinner, 1984, p. 77). Em um texto em que discute brevemente religião, Skinner (1987) descreve parte de sua rotina e deixa claro como as artes faziam parte de seu cotidiano:

Todos os dias eu comungo – não em uma igreja com Deus, mas comigo mesmo em uma comunidade Thoreauviana de apenas uma pessoa. Faço isso por 40 minutos enquanto caminho em meu escritório. Uma vez eu estava com uma edição de bolso dos sonetos de Shakespeare e memorizei alguns deles enquanto caminhava. Às vezes ainda recito algum para mim mesmo, sempre admirado como eles são difíceis de lembrar. Geralmente, enquanto caminho, coloco as atividades do dia em algum tipo de ordem.

Volto a comungar comigo mesmo à tarde enquanto escuto música – os quatro B’s (Bach, Beethoven, Brahms, e Bruckner), Mahler, Wagner – em síntese, os Românticos. Não leio enquanto estou escutando música, mas penso sobre meu trabalho; e sempre tenho uma caderneta em mãos, porque é aí que novas ideias costumam aparecer. (p. 12)

Nesse trecho é possível perceber que as artes, mais especificamente a poesia e a música, ajudavam Skinner a organizar sua rotina de trabalho e também contribuíam com seus processos criativos. Não há dúvida de que o autor era muito envolvido com as artes. Além desses aspectos de sua vida pessoal, ele também se dedicou a falar sobre o tema em sua obra (e.g., Skinner, 1934/1999, 1941/1999, 1970/1999, 1972/1999). Resta saber se as contribuições teóricas de Skinner permitem interpretar o comportamentalismo radical como uma filosofia da arte. Com o objetivo de responder a essa questão, será apresentada uma análise conceitual dos textos em que Skinner discute arte. Nessa análise, o texto skinneriano será interpelado considerando as quatro temáticas comumente debatidas pelas propostas de filosofia da arte, destacadas no capítulo anterior: 1) arte e técnica; 2) definição e função da arte; 3) papel do artista; e 4) arte e contexto.

1) Arte e técnica

Como já foi indicado anteriormente, a relação entre arte e técnica diz respeito à própria origem do termo *arte* (Chauí, 2000; Ferrater Mora, 2004; Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009). Em sua raiz etimológica, *arte* significa toda atividade bem-sucedida realizada sob um conjunto de regras. O termo é utilizado dessa forma até hoje em expressões como “arte de escrever”, “arte de pensar”, “arte de viver” (Ferrater Mora, 2004, p. 199). Além desse sentido, a técnica também foi um conceito importante para delimitar a classificação de belas artes, proposta por Batteux (Kristeller, 1952) e utilizada até hoje. As belas artes são o foco das análises dos filósofos na literatura de filosofia da arte. Nos textos analisados de Skinner, foram encontrados diversos trechos em que o autor comenta sobre a importância da técnica na produção das belas artes e a relação entre arte e tecnologia.

No texto *The psychology of design*, por exemplo, Skinner (1941/1999a) apresenta alguns efeitos que desenhos e pinturas geralmente provocam nas pessoas que observam essas

imagens. Um dos efeitos mencionados pelo autor é produzido por uma técnica de animação utilizada em algumas obras de arte denominada de *Phi Phenomenon*. Esse fenômeno foi descrito pelo psicólogo gestaltista Max Wertheimer (1880-1943), em 1912, como a percepção de “movimento aparente” provocada por uma rápida sucessão de imagens. O exemplo de Skinner (1941/1999a) ajuda a ilustrar o conceito:

A demonstração mais simples do movimento aparente é dada por dois pontos de luz, próximos um ao outro, projetados sucessivamente em uma tela. Se um ponto é retirado logo antes do segundo ser colocado na tela, parece que um único ponto foi movido de uma posição para outra em um espaço intermediário. Semáforos, se forem satisfatoriamente programados, dão esse efeito apesar das diferenças de cores. (p. 623)

Além dos exemplos do projetor e do semáforo, outra forma de produzir esse efeito é pela movimentação dos olhos, quando duas figuras parecidas, mas com ligeiras diferenças, são colocadas uma ao lado da outra. Movimentar os olhos rapidamente de uma figura para a outra também pode gerar o efeito de ilusão de movimento no observador. Para Skinner (1941/1999a), essa seria uma técnica que pode ser empregada por artistas em uma obra e que contribuiria para o efeito estético provocado por uma imagem.

Nesse mesmo texto, Skinner (1941/1999a) destaca ainda que outros elementos técnicos podem ser utilizados em uma obra de arte para produzir efeitos estéticos em um contemplador. Nesse ponto, o autor enfatiza um importante aspecto relacional entre obra de arte e observador: a pintura ou desenho podem produzir determinados efeitos de acordo com as reações aprendidas ou adquiridas pelo observador em sua história de vida. Para Skinner (1941/1999a),

É bem improvável que qualquer arranjo de linhas ou áreas seja totalmente desconhecido para o observador adulto e, portanto, totalmente sem significado. Nenhuma “abstração” é completamente isenta de semelhanças com formas

previamente observadas, e desenhos representativos são francamente baseados em tais semelhanças. (p. 626)

Ainda seguindo a lógica de Skinner (1941/1999a), as reações aprendidas pelo observador são modeladas em um tipo de treino em que o indivíduo é capaz de identificar os padrões de um desenho. Por exemplo, uma pintura de uma estrutura arquitetônica pode ser uma boa representação de um “mundo tridimensional”. Como o sujeito vive nesse mundo, ele pode ser capaz de identificar os elementos dessa pintura que produzem o efeito de tridimensionalidade: entre dois objetos parecidos, o menor entre eles provavelmente está mais distante; cores que parecem “distantes” têm uma saturação mais baixa; linhas paralelas parecem convergir conforme vão se distanciando.

Skinner (1941/1999a) afirma que esses padrões técnicos podem ser encontrados também em abstrações. A arte abstrata ganhou mais espaço no mundo da arte a partir do século XX. Segundo Nunes (2006/2016), “Abstrair significa selecionar, reter determinados aspectos, eliminando-se outros” (p. 105). O artista abstrato tem uma preocupação com o conjunto formal que vai compor a obra. Ele procura harmonizar linhas, cores e formas no intuito de produzir uma unidade orgânica. A representação da realidade concreta assume papel secundário nesse tipo de arte; o que interessa é a combinação dos elementos que constituem a obra, ainda que essa combinação possa parecer aleatória para o observador. Por apresentar essas características, o abstracionismo pode ser classificado como uma vertente da teoria formalista (Nunes, 2006/2016).

Na arte abstrata, o conteúdo de uma imagem pode assumir diversos significados. Por conta disso, Skinner (1970/1999) comenta que é difícil identificar o que é reforçador nesse tipo de arte. Cada sujeito, com sua história de vida particular, pode ser reforçado por diferentes aspectos de uma pintura ou desenho abstrato. Como as imagens representadas na arte abstrata podem assumir diferentes formas, as abstrações tornam-se facilmente atrativas, a

depende do que o espectador aprendeu a observar. Esse tipo de arte parece produzir um efeito em praticamente todo o repertório comportamental do sujeito, típico de situações de êxtase e admiração (“essa pintura me lembra muitas coisas ao mesmo tempo”). Nesse ponto, Skinner (1970/1999) comenta que artistas da época utilizavam abstrações de maneira exagerada para tornar suas pinturas mais interessantes.

Além disso, vale lembrar que as teorias formalistas defendem uma concepção essencial de arte: toda obra de arte pode ser definida por suas combinações de propriedades estéticas formais. Skinner (1970/1999) reconhece essa tese tradicional quando diz que “o que ele [o desenho ou imagem] faz pode ser comum a tantas apresentações visuais que nós o separamos completamente do conteúdo e o consideramos como possivelmente próximo de um processo artístico essencial” (p. 383). Apesar disso, Skinner (1970/1999) não aceita essa concepção e enfatiza que se pinturas abstratas são produzidas por artistas e contempladas por observadores, isso quer dizer que elas têm propriedades reforçadoras e estas devem ser identificadas nas histórias de vida desses indivíduos, por mais que sejam difíceis de serem encontradas.

Já em *Walden Two*, a importância da técnica na produção da arte é notável. A comunidade fictícia descrita por Skinner (1948/1976) é um local privilegiado para a produção e contemplação da arte. Segundo levantamento realizado por Vitti e Laurenti (2019), a comunidade de Skinner apresenta obras de arte relacionadas à música, pintura, escultura, teatro, cinema, dança, moda e desenho, além de um projeto arquitetônico arrojado que favorece o bom funcionamento da comunidade. Há espaço e oportunidade para que todos esses tipos de arte sejam produzidos e apreciados.

Todas essas manifestações artísticas são descritas como produto de alta qualidade técnica. Burriss, um dos personagens principais e visitante de *Walden Two*, faz o seguinte comentário sobre as pinturas expostas nos corredores da comunidade: “Elas [as pinturas] eram

surpreendentemente vigorosas e inovadoras [*fresh*], em muitos estilos, e quase sem exceção produzidas com competência. Eu tinha visto muitas exposições profissionais menos interessantes do *ponto de vista técnico* e certamente muito menos emocionantes” (Skinner, 1948/1976, p. 23, itálicos adicionados).

Essa variedade de estilos atestada por Burris em relação às pinturas permite afirmar que diferentes técnicas foram utilizadas pelos artistas da comunidade na confecção de suas obras. Isso fica ainda mais evidente quando outros personagens “relatam que as obras artísticas, como as pinturas, possuem tamanhos, cores e conteúdos variados, mantendo sempre uma qualidade profissional notória” (Vitti & Laurenti, 2019, p. 337). Já em outro trecho, agora em relação à música, o personagem Frazier, um dos planejadores e fundadores de Walden Two, fala sobre a possibilidade de os músicos da comunidade desenvolverem um novo gênero musical (Skinner, 1948/1976, pp. 82-83), algo que demanda conhecimento técnico de escalas, harmonias e gêneros já existentes. Em suma, a diversidade e a qualidade artística em Walden Two estão diretamente relacionadas ao refinamento técnico das obras de arte.

Como comentado, Skinner (1948/1976) contempla as sete belas artes da classificação tradicional em Walden Two: as seis artes classificadas no século XVIII (arquitetura, escultura, pintura, música, poesia e dança) e a arte incluída no século XX (cinema). Já em outros momentos da obra, o autor apresenta uma distinção intrigante entre os tipos de arte, muitas vezes utilizando o termo *arte* para se referir somente à pintura. Essa situação ocorre quando ele distingue: “atividades artísticas ou musicais” (Skinner, 1953/1965, p. 153); “realizações literárias ou artísticas” (Skinner, 1953/1965, p. 235); artista, escritor e compositor (Skinner, 1953/1965, p. 270; Skinner, 1971, p. 56); “escritor, músico, artista, ou artesão” (Skinner, 1968, p. 146); “arte, música e literatura” (Skinner, 1971, p. 51); “uma obra de arte, uma peça

musical ou um livro” (Skinner, 1971, p. 57); “o estudo da literatura, arte e música” (Skinner, 1974, p. 11), entre outras passagens.

Uma hipótese para essa distinção é que Skinner estaria adotando ainda a primeira classificação das belas artes promovida no século XVIII. Como já mencionado, por influência das problematizações levantadas no Renascimento, as “artes do desenho”, como a arquitetura, a escultura e a pintura, eram consideradas como formas de arte superiores às outras. Isso porque essas três modalidades artísticas eram entendidas como as que melhor poderiam representar a natureza (Bayer, 1961/1993). Vale lembrar que a teoria da imitação, que afirma que a arte deveria ser uma imitação ou representação da natureza, era a concepção mais aceita entre artistas e filósofos (Nunes, 2006/2016). Por conta disso, essas três formas de arte ganharam relevo na primeira classificação das belas artes. Nas palavras de Kristeller (1952),

O Renascimento proporcionou a emancipação das três principais artes visuais em relação aos ofícios, multiplicou as comparações entre as várias artes, especialmente entre a pintura e a poesia, e preparou o terreno para um interesse diletante nas diferentes artes, buscando aproximá-las do ponto de vista do leitor, espectador e ouvinte ao invés do ponto de vista do artista [apenas]. (p. 44)

Ao diferenciar arte, música e literatura (ou artista, músico e escritor), Skinner parece mostrar uma preferência pela classificação do século XVIII, que identifica as belas artes como as artes plásticas, ainda que essa classificação tenha sido discutida posteriormente na filosofia da arte⁹. No entanto, isso não quer dizer que Skinner esteja atribuindo à arquitetura, pintura e escultura uma importância maior em comparação às outras artes. Nos trechos em que ele distingue os tipos de arte, não há nenhum comentário pejorativo a respeito da música ou da

⁹Por exemplo, Carvalho e Melonio (2018) apresentam a classificação das belas artes feita por Kant e Hegel, filósofos contemporâneos à proposta de classificação tradicional. Para Kant, as belas artes são: eloquência, poesia, escultura, arquitetura, pintura, jardinagem ornamental, música e arte das cores. Para Hegel, a classificação é bem próxima à tradicional, mas com uma hierarquia de importância contrária. Da menos importante para a mais importante, as belas artes hegelianas são: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia.

literatura, tampouco o autor ignora essas modalidades em suas análises (e.g., Skinner, 1953/1965, 1957, 1974).

O que parece é que Skinner tem um apreço pelas artes plásticas, as artes que unem a técnica e o belo, cuja classificação foi feita primeiramente com base nas discussões desenvolvidas no Renascimento – movimento conhecido, dentre outros aspectos, pela grande quantidade e qualidade de produções artísticas (Gombrich, 1950) e pela convergência de ciência, técnica e arte (Nunes, 2006/2016; Osborne, 1968/1974). A presença abundante das belas artes em *Walden Two* também evidencia esse gosto do autor, além de indicar a importância das artes em um planejamento cultural.

Conforme foi comentado no Capítulo 1, a distinção entre belas artes e artes aplicadas encontra problemas ao definir a arquitetura, visto que essa forma de arte é tradicionalmente classificada como bela arte, mas também apresenta funções para além da beleza (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988/1994). O projeto arquitetônico de *Walden Two* ajuda a ilustrar essa questão. Frazier comenta que os arquitetos da comunidade queriam que as passagens, que ligam um prédio a outro, tivessem algo a mais: “Eles [os arquitetos] não estavam satisfeitos em dedicar tanto espaço a uma única função e dividiram-no em uma série de palcos ou nichos mobiliados com bancos, cadeiras e mesas. Eles [os espaços] têm uma vista magnífica” (Skinner, 1948/1976, p. 21).

Nesse sentido, a arquitetura de *Walden Two* parece contemplar o aspecto funcional característico das artes aplicadas: a arquitetura não serve apenas para ser contemplada; ela também tem a função de promover espaços de convivência para os membros e fácil acesso aos prédios da comunidade. No caso de *Walden Two*, não há comentários por parte dos membros ou dos visitantes da comunidade acerca da beleza do projeto arquitetônico. Isso evidencia como a utilidade da arquitetura parece ter maior importância para a comunidade em comparação ao efeito estético produzido pela estrutura arquitetônica.

Voltando à técnica, há pelo menos dois conjuntos de teorias na filosofia da arte que tratam desse tema. O primeiro conjunto atribui grande importância ao aprendizado formal da técnica, noção fundamentada nos ideais da Antiguidade Clássica e reforçada no Renascimento: apenas o conhecimento técnico adequado permitiria que o artista representasse a natureza “como ela é” (Nunes, 2006/2016). O segundo conjunto, identificado com as teorias românticas, considera o verdadeiro gênio da arte aquele que não precisa da técnica. Para os românticos, a técnica poderia até mesmo interferir na criatividade do artista, visto que “a arte não se aprende, porque é a absoluta originalidade, e a originalidade não se pode ensinar, dado que, de preferência, cada um a traz consigo” (Pareyson, 1984/2001, pp. 167-168).

O papel da aprendizagem na arte também é uma questão discutida por Skinner (1970/1999). Em um movimento de conciliação entre os dois conjuntos de teorias, o autor considera que tanto o aprendizado da técnica quanto a criatividade do artista são aspectos importantes na produção de uma obra de arte: “o artista que adquiriu uma variedade de técnicas de seus antecessores está na melhor posição possível para fazer descobertas verdadeiramente originais” (p. 384).

Assim, Skinner (1970/1999) defende que as técnicas podem e devem ser ensinadas por um professor, e ainda enfatiza que não há problema em aprender as técnicas de outros artistas. Pelo contrário, aprender as técnicas de outros artistas e combiná-las de diferentes maneiras é uma das formas de criar obras de arte originais e criativas. Um modo simples de ensinar novas técnicas, segundo Skinner (1953/1965), é indicar ao artista a relação entre o comportamento artístico e sua consequência. Assim, o instrutor ou professor pode “simplesmente indicar a contingência entre uma determinada forma de comportamento e o resultado – ‘Note o efeito que você obtém quando você segura o pincel dessa forma’” (p. 319).

Outro aspecto da técnica ressaltado por Skinner é a relação entre arte (no sentido de bela arte) e tecnologia, mais especificamente a questão da reprodutibilidade das obras de arte. Skinner (1970/1999) via com bons olhos os avanços tecnológicos alcançados pela indústria musical relacionados aos aparelhos de reprodução de áudio:

Há uma ou duas gerações, poucas pessoas podiam ouvir boa música. Para cada um que ouvia uma orquestra sinfônica ou ópera, milhares não ouviam mais do que uma banda de metais na praça ou um piano de salão. A vitrola e o rádio fizeram uma diferença prodigiosa. Um grande número de pessoas agora ouve música de variedades ilimitadas e qualidade excelente. Uma performance gravada é frequentemente melhor do que uma sinfonia real ouvida de muitos dos assentos de uma sala de concerto (p. 387).

Se, por um lado, as novas tecnologias podem tornar o acesso à arte mais democrático, como sugere Skinner no trecho acima, por outro lado, a reprodutibilidade técnica pode ser utilizada como forma de docilização dos indivíduos. Esse último ponto é destacado por Benjamin (1936/2005) ao comentar o uso do cinema e da fotografia para satisfazer a cultura de massa. Skinner não faz uma discussão política a respeito dos problemas da reprodutibilidade técnica da arte (o papel político da arte será apresentado posteriormente no tópico *Definição e função da arte*), mas a grande quantidade de arte produzida e difundida em *Walden Two* parece mostrar que o autor não entende a reprodutibilidade como um problema.

Entretanto, em outro momento, Skinner (1986) alerta como o uso das tecnologias não é, necessariamente, algo que promove o bem da cultura. O mundo atual, por exemplo, dispõe de uma série de aplicativos que facilitam o acesso à arte (como o Spotify, o YouTube, museus virtuais, o Netflix e outros serviços de *streaming*). Acontece que, ao utilizar esses dispositivos, o comportamento do indivíduo que está sendo reforçado é o comportamento de contemplar (e.g., ouvir a música, assistir à série, observar a pintura). A arte reforça o comportamento de contemplar, mas nada mais é reforçado. Apesar das facilidades

proporcionadas pelas tecnologias para obtenção de reforçadores, Skinner (1986) afirma que o problema é que esses reforçadores “não são contingentes aos tipos de comportamento que mantém o indivíduo ou que promovem a sobrevivência da cultura ou da espécie” (p. 571). (Esse argumento será melhor discutido no tópico *Definição e função da arte*).

Em outra passagem, ainda a respeito da reprodutibilidade, Skinner (1970/1999) comenta que as pinturas que são cópias de outras pinturas geralmente são consideradas como falsificações ou não recebem a devida credibilidade. A questão das cópias também é alvo de discussões na filosofia da arte. Segundo Stalnaker (2001/2005), existem ao menos quatro tipos de interpretação sobre o assunto: a) para os formalistas, a cópia não é um problema, visto que o importante é o efeito que a arte produz em quem está contemplando por meio de suas propriedades estéticas (formais); b) para os contextualistas, as cópias não deveriam ser consideradas como arte, porque elas distorcem o contexto cultural e as condições sociais que influenciaram o artista na produção da obra original; c) há uma concepção híbrida das teorias anteriores: o conhecimento histórico da obra pode alterar a forma como o sujeito percebe as propriedades estéticas da arte, isto é, ter informações sobre o contexto histórico em que a obra original e a cópia foram produzidas pode facilitar a identificação das diferenças entre elas; e d) na visão de Danto, é necessário saber das intenções do artista que faz a cópia ao produzir a obra, independente da aparência dela.

Nesse ponto, Skinner parece se aproximar de uma visão formalista (a) a respeito das cópias. Em um primeiro momento, pode parecer estranho que o autor argumente de maneira semelhante a uma teoria essencialista. O ponto é que Skinner não está afirmando que uma obra de arte é determinada por suas propriedades formais, assim como fazem os formalistas, mas ele parece concordar que essas propriedades são aspectos importantes de uma obra e, conseqüentemente, não haveria por que inferiorizar as cópias de obras originais.

Mais do que isso, ele parece sugerir que deveria haver uma “mudança de atitude” em relação às cópias, fazendo uma comparação para justificar esse posicionamento: “Ninguém fica incomodado pelo fato de que um bom fonógrafo¹⁰ não é realmente uma orquestra, mas muitas pessoas se incomodam pelo fato de que uma pintura não é genuína” (Skinner, 1970/1999, p. 388). Nesse sentido, o que parece ser importante para Skinner é a disseminação de obras de arte (pinturas) e, conseqüentemente, o efeito estético que elas produzem nas pessoas que as observam. A cópia não seria um problema para a arte e, nas palavras do autor, “Quadros deveriam ser apreciados como a música é apreciada, e eles deveriam ser facilmente ‘reproduzidos’ [“*played*”]” (Skinner, 1970/1999, p. 388).

Em síntese, Skinner evidencia a importância da técnica na produção das obras de arte que exprimem o belo. O autor parece adotar a classificação de belas artes proposta no século XVIII, mas que já vinha sendo discutida desde o século XV no Renascimento. O aprendizado da técnica é outro ponto a ser destacado. Para Skinner, é justamente a “mistura” de técnica e criatividade que pode originar uma bela obra de arte. Mesmo promovendo essa conciliação entre os conjuntos de teoria que discutem a técnica, Skinner parece pender a balança para o lado dos classicistas ao valorizar o aprendizado da técnica. Entretanto, isso não quer que ele ignore a criatividade ou que a arte é uma mera reprodução de técnicas já existentes. Para o autor, uma obra de arte criativa tem maior chance de ser produzida se o artista combinar as técnicas que conhece de diferentes maneiras.

A questão da reprodutibilidade técnica também é brevemente abordada por Skinner. Para o autor, os aparelhos eletrônicos de reprodução musical, como o rádio e a vitrola, podem facilitar o acesso à arte. Por fim, essa visão a respeito da difusão da arte em uma cultura é reforçada também nos comentários de Skinner sobre as pinturas que são cópias de outras

¹⁰Segundo o dicionário Houaiss (2001), o fonógrafo é um tipo de “toca-discos” (p. 1368).

pinturas. O autor destaca que as pessoas deveriam aceitar as cópias como uma forma de disseminação da arte, e deveriam avaliá-las pelo efeito estético que elas produzem nos contempladores ao invés de avaliá-las por serem originais ou não.

2) Definição e função da arte

As questões “O que é arte?” e “Qual é a função da arte?” foram discutidas separadamente no Capítulo 1. Nesta seção, entretanto, elas serão apresentadas em conjunto na análise do texto skinneriano, visto que, como comentado no capítulo anterior, a pergunta “O que é arte?” pode, muitas vezes, ser respondida evidenciando a função da arte, como é o caso das teorias da imitação, expressão e forma.

O primeiro aspecto que merece ser destacado, e é mencionado por Skinner em vários textos (e.g., Skinner, 1953/1965, 1970/1999, 1972/1999), é que a obra de arte costuma ser um reforçador positivo tanto para o artista que a produz, quanto para o contemplador que a observa, escuta ou lê. Nas palavras do autor: “Artistas pintam pinturas *por causa das consequências*, e pessoas olham para as pinturas *por causa das consequências*” (Skinner, 1970/1999, pp. 380-381); e “Se o público compra livros, ingressos para performances e obras de arte depende se esses livros, peças, concertos, ou pinturas são reforçadores” (Skinner, 1953/1965, p. 75). Isso quer dizer que se a obra de arte é uma consequência reforçadora positiva, ela aumenta a probabilidade de ocorrência do comportamento do artista de produzir outras obras e do contemplador de apreciá-las. Mas o que faz uma obra de arte ser reforçadora?

Antes de responder essa questão, Skinner (1970/1999) rejeita explicações tradicionais a respeito de um possível aspecto reforçador da arte: o belo. Para os teóricos essencialistas da filosofia da arte, a beleza é inerente ao objeto e, nesse caso, bastaria “analisar uma grande quantidade de objetos bonitos para descobri-la” (p. 382). Ao criticar essa tese, já é possível

afirmar que Skinner não está de acordo com as teorias essencialistas da arte que procuram por aspectos imutáveis, comuns a todas as obras de arte, a fim de defini-las de acordo com esses aspectos. A rejeição da noção de beleza como propriedade essencial de uma obra de arte já aproxima o comportamentalismo radical de filosofias da arte não-essencialistas.

Apesar de negar a beleza como essência, Skinner (1970/1999) atribui grande importância à beleza como reforçador positivo:

A palavra “reforçador”, embora técnica, é útil como um sinônimo grosseiro de “interessante”, “atrativo”, “prazeroso” e “satisfatório”, e todos esses termos são comumente aplicados a pinturas. Para os nossos propósitos presentes é particularmente útil como sinônimo de “bela”. Pinturas são, por definição, reforçadoras, no sentido de que elas são responsáveis pelo fato de que artistas as pintam e pessoas olham para elas. (p. 381)

Em outras palavras, Skinner afirma que a probabilidade de artistas pintarem quadros e de observadores contemplarem esses quadros é maior quando a obra de arte é bela. O destaque feito ao belo na arte também é encontrado em outros textos do autor (e.g., Skinner, 1948/1976, p. xiii; Skinner, 1978, p. 11). Para Skinner, parece que a beleza pode ser um aspecto diferencial em uma obra de arte. O próprio uso que ele faz do termo *arte* no sentido de *belas artes*, discutido no tópico anterior, também mostra essa predileção do autor pelo belo como uma característica importante da arte. Mais do que isso: em uma perspectiva skinneriana, parece possível afirmar que a beleza é um critério definidor do que pode ser considerado arte ou não (visto que ele não discute a respeito da arte “feia” ou da arte que produz nojo ou que incomoda).

Mas o que é o belo? Como avaliar a beleza de uma obra de arte? Com base em quais critérios um crítico pode afirmar se uma obra preenche os requisitos para ser considerada bela? Essas são algumas questões sob as quais os filósofos se debruçaram ao longo da história

ao debater a beleza (Mothersill, 2009). Além de ser estudado como um conceito autônomo, o belo também pode ser relacionado ao conceito de prazer, como nas propostas filosóficas dos teóricos hedonistas. Para esses teóricos, a arte pode ter diferentes funções, mas sua função principal é produzir prazer nos contempladores por meio da beleza da obra (Hospers, 2019). Nessa perspectiva, a arte deve ser necessariamente bela.

Na filosofia de Skinner, o efeito prazeroso é um dos efeitos do reforçador positivo junto ao efeito fortalecedor, que seria o aumento da probabilidade de ocorrência de ações que tenham como consequência um reforçador (Abib, 2007; Skinner, 1986). Ao falar sobre o lugar dos sentimentos na arte, Skinner (1941/1999a, 1970/1999) afirma que não é possível reduzir o comportamento do artista e do contemplador ao sentimento de prazer experienciado quando eles produzem ou contemplam uma obra de arte: “Sentimentos são meros subprodutos; o importante é o que uma pintura faz para o comportamento” (Skinner, 1970/1999, p. 381). O sentimento, seja o prazer ou qualquer outro, é uma condição corporal que acompanha o comportamento (Skinner, 1989). Dizer que um determinado comportamento ocorre por conta do que a pessoa sente seria limitar o comportamento a ocorrências fisiológicas ou orgânicas, sendo essa uma tese que fere os pressupostos do comportamentalismo radical.

Em outros momentos, Skinner afirma que o sentimento também é parte importante da arte, sugerindo que as obras de arte são fontes de prazer (Skinner, 1948/1976), e também podem promover o bem do indivíduo (Skinner, 1974). Entretanto, o efeito prazeroso não garante que os comportamentos continuem ocorrendo e, portanto, não são os sentimentos que devem ser levados em consideração para explicar a ocorrência de comportamentos de contemplação. O efeito comportamental do reforçador (de aumentar a probabilidade de ocorrência dos comportamentos de contemplar) parece ser, na visão de Skinner, a chave para a disseminação da arte, como no trecho: “Estudantes não podem ler livros, ouvir música ou

observar quadros sem sentimentos, mas o *aumento na probabilidade* de que eles façam essas coisas é que deveria ser o objetivo da educação [artística]” (Skinner, 1970/1999, p. 387, itálicos adicionados).

Além disso, o prazer não garante que novos comportamentos de contemplar arte continuarão ocorrendo. Isso porque, segundo Skinner (1986), o prazer geralmente é apartado das contingências que fortalecem esses tipos de comportamento. O autor afirma que as sociedades ocidentais dispõem de uma série de obras de arte que podem ser contempladas, apreciadas e desfrutadas. Entretanto, essas obras reforçam apenas o comportamento de contemplar e nada além disso. O comportamento de contemplar parece ter relação com o comportamento perceptivo: observar uma pintura ou escutar uma música, por exemplo, são comportamentos reforçados intrinsecamente pela beleza da obra de arte. O problema, diz Skinner (1986), é que esses reforçadores não promovem a sobrevivência da cultura e da espécie se não estiverem inclusos em uma contingência fortalecedora.

Em outras palavras, a contemplação torna-se uma contemplação “em si mesma”. O belo, reconhecido por Skinner como um importante reforçador das obras de arte e fonte de prazer, também pode se tornar um “fim em si mesmo”, assim como na teoria estética de Kant (Carvalho & Melonio, 2018; Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009). Nas palavras de Skinner (1986), o “ocidente é especialmente rico em coisas que chamamos de interessantes, belas, deliciosas, divertidas e emocionantes. Elas tornam a vida diária mais reforçadora, mas reforçam pouco mais do que o comportamento que nos coloca em contato com elas” (p. 571). Nesse sentido, não basta que o contemplador “sinta prazer” ao apreciar uma obra de arte, mas também é necessário entender o que ele pode fazer com aquilo que acabou de contemplar. O que Skinner parece indicar é que, nas sociedades ocidentais, o belo deveria ser utilizado para promover o bem do indivíduo e, principalmente, da cultura, não se limitando ao prazer momentâneo e à contemplação.

Nesse caso, parece importante identificar quais são os reforçadores que podem ser encontrados em obras de arte, a fim de entender como eles podem ser utilizados para fortalecer os comportamentos de produzir e contemplar a arte. Assim como nas questões referentes ao belo, o autor também desaprova explicações tradicionais que afirmam que uma obra de arte é reforçadora “por causa do seu conteúdo” (Skinner, 1970/1999, p. 382). Segundo Skinner, essa é uma explicação incompleta e pouco satisfatória. Não basta afirmar que a arte é reforçadora apenas pelo seu conteúdo; é necessário indicar qual é esse conteúdo (ou seja, identificar por que a obra de arte é reforçadora).

O próprio autor dá exemplos do que pode ser reforçador em uma obra. Na história da humanidade, a forma humana se tornou um importante reforçador visual devido a contingências de sobrevivência da espécie. Segundo Skinner (1971), “Aspectos físicos de uma espécie são particularmente partes estáveis do ambiente no qual uma espécie evolui. . . . O rosto e as expressões faciais da mãe humana têm sido associados com segurança, acolhimento, comida, e outras coisas importantes” (p. 183); conseqüentemente, a figura humana passou a ser tema de muitas obras de arte em diferentes culturas (Skinner, 1970/1999).

Assim como a forma humana, os alimentos também se tornaram reforçadores que garantem a sobrevivência da espécie e, não à toa, é comum encontrar pinturas e desenhos que retratam frutas, peixes, animais de grande porte e outras provisões. Outro exemplo descrito por Skinner (1970/1999) é o retrato de pessoas amadas ou admiradas, que permite que essas pessoas sejam “vistas” mesmo estando ausentes:

quando o jovem apaixonado beija o retrato de sua amada, ele está apenas exemplificando, de uma maneira conspícua, o tipo de coisa que todos fazemos quando olhamos para um retrato: nós nos comportamos diante do retrato, até certo ponto, como nos comportaríamos diante da pessoa retratada. (p. 383)

Ao apresentar essa explicação alternativa para a noção de conteúdo das obras de arte, Skinner (1970/1999) remove o caráter essencialista defendido pelas teorias da imitação, expressão e formas significantes. Se para essas teorias todo tipo de arte possui propriedades essenciais que permitem relacioná-la com algum aspecto da natureza, dos sentimentos dos artistas ou das propriedades formais da obra, o autor afirma que, na verdade, a arte é atrativa pelo fato de que esses aspectos estão relacionados às histórias da espécie e do próprio indivíduo. Na verdade, para Skinner (1970/1999), as temáticas tradicionalmente retratadas na arte podem ser explicadas pelos reforçadores identificados nas produções artísticas:

Outros assuntos comumente encontrados nas discussões da arte podem ser reafirmados em termos de reforçamento. A história da arte é em grande medida a história do que artistas e observadores encontraram como reforçadores. Universalidade é a universalidade dos efeitos reforçadores. Mudanças na moda acontecem quando alguns reforçadores perdem força e outros ganham. (p. 383)

Nesse ponto, quando o autor afirma que podem ocorrer “mudanças na moda”, ele reconhece que também há influência da história cultural nos gostos de uma pessoa (discussão que será abordada no tópico *Arte e contexto*). Por ora, vale dizer que Skinner sugere que um artista tem maior chance de ter suas obras de arte apreciadas, e um contemplador tem maior chance de voltar a contemplar essas obras, quando elas retratam aspectos reforçadores para um grande número de pessoas, como é o caso dos exemplos dados por Skinner (a figura humana, os alimentos e o retrato de pessoas amadas). Esses exemplos mostram que o autor reconhece a importância da filogênese para a explicação da arte. Mas ele não se limita a isso. Devido a mudanças na cultura, o que é reforçador para uma pessoa pode mudar; elementos de uma obra podem deixar de ser reforçadores (e.g., o sujeito diz que “enjoou” de uma determinada música), enquanto outros elementos podem se tornar reforçadores (e.g., o roqueiro pode começar a gostar de pagode).

Nesse sentido, a obra de arte só será reforçadora para o artista ou para o contemplador se ela tiver elementos que são reforçadores para esses indivíduos, como sugere Skinner (1953/1965) também nesse trecho: “O comportamento de olhar [contemplar] para uma pintura é reforçado pelo que é visto nela. Olhar para uma pintura pode ser mais fortemente reforçado do que olhar para outra” (p. 74). Sendo assim, segundo Skinner (1970/1999), é necessário avaliar as histórias filogenética, ontogenética e cultural a fim de identificar quais são os reforçadores contingentes ao comportamento do artista quando ele produz uma obra de arte e ao comportamento de contemplar do observador.

Entretanto, não é tão simples encontrar a beleza em uma obra de arte, mesmo analisando as histórias da espécie, do indivíduo e da cultura. A dificuldade de discriminar os reforçadores da arte parece estar relacionada ao fato de que, geralmente, o comportamento de produzir ou apreciar não é reforçado apenas por um elemento da obra. Na verdade, é justamente a combinação de várias fontes reforçadoras que tem maior chance de assegurar que o artista volte a produzir sua arte e que o consumidor volte a contemplá-la. Skinner (1957) reconhece essa tese ao fazer uma comparação com os tipos de poesia propostos pelo poeta Ezra Pound (1885-1972).

De acordo com Pound (1928/1968), a poesia pode ser escrita de, pelo menos, três formas: a) melopeia (poesia com “propriedades musicais” ou poesia musicada); b) fanopeia (uso de imagens para estimular a imaginação; recurso comum na poesia chinesa); e c) logopeia (uso de palavras em contextos diferentes do habitual). Para Skinner (1957), quando essas propriedades poéticas são mescladas, é possível produzir um efeito reforçador maior em comparação ao efeito produzido por elas separadamente. Assim também pode ocorrer com outras artes. Tomando os exemplos de Skinner, uma pintura parece ter maior chance de ser atrativa se retrata uma pessoa amada e é pintada com grande refinamento técnico (do ponto de vista classicista).

A combinação de reforçadores em uma obra de arte é o que aumenta a chance de que o artista volte a fazer arte e que o contemplador volte a apreciá-la; mais do que isso, parece que é justamente essa combinação de reforçadores que pode produzir uma experiência estética. Da mesma maneira que Skinner concilia as teorias clássica e romântica ao falar da técnica, o autor também parece conciliar os três grupos de teorias que discutem o que é uma experiência estética. Isso porque na visão skinneriana: i) o efeito prazeroso do reforçador é um elemento importante a ser considerado na contemplação da obra de arte; ii) a relação entre obra de arte e contemplador é fundamental para entender quais são os aspectos reforçadores da obra; iii) o sujeito deve identificar o que é reforçador na obra de arte para melhorar sua apreciação.

Respectivamente, esses três pontos condizem com o que afirmam os grupos de teorias da experiência estética indicados por Almeida (2012): a) teorias que estudam o sentimento experienciado; b) teorias que priorizam a atitude de percepção do objeto; e c) teorias que investigam as propriedades estéticas da obra. Nesse sentido, parece coerente afirmar que, em uma perspectiva comportamentalista radical, as teorias da experiência estética podem apresentar uma explicação mais completa quando são analisadas em conjunto, como complementares.

Identificar os elementos que são reforçadores em uma obra de arte remete a outro conceito importante para a filosofia da arte: a interpretação. Segundo Stecker (2001/2005), não há consenso na literatura a respeito da “melhor maneira” de se interpretar uma obra de arte. Existem abordagens, denominadas intencionalistas, que procuram pela intenção do artista em uma determinada produção artística. Por outro lado, outros autores discutem se uma obra pode ser interpretada de uma ou várias maneiras (se a obra possui um ou múltiplos significados). E há ainda discussões metodológicas: como fazer uma interpretação? Quais aspectos da obra devem ser levados em consideração?

Skinner (1941/1999) não faz uma discussão extensa sobre a interpretação de obras de arte. Ainda assim, ele parece entender que interpretar é identificar quais aspectos ou elementos da obra de arte são reforçadoras para o indivíduo. Na medida em que a arte pode produzir diferentes efeitos em contempladores, uma interpretação completa do objeto artístico talvez seja impossível¹¹. Dessa forma, se o mais importante a ser considerado em uma interpretação é o efeito produzido pela obra de arte, e que a obra é uma combinação de diversos reforçadores, parece coerente afirmar que, na visão de Skinner, a arte não possui apenas uma interpretação, visto que o efeito estético produzido por uma obra de arte diz respeito à relação entre arte, artista e contemplador. Caberia ao observador identificar quais são os aspectos da obra de arte que reforçam seu comportamento de contemplar e qual é a relação desses aspectos com suas histórias filogenética, ontogenética e cultural.

Outro ponto levantado pelo autor é que a impossibilidade de desvendar todas as interpretações de uma obra de arte parece ser um fator que torna a arte mais envolvente. Sobre essa tese, Skinner adota posicionamentos diferentes. Em um primeiro momento, ele afirma que “Os processos envolvidos ao reagir a um desenho parecem operar livremente sem serem reconhecidos; e, embora o reconhecimento possa aguçar sua efetividade, dificilmente pode agir como um substituto para a sensibilidade artística” (Skinner, 1941/1999, p. 629). O que Skinner nomeia de “sensibilidade artística” nesse trecho parece estar relacionado ao efeito estético produzido por determinados elementos de uma obra de arte que não são discriminados pelo contemplador (“isso me faz bem, mas não sei dizer por quê”).

¹¹Quando Skinner (1941/1999) afirma que uma interpretação completa de uma obra de arte talvez seja impossível, na sequência ele apresenta uma crítica às teorias formalistas que buscam um significado absoluto na arte: “O desenho em si, como um fator geométrico objetivo, é apenas uma pequena parte da história, e podemos buscar pouca ajuda dos ‘formalistas’, que buscam uma solução nessa direção” (p. 628). O que o autor parece dizer é que analisar as propriedades formais de um objeto artístico não é suficiente para interpretá-lo, como sugerem os teóricos formalistas.

Já em um texto posterior, Skinner (1974) reconhece que “É verdade que um toque de mistério pode ser reforçador, e nós podemos ficar comovidos com o que é aparentemente inexplicável” (p. 245). Ainda assim, identificar os aspectos reforçadores de uma obra de arte pode melhorar a apreciação por parte dos contempladores. Dessa forma, parece coerente afirmar que discriminar os reforçadores de uma obra de arte não acabará com a “magia da arte”, como o autor sugere no trecho: “Aqueles que entendem a teoria ou história da música não acham a música menos agradável, nem aqueles que entendem as técnicas do artista ou a história da arte estão menos propensos a apreciar pinturas” (Skinner, 1974, p. 245). Skinner parece, então, indicar que a identificação de determinados reforçadores de uma obra de arte pode promover uma experiência mais prazerosa em comparação ao desconhecimento desses reforçadores.

Uma obra de arte tem maior ou menor chance de ser reforçadora a depender também dos efeitos emocionais que ela produz em seus contempladores. A relação entre arte e emoção é um dos assuntos que foram amplamente discutidos pela filosofia da arte, sendo essa relação o ponto central das vertentes expressionistas (Carroll, 1999; Lacoste, 1981/2006; Nunes, 2006/2016). Algumas teorias expressionistas priorizam a manifestação de sentimentos e emoções por parte do artista como objeto de estudo, enquanto outras teorias da mesma tradição enfatizam o estado psicológico dos contempladores das obras.

Antes de avaliar o que Skinner discute sobre arte e emoção, vale comentar como o autor entende esse segundo conceito. De acordo com Skinner (1953/1965), a emoção é um estado comportamental temporário que afeta diretamente o repertório operante do indivíduo, alterando as probabilidades de ocorrência de comportamentos. Em um estado emocional¹²,

¹²Uma situação para exemplificar a noção de emoção para Skinner: geralmente uma pessoa, ao chegar em casa depois de um longo dia rotineiro de trabalho, liga a televisão e assiste a séries e filmes. Porém, quando é elogiada pelo chefe no trabalho, ao chegar em casa ela liga para os amigos e os convida para ir ao bar. Em termos comportamentais, o elogio do chefe (reforçador positivo incomum) é uma operação emocional que gera um estado emocional que pode ser chamado de “alegria”. Quando o sujeito está sob efeito desse estado, as

esse indivíduo apresenta alta probabilidade de emitir determinados comportamentos e baixa probabilidade de emitir outros, a depender de suas histórias de reforçamento e punição. Além de afetar a ocorrência de comportamentos operantes, a emoção também afeta a ocorrência de respostas fisiológicas (ou reações emocionais) específicas do estado emocional. Esses estados são gerados por mudanças bruscas ou repentinas no ambiente, chamadas por Skinner (1953/1965) de operações emocionais.

A respeito da arte, Skinner segue a linha de que o efeito emocional provocado nos contempladores é um aspecto importante a ser considerado. Esse efeito costuma aparecer quando um determinado desenho ou pintura apresenta semelhanças com um estímulo da vida real. No exemplo de Skinner (1941/1999), se o desenho de uma cobra for observado por uma pessoa que tem medo desse animal, é provável que o desenho elicie reações emocionais negativas intensas (como sudorese ou vertigem). Mais do que isso, mesmo estímulos que apresentem propriedades semelhantes com uma cobra (e.g., um rolo de corda), podem funcionar como um estímulo emocional. Para Skinner (1941/1999), é justamente essa sobreposição de estímulos na arte que dificulta a investigação do que é reforçador ou aversivo nas histórias de vida do artista e do contemplador, principalmente quando se trata da arte abstrata.

Não são apenas reações emocionais (fisiológicas) que podem ser provocadas por uma obra de arte; há também um efeito operante das emoções (Skinner, 1953/1965). No caso da arte, é possível que artistas utilizem determinados recursos para aumentar a probabilidade de que suas obras, ou outras do mesmo estilo, sejam contempladas. Parte da arte atual, por exemplo, é marcada pelo exagero: escritores e roteiristas colocam elementos em suas produções que criam situações de suspense, drama e violência, e que aumentam a

probabilidades de ocorrência de comportamentos se alteram: há uma baixa probabilidade de ficar em casa e há uma alta probabilidade de sair com os amigos.

probabilidade de que o consumidor volte a comprar livros daquele autor e assistir a séries e filmes dos mesmos diretores e empresas produtoras. Isso porque as situações mencionadas geram estados emocionais que aumentam o engajamento do sujeito com a arte (e.g., o sujeito fica “ansioso” para assistir ao restante da série ou fica “feliz” quando o vilão é derrotado).

Ainda que Skinner comente sobre a importância do efeito emocional provocado por uma obra de arte, ele não menciona se a arte deve refletir as emoções e sentimentos do artista, nem entende que a arte deve estabelecer um tipo de “comunicação emocional” entre artista e contemplador (como na teoria de Tolstói). Nesse sentido, o autor nega que as emoções sejam uma característica central da arte, como fazem os filósofos expressionistas. Ao discutir o efeito emocional da obra de arte, Skinner prefere enfatizar que as emoções podem aproximar ou distanciar as pessoas da arte, de acordo com a relação estabelecida entre obra e espectador¹³. Em outros termos, a emoção é uma das dimensões da arte, mas não é uma característica definidora das obras.

Além de entender a obra de arte como um reforçador e discutir o efeito emocional da arte, Skinner também comenta as funções do comportamento artístico. Uma delas é que o comportamento artístico pode substituir outros comportamentos que têm maior chance de serem punidos pelos membros de uma cultura. Essa substituição pode ocorrer, por exemplo, com o comportamento sexual. Para Skinner (1953/1965),

Dizer que atividades artísticas e musicais “expressam impulsos sexuais” pode significar que o comportamento característico desse campo *assemelha-se* ao comportamento sexual em topografia. O escultor modelando uma figura humana está se comportando, em certa medida, como se comportaria em relação a um corpo

¹³Luke (2003) também destaca essa relação entre arte e emoção. Com base nos princípios do comportamento verbal de Skinner (1957), a autora analisou duas obras poéticas de estilos distintos (uma música do *rapper* Tupac Shakur e um soneto de Shakespeare) a fim de avaliar se os conceitos skinnerianos poderiam ser aplicados em análises literárias. A conclusão foi que um dos recursos mais utilizados pelos dois artistas em questão foi a descrição de situações que geram reações emocionais nos contempladores e que podem aumentar a probabilidade de que ouvintes e leitores apreciem essas artes novamente.

humano; certos aspectos temporais do comportamento musical se assemelham ao padrão temporal do comportamento sexual. (p. 153)

Essa comparação feita por Skinner entre o comportamento artístico e o comportamento sexual é próxima do conceito psicanalítico de sublimação proposto por Sigmund Freud (1856-1939). O próprio Skinner menciona Freud em diversos trechos em que compara a arte e o sexo (e.g., Skinner, 1953/1965, p. 152; Skinner, 1953/1965, p. 153; Skinner, 1953/1965, p. 293; Skinner, 1957, p. 397). Roudinesco e Plon (1998) afirmam que Freud propôs o termo *sublimação* justamente “para dar conta de um tipo particular de atividade humana (criação literária, artística, intelectual) que não tem nenhuma relação com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual” (p. 734). Nesse sentido, a sublimação seria o investimento da pulsão sexual em objetos que são socialmente mais valorizados e que, conseqüentemente, essas atividades artísticas têm menor chance de serem punidas por uma determinada sociedade.

Skinner reconhece a validade desse conceito freudiano, visto que ele próprio utiliza o termo para exemplificar como, em algumas ocasiões, o comportamento artístico pode ser uma boa alternativa para substituir o comportamento sexual que seria passível de punição: “O artista ‘sublima’ o comportamento sexual ao trabalhar com imagens ou modelos do corpo humano” (Skinner, 1953/1965, p. 152); e “Literatura e arte permitem ‘sublimar’ outros tipos de comportamentos problemáticos [também falando sobre sexualidade]” (Skinner, 1971, p. 68). Porém, o autor adverte que, para escapar da punição, a obra de arte produzida pelo artista não pode ser pornográfica ou muito sensual. A representação da nudez deve ser sutil, quase ingênua, apenas com finalidade artística.

Skinner (1953/1965) complementa ao dizer que, além do artista, as pessoas que contemplam as obras de arte que retratam a nudez também evitam as punições, dependendo do local em que essas obras são apreciadas. Em muitas culturas, olhar para essas figuras que

expõem o corpo humano é considerado pecado, depravação ou perversão. Porém, quando essas obras de arte são exibidas em um museu, é possível que o observador olhe para as pinturas à vontade sem sofrer qualquer tipo de punição.

Além da nudez, outras temáticas já foram alvo de censura e punição no decorrer da história da arte, principalmente quando as obras apresentavam críticas de cunho político e religioso. Skinner (1957) comenta que escritores literários descobriram novas formas de escrita, como a fábula, a sátira e a alegoria, a fim de evitar a punição. Junto a essas formas, outra alternativa para transmitir mensagens potencialmente censuráveis foi a produção de textos políticos em formato de histórias infantis. Ainda que esses textos nem sempre fossem capazes de enganar as agências punitivas¹⁴, pelo menos eles permitiam que o escritor emitisse “um comportamento verbal que, de outra forma, ele precisaria conter” (p. 397).

Outra questão levantada por Skinner a respeito do comportamento artístico é que esse tipo de comportamento pode promover o desenvolvimento de um repertório de resolução de problemas. Ele evidencia essa tese quando diz que “. . . a cultura é claramente fortalecida quando seus membros se voltam a outros tipos de comportamento no tempo livre [ao invés de consumir excessivamente, usar drogas ou apenas assistir a outras pessoas se comportando]. Artes, artesanatos, e jogos desenvolvem importantes habilidades” (Skinner, 1969, p. 70). Se o comportamento artístico contribui para aumentar repertórios de resolução de problemas, é possível destacar mais uma função da arte para Skinner: a função política.

O que Skinner parece indicar é que o artista, ao produzir uma obra de arte, deve lidar com uma série de problemas que demandam variação de comportamentos para serem resolvidos. O artista pode se deparar com questões como: “qual nota musical encaixa melhor

¹⁴No Brasil, o período da ditadura militar (1964-1985) ficou marcado, dentre outros aspectos, pelas músicas de protesto que foram censuradas pelos governos da época, principalmente a partir da promulgação do AI-5 (1968). Ainda que os artistas compusessem canções que não faziam críticas explícitas ao governo militar, utilizando metáforas, metonímias e ironias na tentativa de ludibriar os censores (Gouvêa, 2014), muitas delas foram impedidas de tocar nas rádios e redes de televisão.

no arranjo que estou compondo?”, “quais cores posso utilizar para representar uma determinada paisagem?”, “posso improvisar algumas falas em determinada cena da peça?”. Para resolver esses problemas, o sujeito pode testar ou experimentar diferentes cores, acordes e textos até encontrar um aspecto que seja reforçador em sua obra: “O artista criativo pode manipular um meio até algo de interesse aparecer” (Skinner, 1971, p. 190). Para as perguntas indicadas, essas são algumas respostas que poderiam surgir: “para essa paisagem, a cor amarela fica melhor do que a laranja”; “para minha composição, acordes menores representam a emoção que desejo transmitir ao público”; “minha fala improvisada deixou a cena mais engraçada”.

Dessa forma, Skinner (1969) sugere que “A capacidade de ser reforçado pela manipulação bem-sucedida de um meio, como nas artes e artesanatos, pode ter valor de sobrevivência, porque leva ao comportamento que é efetivo quando surgem contingências mais específicas” (p. 68). O comportamento artístico pode ser uma peça importante para aumentar o repertório de autocontrole de um indivíduo. O artista que consegue solucionar os problemas que aparecem quando está produzindo uma obra de arte pode ser capaz de generalizar esse repertório para outros contextos além da arte.

Em outros termos, o artista torna-se capaz de experimentar, de variar e de buscar por novas alternativas. Essa função do comportamento artístico também é destacada por Skinner em *Walden Two*, comunidade em que há muitas oportunidades para produção e contemplação da arte, além de ser um lugar que, segundo Frazier, valoriza a experimentação e o bem da cultura. Ao defender a importância da arte para a cultura, Frazier comenta que “não pode haver dúvida sobre o valor de sobrevivência do espírito investigador – da curiosidade, da exploração, da necessidade de dominar os meios, do desejo de controlar as forças da natureza” (Skinner, 1948/1976, p. 116). Sendo assim, parece que esse “espírito investigador” pode ser desenvolvido pela arte e não ficaria restrito somente à arte.

Além da resolução de problemas, outra característica política da arte é destacada por Skinner em seus textos. O autor também comenta que a arte pode ajudar a promover a felicidade em uma cultura. Mais uma vez em *Walden Two* essa função fica evidente. Ao enfatizar a abundância das obras espalhadas por todos os cantos da comunidade e das condições para produção de diferentes tipos de arte, Skinner (1948/1976) estabelece uma relação entre produções artísticas, felicidade e bem do indivíduo. Como destacam Vitti e Laurenti (2019):

As práticas artísticas em WT não só produzem felicidade individual como também contribuem para a sobrevivência daquela sociedade, na medida em que uma cultura que produz indivíduos felizes é aquela que, por um lado, diminui as chances de deserção, ataque ou revolta de seus membros contra si própria e, por outro, aumenta a probabilidade de transmissão de suas práticas. (p. 345)

Na visão de Skinner, a arte parece ser fundamental para manter a felicidade dos indivíduos de uma cultura e, conseqüentemente, garantir a sobrevivência e transmissão de práticas culturais. Inclusive, Vitti e Laurenti (2019) afirmam que o autor conseguiu conciliar as dimensões prazerosa e operante relativas à felicidade em seu planejamento cultural de *Walden Two*. O que justifica essa afirmação é o fato de que na comunidade as pessoas podem contemplar as obras produzidas por outros moradores, experienciando sentimentos de prazer, bem como podem se dedicar a “comportamentos que as levem, por exemplo, a produzir suas próprias obras artísticas” (p. 344).

A despeito dessa aceção favorável da arte destacada por Skinner, Vitti e Laurenti (2019) também questionam se a arte em *Walden Two* seria utilizada como uma forma de controle social por reforçamento positivo, de modo que os moradores estariam “constantemente felizes” por estarem envolvidos com a arte em boa parte do seu tempo livre e, conseqüentemente, não emitiriam comportamentos de fuga e contracontrole. Essa tese

ganha força pelo fato de Walden Two ter um código de convivência que proíbe os membros da comunidade de discutirem as decisões tomadas pelos planejadores, podendo esse código ser considerado um tipo de burocracia (Lopes, 2020).

Vale lembrar que, na filosofia da arte, existem autores que discutem o uso da arte como forma de controle, seja para satisfazer as necessidades da cultura de massa (Benjamin, 1936/2005) ou para reafirmar a superioridade da elite sobre outras classes sociais, como na teoria crítica de Adorno (Talon-Hugon, 2009). Apesar das particularidades das propostas de Benjamin e Adorno, esses filósofos parecem concordar que a arte é convertida em uma ferramenta de controle coercitivo quando é produzida em larga escala, padronizada, mecânica, e que tem o intuito de gerar lucro para aqueles que nela investem (e.g., os grandes empresários). Essa arte, utilizada para manipular a consciência e a sensibilidade dos indivíduos, é produto da chamada indústria cultural (Talon-Hugon, 2009).

Como apontado no tópico *Arte e técnica*, Skinner não entende a difusão massiva da arte como um problema. Pelo contrário, o autor defende que a arte deve ser de fácil acesso para que as pessoas possam contemplá-la. Essa “democratização” da arte pode caminhar em duas direções. Primeiramente, em relação ao controle social, o próprio Skinner (1974) reconhece que as obras de arte podem ser manipuladas com esse objetivo, quando diz que

A arte religiosa, música cerimonial, e livros com uma mensagem são projetados para *induzir ação*, e efeitos reforçadores similares são usados para propósitos educacionais, terapêuticos e outros. Pinturas reforçadoras, acessórios, e música de fundo são usados para fazer lojas, escritórios, saguões de hotel funcionarem como reforçadores condicionados, para aumentar a probabilidade de que as pessoas voltem ali. (p. 187, *itálicos adicionados*)

Nesse sentido, a função reforçadora da arte é explorada para influenciar um sujeito a agir de uma determinada forma. As obras de arte podem modificar as probabilidades de

ocorrência de determinados comportamentos dos indivíduos. Parece haver, então, uma combinação entre a função política e a função emocional da arte: as produções artísticas podem servir como operações emocionais, alterando as disposições de ação dos contempladores, aumentando a probabilidade de que eles voltem a frequentar um local com uma música agradável e com belos quadros pendurados nas paredes, por exemplo. Segundo Skinner (1953/1965), essa combinação de funções é frequentemente utilizada pelas agências religiosas:

Visto que a emoção geralmente é um meio importante de controle religioso, o condicionamento respondente é importante. A arte religiosa, a música e a procissão geram respostas emocionais ao retratar o sofrimento dos mártires, os tormentos dos condenados, as ternas emoções da família, e assim por diante. Essas respostas são transferidas para estímulos, verbais ou não-verbais, que são posteriormente usados pela agência para fins de controle. (pp. 354-355)

No caso de *Walden Two*, é possível conjecturar a respeito dessa sobreposição das funções política e emocional, assim como nas reflexões filosóficas de Aristóteles sobre a arte. Na sociedade do filósofo grego, a tragédia e a música eram tipos de arte que ajudavam a promover o equilíbrio emocional dos cidadãos por meio da catarse (Chauí, 1994/2002; Nunes, 2006/2016). Já na comunidade fictícia de Skinner, os membros são ensinados a controlar suas emoções desde a infância, como expõe Frazier no trecho: “Nós podemos construir uma tolerância à frustração introduzindo obstáculos gradualmente conforme o bebê fica forte o suficiente para lidar com eles” (Skinner, 1948/1976, pp. 88-89).

Dessa forma, pode ser que na vida adulta a arte também exerça função de controle emocional, produzindo um efeito estético nos indivíduos que os deixem calmos, serenos e felizes em boa parte do tempo. Em outra passagem de *Walden Two*, o personagem Burriss

reserva um momento para apreciar as pinturas e esculturas expostas em quartos e salas de leituras da comunidade. Após a apreciação, ele faz o seguinte comentário:

Meu passeio provou ser mais conveniente, e de muitas maneiras mais prazeroso, que uma visita a um museu. Era possível arranjar uma cadeira se eu quisesse passar mais tempo em uma obra específica, e de alguma forma eu tive um prazer a mais pelo fato de que os quartos eram habitados. Nada parecia estar apenas em exibição. (Skinner, 1948/1976, p. 157)

A constatação de Burris mostra como a disposição das obras de arte em *Walden Two* não é feita por acaso, ainda mais com obras distribuídas pelos quartos em que os moradores dormem. A facilidade para encontrar uma cadeira e apreciar as obras também indica o cuidado dos planejadores para propiciar esses momentos de contemplação. A exposição das obras em espaços amplamente frequentados, como os quartos, salas de leitura e corredores da comunidade, permite que os moradores estejam em contato com pinturas e esculturas em diversos momentos do dia, o que também pode estar relacionado com o controle social pela arte.

De todo modo, é difícil sustentar essa interpretação com base no que foi descrito em *Walden Two*. Além disso, pode-se fazer outra análise a respeito da “democratização” da arte. Ao defender que a arte deve ser de acesso a todos, Skinner parece contrariar propostas filosóficas que podem ser classificadas como elitistas, caminhando em sentido parecido a Dewey, quando este faz a crítica aos museus (Shusterman, 2001/2005). Para Skinner (1948/1976, 1970/1999), as obras de arte devem existir em abundância, espalhadas por todos os cantos; as pinturas podem ser cópias de outras pinturas, e não há problema nisso desde que a cópia também produza efeitos estéticos no contemplador; o mesmo vale para a música, que não precisa ser apreciada apenas ao vivo, mas também em boas gravações. Especificamente em *Walden Two*, as pinturas ficam expostas nos corredores que unem os prédios e também

em salas de leitura; existem salões para concertos, teatros e salas de cinema que podem ser frequentados por todas as pessoas da comunidade, sem distinguir se a pessoa é artista ou não; e há espaços com grande variedade de discos e gravações para serem ouvidos.

Esse posicionamento de Skinner em relação à disseminação da arte também parece ir em direção contrária ao que é argumentado por filósofos como Dickie (2000), Levinson (Adajian, 2007; Almeida, 2014; Andina, 2013; Levinson, 2003/2010) e Stecker (2005/2010). Apesar das diferenças entre suas propostas, esses três autores da filosofia analítica consideram que um determinado objeto deve ser considerado artístico ou não por pessoas que estejam diretamente envolvidas com o meio artístico, como, por exemplo, instituições acadêmicas, galerias, museus etc. Quando Skinner advoga pela publicização da arte, ele parece rejeitar a exigência de especialização das propostas dos filósofos analíticos mencionados. As obras de arte podem ser contempladas por qualquer pessoa e, em última análise, qualquer pessoa pode discutir arte.

Uma última função da arte é destacada por autores que comentam a obra de Skinner. Brabner (1979), Dougan (1987) e Newman (1992) apontam que a literatura pode ser uma ferramenta importante na propagação de determinados conceitos filosóficos e científicos. Para Brabner (1979), por exemplo, romancistas, poetas e outros artistas poderiam fazer descrições de personagens em suas histórias que não se baseiam em um vocabulário mentalista, centrado em instâncias internas; para esse autor, essas descrições poderiam evidenciar as relações dos personagens com as variáveis ambientais que controlam seus comportamentos. Entretanto, isso não quer dizer que a linguagem literária, repleta de figuras de linguagem, deve ser convertida em termos skinnerianos. A sugestão de Brabner é que as descrições dos personagens sejam feitas com base nas contingências de reforçamento, mostrando qual é a relação entre situação antecedente, ação e consequência, de modo que seja possível entender

por que aquele personagem “faz o que faz”, recorrendo somente à relação dele com o contexto.

Dougan (1987) afirma que um dos autores que fazia descrições de personagens consistentes com uma análise comportamental era o poeta e dramaturgo William Shakespeare (1564-1616). O próprio Skinner (1969, 1987) era leitor de Shakespeare e reconhece que as descrições de personagens do poeta inglês detalhavam muito bem as relações entre sujeito e ambiente. Nas palavras de Dougan (1987), “A peça de Shakespeare [*A Megera Domada*] descreve mudanças no comportamento como resultado de contingências ambientais, com pouca referência aos pensamentos, sentimentos e emoções do personagem” (p. 195). Vale comentar que Dougan não está rejeitando pensamentos, sentimentos e emoções como objetos de estudo do comportamentalismo radical. O que o autor nega é a relação de causalidade entre esses fenômenos e o comportamento dos personagens.

A lógica de autores como Brabner e Dougan é que a literatura pode ser utilizada como material didático para explicar determinados conceitos e teorias, por ser um tipo de texto mais atrativo e mais fácil de ler em comparação a textos filosóficos e científicos (ainda que Shakespeare, tomado como exemplo, não seja uma leitura tão simples assim). Ao explicitar as relações entre os personagens e os contextos em que estão inseridos, os sujeitos que estiverem lendo esses textos literários podem ser ensinados a identificar as relações de contingência e, em última instância, aplicar esses mesmos conceitos em suas próprias vidas. Nesse sentido, talvez a literatura também possa promover descrições de comportamentos com base no comportamentalismo radical e, quem sabe, aumentar o repertório de autoconhecimento dos leitores.

Em resumo, comparando a literatura de filosofia da arte à teoria de Skinner, é possível afirmar que o comportamentalismo radical se aproxima de filosofias da arte não-essencialistas, visto que Skinner nega concepções essencialistas acerca do belo e do conteúdo

das produções artísticas, e também rejeita a centralidade admitida ao conceito de emoção pelas teorias expressionistas. Em relação à função política, o suposto controle emocional exercido pela arte em *Walden Two* possivelmente teria sido criticado pelos filósofos da Escola de Frankfurt, além de se aproximar de uma noção aristotélica de “equilíbrio emocional”. Porém, quando o assunto é disseminação da arte, Skinner parece se contrapor às teorias da arte que atribuem papel fundamental às instituições vinculadas à arte como principais reconhecedoras do que é ou não é arte. Nesse sentido, o autor parece estar mais próximo da crítica feita por Dewey aos museus, que segundo o filósofo pragmatista são locais frequentados somente pelas elites. Para Skinner, a arte deve ser acessível a todas as pessoas.

As contribuições de Skinner também permitem afirmar que, em uma perspectiva comportamentalista radical, a arte pode ter diversas funções, ao contrário do que postulam algumas teorias da arte. Skinner reconhece, por exemplo, que a arte pode: ser bela e prazerosa; ser representação da natureza; provocar emoções em quem está apreciando as obras; promover uma experiência estética por meio das propriedades formais da obra; produzir prazer nos contempladores; ter uma função política. O ponto é que, para o autor, a arte não tem apenas uma função. A função da arte deve ser identificada em cada contexto, de acordo com as histórias de vida e da cultura de cada indivíduo, a fim de entender como cada sujeito é afetado por uma obra de arte.

Por ser um conceito importante na filosofia da arte, a discussão da beleza merece uma breve retomada. Se Skinner entende que o belo¹⁵ é um reforçador fundamental para que as obras de arte sejam produzidas e apreciadas, por que o autor não propôs uma definição para esse conceito além de descrevê-lo como um reforçador? Uma hipótese para essa pergunta é

¹⁵Se Skinner (1970/1999) vincula a arte à beleza, sugerindo que o belo é o reforçador que pode ser considerado como critério para definir o que é arte, estaria ele defendendo que a arte possui um elemento “essencial” (o belo como reforçador)? Não parece ser o caso. O autor evita esse problema ao comentar a influência da cultura nas mudanças do que é classificado como belo na história da arte. Em outros termos, não é possível classificar como essência algo que está em constante mudança.

que Skinner reconhecia a dificuldade em definir algo que está em constante mudança. Como ele mesmo afirma, a história da arte mostra como a beleza foi retratada sob diferentes perspectivas ao longo do tempo, sempre de acordo com as condições culturais de cada período. A beleza tem um forte componente cultural. Nesse sentido, Skinner parece levar o contextualismo às últimas consequências: para definir o belo, é necessário analisar o que está controlando o comportamento verbal das pessoas que utilizam esse termo para avaliar uma obra de arte, isto é, o que é chamado de belo em cada período histórico.

A saída contextualista pode levar a outro questionamento: então a beleza é sempre relativa? Qualquer coisa pode ser bela? Quem decide o que vai ser moda (bela) ou não? O sujeito interessado em responder essas perguntas deve olhar para a cultura, especialmente para as agências responsáveis por disseminar práticas culturais com maior eficiência (como o governo, a escola, a religião, a economia e as mídias). O belo está circunscrito a um contexto e, no limite, cabe perguntar: a quem interessa dizer que determinada obra de arte é bela ou não? Ainda que seja difícil responder essa pergunta, Skinner (1974) comenta que “não há motivo pelo qual um relato comportamentalista não possa listar os efeitos reforçadores de obras de arte, música, e literatura e tratá-los como tal” (p. 187).

3) Papel do artista

Skinner toca em boa parte das teses relativas ao papel do artista na filosofia da arte, mesmo sem citar nominalmente os filósofos e doutrinas às quais elas dizem respeito. Ainda assim, parece possível aproximar o comportamentalismo radical de algumas teorias que discutem a função do artista, ao passo que também parece possível afastar a filosofia skinneriana de outras concepções.

Uma das preocupações de Skinner é negar as causas que, geralmente, são utilizadas para explicar o comportamento de artistas. Algumas dessas causas vão ao encontro das

propostas filosóficas da arte apresentadas anteriormente. Por exemplo, Skinner (1970/1999) destaca uma dessas teses tradicionais: “O artista que foi libertado das pressões do mundo ao redor de si é considerado capaz de expressar sua individualidade, seus impulsos criativos, seu amor pela beleza, a agonia e o êxtase de suas lutas internas” (p. 380). Logo na sequência, ele afirma que essas teorias tradicionais costumam ser atrativas porque elas “representam o artista como uma pessoa complexa vivendo uma vida dramática, e dão a ele crédito exclusivo pelas coisas belas que cria” (p. 380).

As teorias que valorizam as “manifestações internas” do artista, como sentimentos, emoções e impulsos, são as teorias expressionistas de tradição romântica (Carroll, 1999; Nunes, 2006/2016). Entretanto, seria incompatível com a filosofia skinneriana admitir a existência de tais estados internos ou de um eu-iniciador como causas do comportamento artístico. Se fosse assim, o artista só precisaria de uma oportunidade para mostrar o que sabe fazer e os comportamentos artísticos brotariam espontaneamente. O gênio só precisa de uma chance para exibir sua originalidade. Ao se contrapor às teses vinculadas às filosofias expressionistas, Skinner rejeita a noção de gênio, amplamente difundida ao longo da história da arte. Em outras palavras, para Skinner (1972/1999), ninguém nasce artista: “Esperar por um gênio ou um espírito mágico [*genie*] é fazer da ignorância uma virtude” (p. 400).

Seguindo essa direção, Skinner (1972/1999) também nega papel de causalidade a outras duas teses que tentam explicar o comportamento do artista: a mente inconsciente e o dom divino. No caso da mente inconsciente (ou substância mental), o problema é parecido com o das teorias anteriores: não há como acessar essa mente, assim como não é possível conhecer a “vida interna” do artista. Sobre o dom como presente de Deus, Skinner (1972/1999) ressalta que as filosofias tradicionais consideram que negar essa tese poderia “ameaçar” a humanidade de homens e mulheres. Ele continua: “O que é ameaçada, é claro, é a autonomia do poeta. O autônomo é o não causado, o não causado é milagroso, e o milagroso

é Deus” (p. 400). De todo modo, Skinner não aceita essa explicação, caminhando em direção contrária às reflexões sobre a arte que reverberavam, principalmente, no período medieval.

Mas afinal, por que todas essas explicações tradicionais são tão bem aceitas por filósofos e artistas em geral? Qual é a vantagem de admitir que o comportamento do artista é produto de suas angústias, impulsos, do inconsciente ou que ele simplesmente nasceu assim? Skinner esboça dois argumentos que podem ajudar a responder esses questionamentos. O primeiro deles é que o artista não foi ensinado a identificar as variáveis que controlam seu comportamento de produzir uma obra de arte (Skinner, 1934/1999, 1941/1999a, 1941/1999b, 1968, 1970/1999, 1972/1999).

A produção artística é vista como algo misterioso, sem justificativa aparente, principalmente se a obra de arte é considerada como uma expressão dos sentimentos do artista. Dessa forma, se o processo artístico é difícil de ser explicado, ou até mesmo impossível, não haveria como discriminar as condições do ambiente que influenciaram o comportamento do indivíduo: “O professor que acredita que o aluno cria uma obra de arte ao exercitar alguma faculdade interna caprichosa não vai olhar para as condições sob as quais o aluno, de fato, faz um trabalho criativo” (Skinner, 1968, p. 171).

Skinner (1972/1999) complementa esse argumento, afirmando que é impossível um artista estar consciente de toda sua história e de todas as condições que podem tê-lo afetado. Mesmo tendo acesso ao processo de produção artística ou a um relato autobiográfico, não seria uma tarefa fácil identificar as variáveis controladoras do comportamento (Skinner, 1941/1999b). Nesse sentido, Skinner não nega que possa existir “inconsciência” na arte, no sentido de que, muitas vezes, o artista se comporta sem reconhecer as variáveis que controlam seu comportamento. A rejeição do autor é sobre o inconsciente como um “lugar interior” na vida interna do sujeito.

Sendo assim, o artista atribui as causas do seu comportamento a entidades internas por não conseguir discriminar as condições ambientais que estão controlando seu comportamento e por não ter sido ensinado a procurar por essas condições. Devido a esses problemas, parece mais fácil “explicar” as realizações artísticas em termos mentalistas, atribuindo a ocorrência do comportamento a um eu-iniciador. Como exemplifica Skinner (1971),

O primeiro trovador recitando um longo poema deve ter parecido possuído (e ele mesmo recorreu a uma musa para inspirá-lo), enquanto o ator que recita textos memorizados hoje parece estar possuído pelo personagem que interpreta. . . . O gênio criativo do artista, compositor ou escritor é uma espécie de espírito mágico [*genie*]. (p. 56)

Contrariando essas teses relacionadas ao mistério da arte e ao desconhecimento das influências do artista, Skinner (1970/1999) destaca que é importante identificar como o sujeito produz uma obra de arte “no mundo em que ele vive [ao invés de apelar para instâncias internas], porque então poderemos começar a examinar esse mundo não apenas para explicar suas realizações, mas também para encontrar formas de tomar medidas práticas” (p. 380), isto é, criar condições para que existam mais artistas na cultura (tema que será explorado no próximo tópico).

Mas o mistério na arte não está relacionado somente à dificuldade de explicar o comportamento artístico. O outro argumento de Skinner (1970/1999, 1971, 1972/1999) é que os artistas costumam receber mais créditos quando seus comportamentos não parecem ter uma explicação aparente ou quando são controlados por variáveis inconspícuas, difíceis de serem rastreadas. Dando voz ao autor,

Não damos muito crédito a um escritor por um *potboiler*¹⁶ ou a um artista por um quadro pintado obviamente para vender na moda atual. Acima de tudo, não damos crédito àqueles que estão visivelmente trabalhando para obter crédito. Nós damos créditos generosamente quando não há razões óbvias para o comportamento. (Skinner, 1971, p. 50)

O que Skinner parece dizer é que o comportamento do artista tem maior chance de ser reforçado quando os motivos para fazer arte são misteriosos ou desconhecidos. Nesse sentido, o artista evita falar sobre suas influências no mundo da arte, as pessoas que deram palpites para melhorar suas obras, em quais escolas ou estilos se baseou para produzir sua obra, como ele pensou em determinadas combinações de palavras, cores, formas, notas musicais etc. Provavelmente ele vai dizer que a arte “simplesmente fluiu” ou “saiu de dentro”. Quando as influências (variáveis controladoras) são conhecidas pelo público e pela crítica, há grande probabilidade de que ele receba menos créditos (reforçadores positivos como elogios, bajulação, aplausos, aprovação etc.) por seus feitos.

Esses reforçadores relacionados à admiração ainda são muito presentes na cultura atual e, conseqüentemente, são parte importante para a manutenção dos comportamentos do artista (Skinner, 1968). O problema é que esses reforçadores arbitrários, como os mencionados no parágrafo anterior, não costumam ser contingentes ao comportamento artístico. O artista que produz obras de arte em função do lucro, fama ou aplausos pode ficar menos sensível às contingências da arte (Skinner, 1971). Nesse sentido, o músico pode compor e tocar canções que estão na moda com os objetivos de ser admirado e de ganhar dinheiro, ainda que, na verdade, ele mesmo não goste dessas canções. A longo prazo, as conseqüências aversivas produzidas pelo comportamento de tocar podem se sobrepor às

¹⁶De acordo com o dicionário de Cambridge, *potboiler* significa “um trabalho artístico, geralmente de baixa qualidade, que foi criado rapidamente apenas para lucrar”.

consequências reforçadoras positivas (como o dinheiro e a fama), gerando reações emocionais negativas intensas. Em outros termos, o artista não se reconhece em sua própria obra; há um “distanciamento” em relação a sua própria arte.

Por conta disso, Skinner (1948/1976, 1957, 1968, 1974) sugere que o comportamento do artista tem maior chance de produzir sentimentos de prazer a ele próprio se for mantido por reforçadores naturais, ou seja, por consequências reforçadoras positivas, produzidas diretamente pelo comportamento e que não sofrem interferência do comportamento de outros indivíduos. O trecho a seguir ajuda a ilustrar esse argumento:

O comportamento verbal “artístico” pode ser comparado ao do músico tocando para si mesmo. Mantendo as outras coisas iguais [*other things being equal*], ele toca música que, como ouvinte, considera reforçadora. Em outras palavras, ele “toca o que gosta”, assim como o falante que se autorreforça “diz o que gosta”. (Skinner, 1957, p. 165)

Os reforçadores naturais podem cumprir a função de manter o comportamento do artista sob controle das contingências da arte e, ainda, evitar as consequências aversivas a longo prazo do reforçadores arbitrários (Skinner, 1968, 1971). Walden Two é um caso emblemático para exemplificar essa questão. Vitti e Laurenti (2019) comentam que o planejamento cultural da sociedade utópica de Skinner foi feito para diminuir os efeitos dos reforçadores vinculados à fama e ao prestígio social. As contingências da comunidade foram programadas para evitar a competição e para priorizar o bem do grupo. Nesse contexto, o artista não recebe tratamento especial por “fazer arte”. Ele é apenas mais um morador da comunidade que está dedicando parte de seu tempo à arte.

Nesse sentido, o comportamento do artista é mantido, por exemplo, pelo som de seu instrumento, pelas cores que utilizou em sua pintura, pelas rimas de sua poesia e pelo desenho de seu projeto arquitetônico. Skinner (1953/1965, 1970/1999, 1974) parece entender que, antes de tudo, a obra de arte deve ser reforçadora para o próprio artista, visto que

Frequentemente, o artista se limita a explorar o que é reforçador para si próprio. Quando ele faz isso, seu trabalho ‘reflete sua própria individualidade’, e então é um acidente (ou uma medida de sua universalidade) se seu livro ou peça musical ou quadro é reforçador para os outros. (Skinner, 1953/1965, p. 75)

Então Skinner estaria sugerindo que a arte é somente para o artista? Se reforçadores sociais fornecidos pelo público, como o prestígio e a fama, podem ser problemáticos para a manutenção do comportamento do artista, o público deve ser desconsiderado de uma análise sobre a arte? Não parece ser o caso. Como discutido nos tópicos anteriores, Skinner parece defender o contrário dessa tese: para o autor, a arte deve ser apreciada por todas as pessoas. Além disso, como também já discutido, a arte pode ser utilizada como ferramenta de controle social e tem uma importante função de produzir efeitos estéticos nos contempladores. Esses argumentos já seriam suficientes para afirmar que a arte não é exclusividade do próprio artista. De todo modo, a participação do contemplador na manutenção do comportamento artístico será tratada especificamente no tópico *Arte e contexto*.

Por ora, vale dizer que Skinner destaca que os reforçadores naturais são possivelmente as melhores consequências para manter o comportamento do artista, visto que esse tipo de consequência tem como propriedades os dois efeitos do reforçador já mencionados: o efeito fortalecedor e o efeito prazeroso. Nas palavras do autor, “um artista, compositor, ou poeta ‘natural’ se comportará de maneiras idiossincráticas e estará mais propenso a sentir as condições corporais, chamadas de excitação ou alegria, associadas aos reforçadores ‘naturais’” (Skinner, 1974, p. 126).

Entretanto, a simples ação de tocar um instrumento, colocar tinta em uma tela, fazer rabiscos em uma folha ou esboçar alguns versos de poesia não é suficiente para garantir que esses comportamentos serão naturalmente reforçados. Em outros termos, o artista pode não gostar do produto de seu comportamento. Para evitar que isso aconteça, o indivíduo precisa

encontrar elementos que sejam reforçadores nas obras de arte que está produzindo; ele precisa explorar novas possibilidades. Essa tese diz respeito a uma das principais contribuições de Skinner (1968, 1970/1999, 1972/1999) acerca da arte: a criatividade do artista.

Confrontando as teses tradicionais expostas no início desse tópico, Skinner (1970/1999) afirma que é possível “criar” um artista criativo. Sobre esse ponto, o autor destaca um questionamento comum feito por pessoas ligadas à arte que diz o contrário de sua afirmação:

A própria tarefa de produzir um artista *criativo* pode parecer contraditória. Como um comportamento pode ser original ou criativo se foi “produzido”? A produção pressupõe alguma forma de controle externo, mas a criatividade, tomada literalmente, nega esse controle. É por isso que tendemos a associar criatividade com uma vida interna. (p. 385)

Skinner (1970/1999) rebate essa tese citando como exemplo o modelo evolutivo de seleção natural, apresentado por Charles Darwin (1809-1882). O naturalista britânico propôs uma explicação para o surgimento de novas espécies de seres vivos com base nos conceitos de variação e seleção, sem apelar para uma vida interna, mente criativa ou explicação religiosa: “Foram as contingências de sobrevivência que criaram novas formas [de seres vivos]” (Skinner, 1972/1999, p. 399). Na teoria de Darwin, a origem de novas espécies está relacionada à seleção de variações que permitem a sobrevivência de um determinado organismo em um determinado ambiente.

Vale destacar que essa relação entre variação e seleção é o ponto-chave para entender como a teoria de Darwin é utilizada como base para o modelo de seleção pelas consequências (Skinner, 1981). Laurenti (2009) argumenta que há uma relação de cooperação entre os processos: não haverá seleção se não houver variação. Mais do que isso, a variação é uma propriedade inerente ao comportamento, como reconhece Skinner (1989): “É da natureza do

comportamento, assim como é da natureza de um traço genético, que existam variações, e que novos comportamentos e novos genomas surjam quando as variações são selecionadas por suas consequências” (p. 129).

Fazendo uma analogia com o modelo darwiniano, Skinner (1970/1999, 1974) afirma que os artistas devem criar condições para ocorrência de mutações (ou variações), de modo que essas mutações possam produzir novos reforçadores (ou não, visto que o produto da variação comportamental pode ser uma consequência aversiva). De todo modo, o artista pode ser ensinado a produzir essas variações para criar obras de arte originais e criativas. Em primeiro lugar, como já comentado no tópico *Arte e técnica*, o sujeito pode aprender as técnicas de outros artistas e combiná-las de maneiras improváveis, já que “Aprender as técnicas de outros [artistas] não interfere na descoberta de técnicas próprias” (Skinner, 1970/1999, p. 384).

Mas além de se apropriar das técnicas de outros artistas, o indivíduo pode produzir mutações de outras maneiras. Segundo Skinner (1970/1999), muitas das mutações que ocorreram na história da arte surgiram acidentalmente (por acaso), “no sentido de que surgem de condições que não podemos agora identificar nas histórias genética e ambiental do artista, e de detalhes imprevisíveis de seus métodos e condições de trabalho” (pp. 385-386). Nessa direção, o autor sugere que o artista pode ser ensinado a criar condições para que mais acidentes aconteçam: “Por definição nós não podemos ensinar um comportamento original, visto que ele não seria original se fosse ensinado, mas podemos ensinar o aluno a arranjar ambientes que aumentam a probabilidade de respostas originais ocorrerem” (Skinner, 1968, p. 180).

Skinner parece afirmar que o que pode ser ensinado para o aluno são as maneiras de produzir comportamentos criativos ou originais. Novamente fazendo uma comparação com a teoria de Darwin, Skinner (1989) afirma que a palavra-chave para entender a proposta do

biólogo é “origem”. A origem das espécies está relacionada à seleção de variações, assim como indivíduos criativos

se comportam de maneiras que são selecionadas pelo reforçamento, mas variações devem ocorrer para serem selecionadas. Algumas variações podem ser acidentais, mas os alunos podem aprender a aumentar a quantidade [de variações] e, nesse sentido, serem mais criativos. No entanto, assim como todas as pessoas criativas do passado, primeiro eles devem aprender algo para serem criativos. (p. 103)

Dentre os possíveis arranjos de condições que propiciam a ocorrência de novidades, Skinner (1970/1999) dá alguns exemplos. Na visão do autor, o artista pode: pintar com um pincel de cabo maior do que ele está acostumado; utilizar uma esponja ao invés do pincel; mudar a posição da tela da vertical para horizontal (ou vice-versa); quebrar padrões, tabus e convenções estilísticas; utilizar harmonias não-ortodoxas; utilizar objetos como dados ou uma tabela aleatória de números (“se o dado cair no número quatro, vou pintar com a cor verde”). Além disso, o artista também pode alterar outras condições, trabalhando sob efeito de determinados estados de privação (com sono, com frio, cansado) e também de estados emocionais (triste, nervoso, feliz).

Os exemplos de Skinner relativos às mudanças das condições de trabalho do artista mostram que o acidente tem maior chance de acontecer quando há o afrouxamento da relação entre condições antecedentes e ação (Bandini & de Rose, 2007; Laurenti, 2009). Se o artista busca a novidade, ele não deve agir estritamente em função das mesmas variáveis. A repetição da contingência tende a produzir poucas variações de comportamento. Por outro lado, “É mais provável que um poeta use metáforas e se engaje em outras formas de jogo verbal se ele tem um vocabulário amplo, mas as palavras daquele vocabulário não devem ser rigidamente amarradas [*tied*] a ocasiões específicas” (Skinner, 1968, p. 175).

Todas essas estratégias provavelmente produzirão consequências diferentes daquelas produzidas em um dia de trabalho rotineiro, por exemplo. Mas isso não basta. Como indica o modelo de seleção natural, a variação deve ser seguida da seleção. A mesma lógica deve ser aplicada à arte. Para Skinner (1970/1999, 1972/1999), assim como o artista pode aprender a técnica e pode aprender a criar condições para ocorrência de acidentes, ele também pode aprender a selecionar o que é reforçador ou não em sua arte.

A seleção é um aspecto fundamental da noção skinneriana de criatividade, visto que, por definição, as mutações geram produtos que não podem ser previstos de antemão e que podem ser aversivos ou não reforçadores. Produzir respostas originais não garante que a obra de arte será bela; em outras palavras, nem toda tentativa do artista será reforçadora. Portanto, evidenciando mais uma vez o papel do ensino, Skinner (1970/1999) destaca que “O jovem artista pode ser ensinado, por exemplo, a tolerar efeitos que rejeitou anteriormente, a permitir que algumas características sejam mantidas ao invés de outras, a parar de pintar na hora certa, e assim por diante” (p. 386).

A discussão sobre o papel do artista feita até aqui abre caminho para outra contribuição de Skinner a respeito desse tópico. Em mais de um momento, Skinner mostra-se contrário à noção de engrandecimento pessoal¹⁷. No que diz respeito à arte, o autor sugere que o prestígio social, a fama e o dinheiro não são os melhores reforçadores para manutenção dos comportamentos artísticos (Skinner, 1971). Em *Walden Two*, por exemplo, as contingências da comunidade são planejadas para evitar qualquer tipo de tratamento diferenciado para os moradores, incluindo os artistas (Skinner, 1948/1976). Para o autor, as contingências

¹⁷Essa postura contrária ao engrandecimento pessoal também pode ser notada na vida pessoal de Skinner. Durante sua carreira, o autor recusou uma série de convites para premiações, honrarias e cargos importantes, geralmente justificando que não poderia abandonar o trabalho para participar de tais cerimônias ou aceitar cargos de autoridade (Cruz, 2019; Skinner, 1984).

envolvidas diretamente na produção da arte têm maior probabilidade de manter o comportamento do artista e de produzir efeitos prazerosos (Skinner, 1974).

As objeções de Skinner ao engrandecimento pessoal podem ser encontradas já no início de sua carreira. No final da década de 1930 e início da década de 1940, o autor publicou dois artigos em que analisou textos dos poetas Shakespeare (Skinner, 1939/1999) e Algernon Charles Swinburne (1837-1909) (Skinner, 1941/1999b) por meio de uma fórmula estatística. O objetivo de Skinner era avaliar se a ocorrência de aliterações¹⁸ nos textos desses dois autores foi deliberada ou se apareceram por acaso. Ele conclui que o emprego de aliterações não foi arranjado propositalmente pelos artistas analisados nos dois artigos: “não há evidências significativas de um processo de aliteração no comportamento do poeta ao qual qualquer atenção séria deve ser dada” (Skinner, 1939/1999, p. 436).

Skinner pretendia mostrar com essas análises estatísticas que o comportamento do artista não é tão misterioso quanto algumas teorias da arte consideram. O autor reconhece que as aliterações e outras figuras de linguagem podem aparecer por acaso em um poema ou texto literário, mas isso não significa que elas são produto de um eu-iniciador, um dom divino ou de uma herança genética. Apesar de a análise estatística fornecer informações a respeito da estrutura de um poema, ela não é capaz de determinar quais as variáveis que controlaram o comportamento do escritor quando este usou mais ou menos aliterações em seus textos. Nesse sentido, Skinner (1941/1999b) supõe que existe um fator cultural importante em relação aos elementos textuais e figuras de linguagem que podem ser empregados na análise de um texto literário.

¹⁸Segundo o dicionário Oxford, a aliteração é uma “repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia”. Exemplo: na frase “O rato roeu a roupa do rei de Roma”, o fonema que se repete e cria o efeito aliterativo é a consoante “r”.

Em determinados períodos históricos, algumas formas de arte e vanguardas artísticas dominaram o mercado da arte, enquanto outras estavam em baixa. O mesmo pode acontecer com características específicas utilizadas em um poema quando essas características estão “na moda”. Para Skinner (1941/1999b), o uso de aliterações pode ocorrer de forma deliberada como uma forma de “enfeitar” o texto, “presumivelmente por meio de um tipo de associação controlada praticada em vários pontos do ato de composição, ou pelo uso de um dispositivo artificial como um dicionário” (p. 452). Por outro lado, quando a aliteração é rejeitada pelo juízo de gosto da época, mesmo as ocorrências que acontecem por acaso podem ser descartadas pelo poeta.

Ao apresentar a análise estatística dos poemas e ao destacar o papel da cultura na arte, Skinner parece remover o “mistério da arte” que, muitas vezes, é utilizado como argumento para engrandecer o trabalho do artista. Complementando essa noção do papel do artista na produção de sua arte, e respondendo também às teses tradicionais apresentadas no início do tópico, Skinner (1972/1999) faz uma comparação entre o poeta (mas que vale para todos os artistas, como ele próprio afirma no texto) e uma mãe. Para o autor,

Um biólogo não tem dificuldade em descrever o papel da mãe. Ela é um lugar, um lócus em que ocorre um processo biológico muito importante. Ela fornece proteção, calor e nutrição, mas não projeta o bebê que se beneficia disso [*who profits from them*]. O poeta também é um lócus, um lugar no qual certas causas genéticas e ambientais se unem para ter um efeito comum. (p. 398)

O que Skinner parece indicar com essa comparação é que o produto do comportamento do artista (a obra de arte) é fruto de diversas influências, que podem ser outros artistas, estilos, críticos, pessoas próximas, instituições ligadas à arte e elementos idiossincráticos relativos à história de vida do poeta, músico, escritor, pintor etc. O artista é apenas um ponto no mundo em que essas influências se combinam e geram uma obra de arte.

Nesse sentido, “Ao analisar as histórias genética e individual responsáveis por nosso comportamento, nós podemos aprender como ser mais originais. A tarefa não é pensar em novas formas de comportamento, mas criar um ambiente em que elas têm maior probabilidade de ocorrer” (Skinner, 1972/1999, p. 401). Assim, Skinner remove o caráter iniciador do artista e lança luz sobre a relação organismo-ambiente para explicar como ocorrem os comportamentos artísticos.

Além disso, a tese de que o indivíduo é um ponto de convergência de três histórias também permite afirmar que a arte tem um elemento de imprevisibilidade muito forte. Se o artista é um locus em que convergem as histórias filogenética e ontogenética, e também sofre influência da cultura, a combinação dessas histórias gera produtos difíceis de serem determinados. Seguindo com a comparação, a vantagem do poeta em relação à mãe, diz Skinner (1972/1999), é que ele pode modificar o poema quantas vezes for necessário até que sua obra seja reforçadora, ao passo que a mãe não pode modificar seu bebê na gestação: “Ele [o poeta] pode, por exemplo, rejeitar uma frase porque percebe que a tomou emprestada de algo que leu” (p. 400). Nesse sentido, a função do poeta (e do artista em geral) se resume em selecionar os aspectos reforçadores da obra de arte.

Em suma, Skinner parece entender que o papel do artista é ser criativo (o que o aproxima de uma visão romântica), de modo que ele seja capaz de produzir obras de arte reforçadoras para ele próprio e para os contempladores. No entanto, para o autor, a criatividade pode ser aprendida (o que o afasta da visão romântica): o artista pode aprender a combinar as técnicas e estilos de outros artistas e pode criar condições para ocorrência de comportamentos novos, modificando, por exemplo, condições relacionadas ao ambiente de trabalho. Outro ponto importante é a crítica que Skinner faz aos reforçadores arbitrários que costumam manter os comportamentos artísticos, como a fama, o dinheiro, entre outros. O autor afirma que uma boa maneira de manter o comportamento do artista é pelas

consequências reforçadoras naturais contingentes ao comportamento do artista, que ainda geram um efeito prazeroso no sujeito.

Identificar as variáveis que controlam o comportamento do artista também é uma tese fundamental para entender o lugar da arte em uma cultura. Segundo Skinner (1971), geralmente o artista recebe mais créditos por sua arte quando suas influências são desconhecidas ou são difíceis de serem rastreadas em sua história de vida. Entretanto, se a arte é um elemento importante no planejamento de uma cultura, identificar as variáveis que afetaram o comportamento do artista é fundamental para promover mais arte.

Por fim, Skinner (1971) aponta que os créditos excessivos atribuídos ao artista encorpam a tese de um eu-iniciador, como se o artista fosse o único responsável pela produção de sua obra, sem nenhum tipo de influência. Na concepção skinneriana, o artista é um lócus, um ponto no mundo em que convergem histórias filogenética, ontogenética e cultural. Nessa lógica, o sujeito se comporta em função da combinação dessas histórias; sua arte é produto de muitas influências, situações, acontecimentos e relações. O papel do artista se resume a selecionar os aspectos mais reforçadores dessa bagagem histórica a fim de produzir uma arte reforçadora. Além disso, quem acredita que essa explicação proposta por Skinner remove o caráter de originalidade e criatividade da arte parece estar enganado, visto que não existem histórias iguais e cada sujeito é afetado pelo ambiente de maneira singular. Consequentemente, o produto da combinação dessas histórias tem grande probabilidade de ser criativo ou original.

4) Arte e contexto

Não deve ser surpresa que, na visão de Skinner, o contexto e a cultura também exerçam influência importante nas artes. Questões contextuais atravessaram os três tópicos apresentados anteriormente. Essa constatação já é suficiente para afirmar que o

comportamentalismo radical se aproxima de uma filosofia da arte contextualista. Não obstante, é necessário entender de que maneira o contexto e a cultura são tratados na concepção skinneriana de arte.

Produzir uma obra de arte não é uma tarefa fácil. Os processos criativos de variação e seleção, comentados no tópico anterior, muitas vezes demandam que o artista dedique boa parte de seu tempo exclusivamente à arte. Inclusive, essa parece ser uma das condições mais importantes para ocorrência de comportamentos artísticos: o tempo livre (Skinner, 1948/1976, 1968, 1969, 1970/1999). Segundo Skinner (1970/1999), a relação entre arte e tempo livre é reconhecida desde épocas mais antigas:

O homem primitivo teve que se livrar de uma constante preocupação com comida, abrigo e segurança antes que pudesse começar a decorar suas roupas, sua moradia, suas armas, e seu corpo, e finalmente criar coisas com nenhuma outra função além de serem decorativas. Quando civilizações alcançam o estágio no qual muitas pessoas desfrutam de tempo livre, frequentemente começam grandes períodos de arte. (p. 379)

Uma das formas de garantir que o artista possa se dedicar exclusivamente à arte é garantindo o tempo livre por meio de incentivos financeiros, como patrocínios, bolsas de estudo, editais de financiamento público, entre outros (Skinner, 1970/1999). O auxílio financeiro assegura (ou ao menos deveria assegurar) que o artista consiga bancar todas as suas despesas sem precisar de outro trabalho para complementar a renda. Assim, ele teria o tempo livre necessário para produzir uma obra de arte.

Entretanto, afirma Skinner (1968, 1969, 1970/1999), o tempo livre parece não ser uma condição suficiente para que o artista produza obras de arte, mesmo que ele seja pago para isso, visto que o sujeito pode se engajar em outras atividades. O autor chama essas outras atividades de “concorrentes da arte”. Ele dá exemplos de atividades relativas à época em que escreveu o texto e que assumiam o posto de concorrentes, como: a caça, a pesca, jogos de

azar, sexo, consumo de álcool e maconha, assistir a outras pessoas se comportando na televisão, no cinema e no teatro (Skinner, 1970/1999). Nos dias atuais, alguns desses comportamentos ainda são frequentes (outros nem tanto), e ainda seria possível acrescentar o uso do celular, do computador e jogos eletrônicos como outras atividades que recebem muita atenção das pessoas durante o tempo livre.

Mas qual é o problema se o sujeito prefere passar o tempo livre nas redes sociais, “maratonando” séries nos serviços de *streaming* ou indo ao bar todos os dias para beber ao invés de se engajar em atividades artísticas? Segundo Skinner (1969), esses comportamentos que competem com a arte não promovem o bem do indivíduo e o bem coletivo a longo prazo, ou seja, não são comportamentos que fortalecem uma cultura. Por outro lado, como discutido no tópico *Definição e função da arte*, Skinner (1970/1999, 1974) afirma que a arte tem papel importante na promoção do prazer e da felicidade em uma cultura, além de contribuir para o desenvolvimento de repertórios de resolução de problemas. Na lógica de Skinner, a arte é fundamental para garantir o bem da cultura.

Nesse sentido, o autor destaca que é necessário arranjar condições para que o artista consiga se dedicar ao seu trabalho. Além do artista, também é importante que os contempladores tenham um ambiente favorável para apreciar as obras de arte; mais do que isso, na concepção skinneriana, os contempladores devem aprender como apreciar uma obra (afinal de contas, “maratonar” uma série também pode ser considerado como contemplação de arte). Tanto a dedicação do artista quanto a apreciação do contemplador, somadas ao ensino da técnica e dos processos de variação e seleção discutidos nos tópicos anteriores, lançam luz sobre outro aspecto indispensável para a disseminação da arte no comportamentalismo radical: a educação artística (Skinner, 1968, 1970/1999, 1974).

Para Skinner (1989), compartilhar o que está sendo feito com outras pessoas é uma boa maneira de ter seus próprios comportamentos modelados, e um bom lugar para fazer isso

é a escola: “Mesmo quando os alunos fazem outras coisas – pintam quadros, tocam música, dançam, fazem experiências científicas – a conversa é essencial. Uma escola de arte difere do estúdio de um artista porque o que é pintado na escola é conversado [*talked about*]” (p. 86). Nesse ponto, o autor mostra que o público apreciador das obras de arte também é importante em suas considerações sobre a arte. Além disso, criar condições para discutir uma determinada obra de arte é uma das maneiras de evitar os problemas da “contemplação com fim em si mesma”, comentados no tópico *Definição e função da arte*. Conversar sobre uma obra de arte, compartilhar suas próprias interpretações com os colegas e ouvir as interpretações deles são formas de aprender com a arte.

No tópico anterior foi discutido como Skinner (1971) desaprova os reforçadores arbitrários (como a fama, o prestígio e o dinheiro) como pilares de sustentação dos comportamentos artísticos. Esses reforçadores, geralmente, são providos pelos contempladores das obras de arte. Entretanto, isso não quer dizer que o público não tenha papel importante na arte. O próprio Skinner (1974) reconhece esse fato quando comenta que a arte é uma fonte de prazer para aqueles que a consomem, e não apenas para quem produz. A questão é que esses reforçadores devem ser contingentes ao comportamento do artista. Se o artista está expondo sua pintura em um museu, o público deve elogiá-lo apenas enquanto observa a pintura; se o músico está fazendo uma apresentação de seu novo repertório, os aplausos devem ser contingentes ao fim da música. E isso não é o que, geralmente, acontece. O artista recebe os créditos por sua arte em outros contextos: as mídias falam constantemente sobre sua vida pessoal, os fãs assediam o sujeito em lugares públicos, as redes sociais desses artistas são bombardeadas de mensagens e alguns deles ainda lucram com suas obras quantias financeiras que não condizem com os esforços investidos no trabalho.

Para evitar esses problemas, Skinner (1948/1976) propõe em *Walden Two* que os reforçadores sociais sejam contingentes ao comportamento do artista e que o público seja

educado esteticamente, visto que “Uma audiência que esteja educada esteticamente, como a de WT, estará mais bem preparada para reforçar o comportamento dos artistas, sem que, para isso, seja preciso venerá-los” (Vitti & Laurenti, 2019, p. 343). Ademais, a educação artística também pode ensinar o contemplador a olhar para pinturas “de maneiras que são mais prováveis de serem reforçadas” (Skinner, 1970/1999, p. 387). Em outros termos, como comentado no tópico *Definição e função da arte*, o sujeito pode ser ensinado a interpretar uma obra de arte, de modo que ao reconhecer os elementos reforçadores daquela obra, a probabilidade de que ele volte a contemplá-la aumenta.

Além disso, se o público for educado esteticamente, mesmo os reforçadores arbitrários têm menos chances de serem “fúteis”. Entretanto, se o público está apenas interessado no que está na moda, no que tudo mundo gosta, provavelmente os reforçadores arbitrários terão pouca relação com o que está realmente sendo produzido. Em outros termos, se as pessoas que contemplam as obras de arte forem mais “críticas”, os reforçadores arbitrários talvez não sejam tão problemáticos: a audiência elogiaria um artista no momento certo e na medida certa, sem bajulações ou idolatrias.

Essa ênfase dada à educação aproxima o comportamentalismo radical das teorias clássicas que valorizam o ensino da técnica, como já discutido, e também da teoria institucional de Dickie (1969, 2000). Tanto para Skinner quanto para Dickie, a pessoa que está consumindo arte deve ter um conhecimento prévio a respeito daquilo que está apreciando. Ainda que essa concepção possa ser classificada como elitista, visto que poucas pessoas têm acesso a uma boa formação artística, parece que essa crítica não se justificaria no caso de Skinner. Vale lembrar que o autor defende a disseminação e o fácil acesso às obras de arte (Skinner, 1948/1976, 1970/1999). Nesse caso, em uma perspectiva skinneriana, o contemplador que foi educado esteticamente teria mais chances de ser reforçado positivamente ao observar uma obra e, conseqüentemente, experimentaria sensações de

prazer. Mais do que isso, uma audiência com boa formação artística poderia questionar a arte que é utilizada para manutenção das relações de exploração, assim como defendido por Benjamin e Adorno (Talon-Hugon, 2009).

O problema, continua Skinner (1970/1999), é que “Apenas uma pequena parte do currículo escolar médio é dedicada à apreciação da arte – o mesmo pode ser dito da música ou da literatura” (p. 387)¹⁹. Em *Walden Two*, por exemplo, Skinner (1948/1976) tenta contornar essa questão: os moradores têm contato com as artes desde a infância, sendo ensinados a produzir e contemplar as obras. Na verdade, são os próprios habitantes da comunidade que ensinam as crianças e recebem créditos de trabalho ao cumprir tal tarefa. Com efeito, a figura do professor ou instrutor também parece ser fundamental no processo de ensino-aprendizagem da arte, como pode ser constatado em diversos textos de Skinner (1948/1976, 1953, 1968, 1970/1999). O professor pode ajudar o aluno a aprender as técnicas, a criar condições para variar o comportamento e a selecionar o que é reforçador ou não em uma obra de arte.

Há ainda outra contribuição importante do professor. Skinner (1968, 1970/1999) destaca que o aluno, seja ele um artista ou contemplador, deve dedicar-se à arte. Para o autor, “uma pessoa dedicada é aquela que permanece ativa por longos períodos de tempo sem reforçamento” (Skinner, 1968, p. 165). Nesse contexto, Skinner sugere que para manter essa dedicação é necessário aumentar a efetividade do processo de ensino, arranjando condições específicas para manter os comportamentos de produzir e contemplar, como, por exemplo, em um esquema de razão variável (VR). Esse tipo de esquema é utilizado principalmente para

¹⁹Vale destacar que Skinner faz essa crítica no final da década de 1960 a respeito do contexto escolar estadunidense. No Brasil atual, a situação não é muito diferente. Com a aprovação da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em 2017, o ensino das artes não é mais obrigatório na educação básica brasileira. Além disso, mesmo as escolas que optarem por manter a disciplina de educação artística não precisam necessariamente contratar um professor com formação em artes para ministrar as aulas (Cruvinel, 2021).

aumentar a resistência à extinção de determinados comportamentos. A descrição de Skinner (1970/1999) ajuda a ilustrar esse conceito:

Os primeiros reforçamentos devem ser rápidos e fáceis, mas, então, a quantidade média de comportamentos demandada para cada reforçamento deve aumentar lentamente. Finalmente, o comportamento é mantido por longos períodos de tempo, possivelmente sem qualquer outro reforçador. O ensino da apreciação da arte deveria começar com arranjos em que o reforçamento é generoso, e talvez com “baixo custo”. Mesmo o vulgar pode ter seu lugar. Materiais mais difíceis (“melhores”) deveriam ser introduzidos com cuidado à medida que a formação prossegue. Geralmente é difícil arranjar programas efetivos, mas o professor não deve negligenciar a possibilidade de fazê-lo. (pp. 388-389)

Skinner (1968) afirma que na história dos grandes músicos, escritores e pintores esse arranjo de reforçamento intermitente geralmente ocorria por acaso. Na maioria dos casos não houve um planejamento específico para manter o comportamento de artistas e contempladores. A despeito disso, o autor afirma que um professor pode programar condições deliberadamente a fim de aumentar a frequência desses comportamentos e ampliar o escopo dos reforçadores fornecidos por obras de arte. Se o professor pretende criar condições para modelar o hábito de leitura dos alunos, por exemplo, ele pode pedir inicialmente que esses alunos leiam histórias em quadrinhos de poucas páginas. Depois de certo tempo, as histórias recomendadas podem aumentar de tamanho. Na sequência dos quadrinhos, ele pode sugerir um livro de literatura infantil. E assim ele pode seguir até chegar a romances extensos e complexos.

A mesma lógica vale para o artista. O pianista iniciante não aprende a tocar Mozart e Beethoven nas primeiras aulas. O ensino da música, tanto na parte teórica quanto na prática, deve aumentar de dificuldade gradativamente, de modo que, quando o músico estiver

praticando as composições sofisticadas dos grandes artistas, ele não desista de tocá-las nas primeiras tentativas malsucedidas. Esse processo demanda paciência do professor, principalmente nas modalidades artísticas que historicamente têm métodos de ensino mais rigorosos e maior grau de exigência (como a música clássica). Nas palavras de Skinner (1968), “aqueles que se movem rapidamente para a pesquisa rigorosa e válida ou para a técnica e gosto sem defeitos [*flawless*] podem não estar no caminho para uma vida dedicada” (p. 166).

Ainda comentando sobre a efetividade de um bom planejamento de contingências, Skinner (1989) relata uma história curiosa que aconteceu no início dos anos 1950. Dois alunos foram procurá-lo com um problema. Eles adquiriram uma série de pinturas e esculturas de arte moderna e gostariam de expor essas obras em seu dormitório compartilhado. Porém, o colega de quarto desses alunos não aprovou a ideia, dizendo que gostaria de expor no dormitório um banner de Harvard e troféus esportivos ao invés das obras. Por conta disso, os alunos pediram ajuda a Skinner para que o colega de quarto se interessasse pelas artes.

Seguindo as orientações de Skinner, os alunos passaram a prestar atenção ao que o colega dizia apenas quando era a respeito das pinturas e esculturas; eles também organizaram uma festa e pediram para que uma moça conversasse com o rapaz sobre aquelas obras. Além disso, esses alunos enviaram o nome do rapaz para galerias e museus, de modo que ele recebesse avisos e convites para novas exposições de arte. Certo dia, o colega convidou os amigos para visitar um desses museus. Quando ele pareceu especialmente interessado em uma das obras de arte, os amigos deixaram uma nota de cinco dólares cair no chão próximo à obra. O rapaz viu o dinheiro e o apanhou. Depois de um mês, os alunos relataram a Skinner que o colega de quarto tinha pintado seu primeiro quadro de arte moderna.

Ainda que o processo descrito seja moralmente questionável (e Skinner reconhece isso ao contar a situação), a história serve para ilustrar como um esquema de reforçamento

adequado pode manter o comportamento do contemplador e do artista. Para justificar o bom uso dos reforçadores feito pelos alunos, Skinner (1989) faz uma comparação entre o que foi feito por eles e um curso de apreciação artística:

Como o instrutor o teria induzido [o colega de quarto] a olhar para pinturas até que os reforçadores que os artistas colocaram nelas pudessem surtir efeito? Tradicionalmente, o instrutor teria pedido a ele para responder a perguntas sobre artistas, escolas de arte, períodos, disciplinas, teorias e assim por diante. Responder a essas perguntas teria pouco a ver com o prazer da arte em comparação aos reforçadores usados por meus alunos. (p. 102)

O ponto de Skinner é que reforçadores aparentemente irrelevantes podem ser utilizados para promover a apreciação da arte até que os reforçadores encontrados na obra de arte sejam efetivos na manutenção do comportamento de apreciar. Em outras palavras, até que a obra de arte se torne reforçadora, o interesse inicial pela arte pode estar relacionado a outros reforçadores, como, no exemplo de Skinner, a atenção social dos amigos e da moça, e o dinheiro encontrado próximo ao quadro no museu.

As questões discutidas até aqui, referentes ao tempo livre, à educação artística e ao arranjo de condições que favorece a dedicação do artista e do contemplador, são permeadas pelo terceiro nível do modelo de seleção pelas consequências skinneriano: a cultura. O papel da cultura, que já foi brevemente apresentado tanto nesse tópico como nos anteriores, é um dos pontos principais para garantir que as pessoas possam produzir e contemplar arte (Skinner, 1941/1999a, 1948/1976, 1953/1965, 1969, 1970/1999, 1971, 1972/1999).

Na visão de Skinner (1970/1999), uma das maneiras de assegurar que mais pessoas produzam e apreciem obras de arte é encorajando essas pessoas a produzi-las e apreciá-las. Ainda que esse argumento pareça redundante, a ideia é que uma cultura que valoriza a arte deve criar oportunidades para ocorrência de grandes quantidades de comportamento (Bandini

& de Rose, 2007; Skinner, 1968). Isso quer dizer que “é mais provável que um grande artista surja quando a produção e o consumo de arte são partes importantes de um estilo de vida” (Skinner, 1970/1999, p. 390). Em outros termos, quanto mais pessoas fizerem arte, maiores são as chances de que belas obras de arte sejam produzidas e, conseqüentemente, contempladas.

Porém, vale destacar que a alta frequência de comportamentos artísticos não assegura que as obras de arte produzidas sejam reforçadoras para os artistas ou apreciadores. Nesse sentido, outros aspectos culturais são importantes para entender por que uma determinada obra é reforçadora. No tópico *Definição e função da arte*, foram discutidos alguns reforçadores da arte indicados por Skinner, como o belo, a representação da figura humana, alimentos, retratos de pessoas amadas, entre outros. A questão é que Skinner não explora esses aspectos de modo específico. O autor não comenta sobre estilos, vertentes, vanguardas e pouco fala sobre quais deveriam ser as artes disseminadas em um planejamento cultural.

De acordo com o levantamento feito por Vitti e Laurenti (2019), o livro *Walden Two* faz menções a músicos específicos, como Beethoven, Mozart, Bach e Händel, além de mencionar a existência de música popular na comunidade. Mas no livro não há descrição de quais seriam esses gêneros populares, assim como não há especificação dos gêneros e estilos das outras artes (lembrando que em *Walden Two* as sete belas artes estão presentes). Já em sua vida pessoal, Skinner (1987) era leitor de Shakespeare e ouvinte de Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler e Wagner. A predileção de Skinner pela música erudita parece indicar que, em sua visão, esse seria um tipo de gênero musical importante em um planejamento cultural. Entretanto, não houve menção de outros estilos musicais apreciados por Skinner nos textos analisados.

Em relação a outros tipos de arte, Skinner parece se esquivar dessas questões. Por exemplo, ele acreditava que o desenvolvimento de novas tecnologias propiciaria uma vida

com mais tempo livre e menos sofrimento para as pessoas [suposição que, segundo o próprio Skinner (1986), não se concretizou]. Teorias tradicionais, por sua vez, afirmavam que um mundo com menos sofrimento diminuiria os efeitos dos reforçadores negativos (e.g., o descanso depois de um dia de trabalho pesado) e que as produções artísticas e literárias não seriam mais tão atrativas, visto que boa parte delas se baseia em histórias de superação (Skinner, 1971). Para o autor, de fato a arte não se basearia mais nesse tipo de contingência: “A arte e a literatura de uma nova cultura serão sobre outras coisas” (p. 161). Apesar desse comentário, ele não especifica quais seriam essas “outras coisas”. Skinner não indica quais práticas culturais devem ser disseminadas por meio da arte e também não dá detalhes das práticas culturais que deveriam ser extintas no campo artístico além das histórias de superação.

Skinner também não parece discutir o papel do governo como uma agência controladora responsável pela disseminação da arte na cultura²⁰. Tanto Benjamin quanto Adorno, por exemplo, ressaltam como as artes foram utilizadas como instrumento de dominação de classes para garantir a hegemonia de determinados governos²¹. Ainda que Skinner discuta as relações de outras agências de controle com a arte, como a educação (Skinner, 1968, 1970/1999) e a religião (Skinner, 1953/1965), a relação entre governo, cultura e arte foi omitida pelo autor. Apesar de não desenvolver essa ideia, Skinner provavelmente seria a favor de financiamentos de artistas por parte do governo, visto que ele próprio defende a autonomia e o tempo livre para o artista se dedicar à arte.

²⁰Em 2019, o governo federal brasileiro anunciou um corte de 43% das verbas destinadas a Ancine (Agência Nacional do Cinema), representando a menor quantia recebida pela instituição desde 2012 (Carta Capital, 2019). Vale destacar que a Ancine é a agência reguladora do governo responsável pela maior parte dos investimentos nas produções audiovisuais brasileiras e pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

²¹Por exemplo, Pereira (2003) mostra como o cinema foi amplamente utilizado pelos governos fascistas da Itália, Espanha, Alemanha e Portugal como um veículo para propagar os ideais defendidos por esses regimes totalitários.

Skinner também não considera em suas análises temáticas culturais relativas à opressão, dominação e gênero no meio artístico, desenvolvidas principalmente por filósofas feministas (Eaton, 2008; Worth, 2001/2005), bem como outras discussões relativas a preconceitos. Pode-se argumentar que Skinner era “um homem de seu tempo” e que em poucas oportunidades ele discutiu aspectos específicos da cultura. Ainda assim, vale indagar se a “bela arte” defendida pelo autor admite a reprodução de preconceitos e outros problemas culturais. Se o importante é que a arte seja bela, de modo que o mundo fique mais bonito (mais reforçador), o valor político poderia ficar de lado? E a possibilidade de a arte instruir as pessoas e promover repertórios de contracontrole? O próprio Skinner (1974) destaca que a arte pode induzir à ação, mas ele não parece ter desenvolvido a ideia sob uma perspectiva de resistência política.

O papel da cultura também é importante na decisão do que pode ser considerado criativo na arte (Leite & Micheletto, 2019; Skinner, 1970/1999). Como comentado no tópico *Papel do artista*, é difícil prever o produto do comportamento criativo ou qual será o resultado do comportamento do artista. Pode ser que a obra de arte seja reforçadora para o artista, mas quem garante que ela também será reforçadora para a comunidade verbal? O artista pode produzir uma arte que está “na moda”, mas a moda também pode mudar. Quem define qual é a moda? Cauquelin (1998/2005) afirma que os críticos de arte têm papel seletivo importante nessa questão: eles direcionam a arte para determinados rumos. Mas e o papel das agências de controle? Elas também são responsáveis por determinar o que é criativo ou não? O crítico também pode ser influenciado pelas agências de controle e outros aspectos da cultura? Skinner também não toca diretamente nessas perguntas.

Ainda assim, Skinner indica qual pode ser o papel da cultura em relação à arte. O planejamento cultural que valoriza a arte é aquele em que há oportunidade para produzi-la, tempo livre para dedicação exclusiva à arte e apreciação da audiência contingente ao

comportamento do artista, sem nenhum tipo de tratamento especial. Uma das formas de garantir essas condições é pela educação artística. O professor pode auxiliar o aluno (seja ele um artista ou um contemplador) a manter o interesse pelas artes. Apesar das lacunas deixadas por Skinner sobre qual seria o tipo de arte a ser incluído em um planejamento cultural, o autor parece convicto de que: “Nós podemos construir um mundo em que homens e mulheres serão melhores poetas, melhores artistas, melhores compositores, melhores romancistas, melhores acadêmicos, melhores cientistas – em outros termos, melhores pessoas. Em suma, nós podemos ‘ter’ um mundo melhor” (Skinner, 1972/1999, p. 401). E certamente a arte estará presente nesse mundo.

Considerações finais

Considerando a análise dos textos de Skinner que discutem o tema *arte*, é possível afirmar que o comportamentalismo radical, tal como apresentado pelo autor, pode ser interpretado como uma filosofia da arte. Skinner disserta sobre temas centrais da filosofia da arte em sua proposta filosófica, como o sentido técnico do termo *arte*, a aprendizagem da técnica, o uso do termo *belas artes*, a reprodutibilidade das obras (ou questão das cópias), o belo, o conteúdo de uma obra de arte, as diversas funções da arte (como obra de arte e como comportamento artístico), a relação entre arte e religião, a criatividade do artista, o papel da audiência (contempladores), o papel da educação artística, a importância do tempo livre, a influência da cultura na arte, entre outras questões.

As quatro categorias de filosofia da arte utilizadas para analisar os textos de Skinner foram elaboradas por meio do exame da literatura de filosofia da arte. Essa literatura apresenta uma diversidade de temáticas que é explorada no ocidente desde a Antiguidade até os dias atuais, seja sob o nome de estética ou filosofia da arte. Os temas selecionados para compor as categorias deste trabalho foram aqueles que mais apareceram nas propostas dos filósofos, a saber: a) arte e técnica; b) definição e função da arte; c) papel do artista; e d) arte e contexto. A intenção era criar categorias que fossem amplas, de modo que discussões mais específicas da filosofia da arte poderiam se enquadrar em alguma delas (e.g., o conceito de interpretação foi abordado na categoria *Definição e função da arte*).

Comparando as contribuições de Skinner com a literatura de filosofia da arte, nota-se que o autor valoriza características do classicismo, como o aprendizado da técnica, mas também reconhece a importância da criatividade, como as teorias românticas (Pareyson, 1984/2001). Além disso, Skinner adota a classificação de belas artes sistematizada por Batteux no século XVIII, que teve forte influência das discussões renascentistas dos séculos XV e XVI (Kristeller, 1952). Sobre o conteúdo das obras de arte, Skinner rejeita as propostas

essencialistas da arte que procuram por um elemento essencial comum a todas as obras, e estabelece uma relação entre contemplador e obra de arte: apenas avaliando as histórias da espécie, de vida e da cultura é possível identificar por que uma determinada obra é reforçadora para o indivíduo que a aprecia.

Em relação ao belo, um dos conceitos mais discutidos na filosofia da arte, Skinner assume uma postura cautelosa. Por um lado, ele reconhece que a beleza é uma característica definidora das obras de arte, sendo fonte de prazer tanto para os artistas quanto para os contempladores. Por outro lado, ele enfatiza que os padrões de beleza mudaram diversas vezes no curso da história em decorrência de fatores culturais, assim como Hegel admitiu a influência desses fatores na arte de diferentes períodos históricos (Nunes, 2006/2016; Talon-Hugon, 2009). Segundo Skinner (1957, 1970/1999), a obra de arte é composta por uma combinação de reforçadores muitas vezes difíceis de serem identificados na história de vida do sujeito. Isso mostra como possíveis aspectos reforçadores de uma obra de arte, como o belo, podem variar de acordo com a história de vida do sujeito e da cultura. Com efeito, uma definição mais específica do belo deve levar em conta a análise desses aspectos.

A função política da arte descrita por Skinner também merece atenção. O autor destaca, em mais de um momento (e.g., Skinner, 1948/1976, 1969, 1974), como a arte pode trazer benefícios para uma cultura, promovendo felicidade e prazer, e sendo importante no desenvolvimento de um repertório de resolução de problemas. Além disso, para Skinner (1948/1976, 1970/1999), as artes devem estar presentes em todos os lugares possíveis, sendo de fácil acesso para as pessoas interessadas em produzi-las e apreciá-las. Pode-se argumentar também que a forma como Skinner descreve a arte em *Walden Two* assemelha-se à noção de catarse aristotélica: a arte seria utilizada para promover o “equilíbrio emocional” nas pessoas que a desfrutam (Chauí, 1994/2002; Nunes, 2006/2016). Os teóricos da Escola de Frankfurt, como Benjamin e Adorno, provavelmente reprovaram esse uso da arte como forma de

controle das massas, para garantir a hegemonia de determinados grupos (no caso de Walden Two, a hegemonia da junta de planejadores e administradores).

Em contrapartida, a democratização da arte defendida por Skinner é contrária a algumas características das propostas de filósofos analíticos. Se Danto (1964/2006) argumenta que um objeto só pode ser considerado arte por pessoas que têm conhecimento histórico e filosófico das artes, e Dickie (1969, 2000) e Stecker (2005/2010) afirmam que instituições vinculadas à arte devem decidir o que é arte ou não, as argumentações de Skinner sugerem que todas as pessoas podem contemplar a arte e, em última análise, discutir o tema. Como comentado no Capítulo 2, essa questão política da arte em Skinner pode caminhar tanto para uma crítica da arte como ferramenta de “domesticação da sensibilidade” (para satisfazer a cultura de massa), quanto para uma “arte para todos”, semelhante ao que era defendido por Dewey (Shusterman, 2001/2005).

Skinner ainda discute o papel da arte sob dois pontos de vista: do artista e do contemplador. Começando pelo contemplador, Skinner comenta que as obras de arte podem ser uma fonte de prazer para quem as aprecia. Apesar de enfatizar a importância do sentimento de prazer em vários textos (e.g., Skinner, 1948/1976, 1970/1999, 1974), Skinner (1986) também alerta para os problemas da contemplação. Na lógica do autor, uma pessoa pode até sentir prazer ao desfrutar uma obra de arte, mas esse sentimento não é garantia de que ela voltará a contemplar essa ou outras obras. Nesse sentido, é importante que o prazer esteja incluído nas contingências que podem fortalecer o comportamento do sujeito de contemplar outras obras de arte, de modo que o prazer não se torne um “fim em si mesmo”.

Mas como o prazer pode ser inserido na contingência? Além de ser um mero espectador ou ouvinte, o contemplador pode, por exemplo, criar condições para conversar sobre a arte que acabou de contemplar. Ele pode: participar de grupos de discussão a respeito das obras; participar de cursos de história da arte que ensinem a interpretar uma obra; escrever

sua opinião sobre uma determinada obra e compartilhar com pessoas próximas; estudar música, pintura, literatura e outras artes por conta própria; e fazer sua própria arte. Em outras palavras, o sujeito precisa “fazer alguma coisa” com aquilo que contemplou. Não basta apenas observar, ler ou ouvir. Contemplar é um comportamento importante, mas pode não ser suficiente para manter o interesse do indivíduo pelas artes. Se não houver uma contingência bem estabelecida, o comportamento de contemplar pode se tornar um dos “concorrentes da arte” destacados por Skinner (1970/1999) e que, segundo ele mesmo, pouco contribuem com o bem dos indivíduos em uma cultura. A arte não deve ser apenas um “pano de fundo” (a música, por exemplo, não deve ser ouvida apenas enquanto as pessoas lavam a louça ou fazem faxina em casa).

O ponto de vista do artista, por sua vez, parece ser uma das questões centrais de Skinner para entender a arte. Apesar de não defender essa posição explicitamente, parece possível afirmar que, na visão skinneriana, todas as pessoas envolvidas com a arte deveriam tentar produzir arte. O sujeito artista tem boas chances de desenvolver um bom repertório de resolução de problemas, de autocontrole, além de ser capaz de variar, experimentar e testar novas possibilidades. O artista iniciante pode, por exemplo, começar aprendendo as técnicas de artistas consagrados, fazendo cópias ou *covers*. Aos poucos, ele pode modificar a cópia e acrescentar elementos que sejam reforçadores para si mesmo (e.g., o músico pode fazer uma versão *reggae* de uma música de *rock*). Na sequência, ele pode produzir suas próprias obras, combinando influências que, em um primeiro momento, não parecem ter nada a ver umas com as outras²².

²²Um exemplo para ilustrar como a combinação de diferentes influências pode gerar bons produtos artísticos é o movimento musical brasileiro conhecido como *Clube da Esquina*, composto por artistas como Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges, Beto Guedes e vários outros. Segundo Vilela (2010), o álbum homônimo lançado pelo grupo em 1972 pode ser considerado como um dos grandes discos da música popular brasileira por, dentre outros fatores, convergir elementos rítmicos e melódicos do *jazz*, do *rock* inglês e gêneros latino-americanos. Inclusive, Vilela (2010) afirma que o resultado dessa “mistura” de estilos pode ser considerado criativo.

Essas combinações nem sempre produzirão uma obra de arte que será reforçadora para o próprio artista ou para a audiência. Nem toda obra de arte será bela e prazerosa. Como discutido na análise dos textos de Skinner, o produto do comportamento criativo é difícil de ser previsto. A arte pode, por exemplo, ser “feia” e “nojenta”. A arte também pode ser produto de grande refinamento técnico, mas, a depender de quais técnicas serão utilizadas, isso não garante que será bela. A arte pode gerar diferentes estados e reações emocionais, e não somente felicidade e prazer. Esse é outro assunto que pode ser melhor investigado sob as bases filosóficas do comportamentalismo radical. Skinner se restringe a falar sobre a arte das perspectivas do belo e do prazeroso (aproximando-se de um hedonismo). Mas vale questionar se as artes que não contemplam a beleza e o prazer também teriam espaço na filosofia skinneriana, como, por exemplo, as artes do século XX (Almeida, 2012; Nunes, 2006/2016).

Em relação aos valores atribuídos à arte (se é bela ou feia; muito expressiva ou pouco expressiva), parece fundamental entender o papel da cultura e, com efeito, a quem interessa que determinados tipos de arte estejam na moda ou não. Nesse ponto, a discussão do belo parece ultrapassar a dimensão estética, alcançando a dimensão ética. O que é belo também é bom para uma cultura? A análise de alguns aspectos culturais podem ajudar a responder essa questão, por exemplo: quais são os projetos artísticos contemplados com financiamento público e privado; quem são os artistas que estão sendo financiados; quem são os artistas, diretores e roteiristas que são creditados na televisão, nos filmes, nas séries e nas redes sociais em geral; o papel dos serviços de *streaming* na difusão da arte; a quantidade e a qualidade do conteúdo artístico exibido em teatros, cinemas e museus; a divulgação das artes em espaços públicos, como praças e parques; o ensino da arte na educação formal; a uniformidade ou

pluralidade do ensino das artes nos cursos de graduação²³; quem são as pessoas que têm acesso à arte ou que podem contemplar a arte; dentre outros aspectos.

Analisar esses fatores culturais pode ser uma boa alternativa para pensar nas possibilidades da arte como forma de resistência. Qual é o tipo de arte que pode beneficiar uma cultura a longo prazo? Obras de artes que reproduzem práticas machistas, racistas, LGBTfóbicas, gordofóbicas, entre outros preconceitos, são bem-vindas? E qual é a origem social dos artistas que aparecem nas mídias, redes sociais e serviços de *streaming*? A arte desses artistas é um reflexo da realidade em que eles vivem ou é feita somente para fins comerciais? Atualmente quais artistas conseguem sobreviver somente da arte? As agências de controle utilizam a arte como instrumento de controle coercitivo? Ainda que Skinner não comente boa parte dessas questões, uma análise comportamentalista radical da relação entre arte e política parece fundamental em tempos de crise política no Brasil.

Nesse sentido, a arte pode ser utilizada como forma de resistência política? Para começar, o sujeito que assiste a um filme com temática política, por exemplo, pode criar condições para conversar com as pessoas sobre esse filme e fazer uma análise com o respaldo de determinada doutrina política. A arte pode funcionar como material didático para promover reflexões sobre assuntos políticos complexos. Se essas contingências para estudo e aprofundamento da arte não existirem, dificilmente o sujeito conseguirá desenvolver um repertório de contracontrole para lidar com controles coercitivos. Retomando o que foi comentado antes: a contemplação “em si mesma” não parece assegurar um aprendizado efetivo por meio das obras de arte.

²³Em um estudo recente, Queiroz (2020) analisou as propostas pedagógicas dos cursos de música de vinte universidades brasileiras (quatro de cada região do país). O autor constatou que a formação em música no Brasil ainda é majoritariamente erudita e com viés europeu. Gêneros brasileiros e latino-americanos ainda são pouco estudados nas universidades porque, de acordo com Queiroz (2020), “A explícita colonialidade que marcou a constituição da sociedade brasileira, impondo referenciais europeus de cultura, raça, gênero, entre outros, se impôs fortemente sobre as práticas musicais e o ensino de música que foram erguidos em nossas instituições” (p. 186).

Outra questão que foi pouco discutida por Skinner nos textos analisados é a relação entre arte e tecnologia. O autor argumenta a favor do uso de aparelhos de reprodução musical como forma de disseminar a arte (Skinner, 1970/1999). Mas qual seria o posicionamento de Skinner nos dias atuais, em que arte e tecnologia são praticamente inseparáveis? Museus que podem ser acessados *online* promovem uma experiência estética tão prazerosa quanto uma contemplação presencial? Os efeitos especiais utilizados no cinema (principalmente nos filmes de ficção científica) são exagerados ou adequados? O que dizer da música eletrônica que, muitas vezes, é composta inteiramente em *softwares* de computador? Quais as vantagens e desvantagens de ler um livro em formato físico ou digital? Nunes (2006/2016) comenta que a tecnologia está tomando o espaço da sensibilidade artística humana. A arte está ficando mais “fria” e menos encantadora²⁴. Considerando que Skinner defende o uso de tecnologias desenvolvidas com base em princípios comportamentais para resolução de problemas humanos, novas investigações podem explorar essa relação entre arte e tecnologia sob uma perspectiva comportamentalista radical.

A educação parece ser um ponto-chave para entender essa pluralidade de assuntos relativos à arte. Segundo Skinner (1948/1976, 1968, 1970/1999), uma boa educação artística possibilita que: as obras de arte se tornem reforçadoras; os artistas fiquem sob controle das consequências da arte ao invés de consequências arbitrárias (como a fama e o dinheiro); artistas e contempladores aprendam a se dedicar à arte (com a ajuda de um professor); entre outros aspectos. Não há dúvida de que a educação pode contribuir com o ensino da produção e contemplação da arte. O problema é que os agentes controladores que ocupam posições importantes nas instituições vinculadas à educação não parecem ter interesse em promover

²⁴Essa questão também pode ser entendida como uma mudança de controle: o artista deixa de agir em função de reforçadores naturais e passa a agir em função de reforçadores arbitrários. Nesse contexto, a arte se restringe ao entretenimento, atendendo as necessidades da cultura de massa (Benjamin, 1936/2005), funcionando como um “anestésico” para quem a produz e a contempla e perdendo suas funções prazerosa e de resistência política.

uma boa educação artística. Esse parece ser um dos fatores que restringe determinados gêneros de arte a tipos específicos de artistas e público.

Se as obras de arte consideradas belas são aquelas produzidas por homens brancos de boa condição econômica, muitas manifestações artísticas continuarão sendo descartadas e, conseqüentemente, pouco difundidas na sociedade. Worth (2001/2005) alerta, por exemplo, como o artesanato foi relegado a uma posição de “baixa arte” por ser uma arte produzida quase exclusivamente por mulheres. O que dizer, então, do *rap* e do *funk* carioca, gêneros musicais que surgiram nas periferias? E a indústria cinematográfica que historicamente cedeu pouco espaço para mulheres e pessoas LGBTs trabalharem como roteiristas e diretoras? Será que mulheres e artistas negras(os) estão sendo mais estudadas nos cursos relacionados à arte? Esses problemas podem ser enfrentados com uma educação artística mais abrangente, que mostre a história da arte sob diferentes pontos de vista.

Mas os agentes controladores têm interesse em melhorar essa educação? Considerando que os membros de uma agência de controle manipulam as contingências com o objetivo de fortalecer a própria agência (Skinner, 1953/1965), a resposta é não. Isso porque uma educação artística adequada possibilitaria que obras de arte, que são mais “difíceis” de serem interpretadas, se tornem reforçadoras para os contempladores. O público não consumiria apenas a arte que é veiculada nas mídias e que reproduzem práticas culturais violentas a muitos indivíduos (e.g., artes com mensagens machistas e LGBTfóbicas). Enquanto algumas artes seriam questionadas, outras poderiam ser usadas como instrumento de mudança social, favorecendo comportamentos de autocontrole e contracontrole.

Por fim, assim como autores da Análise do Comportamento exploraram as possibilidades de expansão do comportamentalismo skinneriano na direção de uma filosofia da moral e de uma filosofia política, este trabalho prossegue com essas “transgressões” ao comparar o comportamentalismo radical com a filosofia da arte. A discussão apresentada

nesta pesquisa faz jus à afirmação de Abib (2001a) de que o comportamentalismo radical pode ser classificado como uma filosofia do comportamento humano (e não apenas uma filosofia da ciência). Além disso, uma filosofia da arte comportamentalista radical tem potencial para dialogar com outras áreas da filosofia, como as mencionadas acima. Por exemplo, as questões que convergem o belo e o bom estão na intersecção entre filosofia da arte, ética e política; as questões que convergem arte e tecnologia dão ênfase à relação entre filosofia da arte e epistemologia; entre outras possibilidades. O ponto é: se os analistas do comportamento pretendem utilizar a ciência do comportamento como uma forma de resolver os problemas sociais, é necessário ter uma boa compreensão da filosofia que embasa essa ciência (Laurenti, Lopes, & Abib, 2020; Zilio, 2019), incluindo as diferentes temáticas que integram essa filosofia e que, de alguma forma, estão relacionadas à ciência.

Vale destacar que esta pesquisa considerou apenas um recorte da obra de Skinner. Futuros trabalhos podem investigar, por exemplo, o que o autor discutiu a respeito de tipos específicos de arte (como a pintura, a música, a literatura, o cinema, a dança) e se ele comenta as artes que não estão na classificação tradicional de belas artes (como a fotografia, as histórias em quadrinhos e o teatro). Ainda, a base teórica oferecida por Skinner pode ser utilizada para o planejamento de intervenções práticas que tenham a arte como elemento central. As relações entre arte, criatividade e resolução de problemas parecem promissoras para ajudar indivíduos a melhorarem repertórios de autocontrole (e contracontrole, por que não?).

Além disso, a base conceitual fornecida por Skinner ainda não é suficiente para sistematizar uma filosofia da arte que discuta detalhadamente os conceitos da área. Termos como interpretação, expressão, forma, belo, conhecimento, comunicação, além de questões referentes à ontologia da arte e à interdisciplinaridade entre a arte e outras filosofias, podem ser mais explorados por meio dos pressupostos do comportamentalismo radical. Ainda assim,

a quantidade de trabalhos em que ele menciona a arte demonstra que o autor a reconhecia como uma parte importante da cultura. Tal fato fica evidenciado pelo destaque dado à produção e à apreciação artística em seu planejamento cultural de *Walden Two* (Skinner, 1948/1976).

Espera-se também que novas pesquisas possam explorar as convergências entre arte e análise do comportamento. Como constatado por Carrara (1995/2005), Dittrich (2020), Pérez-Alvarez e García-Montes (2006), o diálogo entre essas áreas ainda é incipiente, a despeito da importância da arte para diferentes culturas no decorrer da história. Além de fomentar novos trabalhos, as contribuições de Skinner podem ser comparadas ao que já foi publicado na literatura analítico-comportamental, a fim de avaliar se há concordâncias ou discordâncias entre o comportamentalismo skinneriano e as discussões da arte na análise do comportamento.

Outra possibilidade para futuros estudos é investigar a relação entre o comportamentalismo radical e filosofias da arte específicas. Como comentado, diversos conceitos importantes da filosofia da arte foram pouco discutidos por Skinner no material analisado. Nesse sentido, comparar a proposta teórica do autor com outras filosofias pode ampliar o escopo do comportamentalismo radical, com o intuito de contemplar esses temas que não foram abordados sistematicamente. Seria possível, por exemplo, aproveitar as convergências existentes entre o comportamentalismo radical e o pragmatismo a fim de avaliar se a proposta filosófica de Dewey pode contribuir com as discussões da arte na filosofia de Skinner. Além do pragmatismo, comparar o comportamentalismo radical com outras filosofias da arte contextualistas também pode ser um caminho profícuo para complementar a proposta skinneriana da arte.

Além de comparar o comportamentalismo radical com outras filosofias, outros estudos poderiam pesquisar sobre as condições que favoreceram a ocorrência de grandes períodos

artísticos e o aparecimento de artistas considerados renomados. Se Skinner destaca que há maior chance de que “boa arte” seja produzida em uma cultura que valoriza as artes, então a história da arte pode indicar quais foram essas culturas notáveis na produção de grandes artistas e obras de arte. Em outras palavras, explorar as relações entre comportamentalismo radical e história da arte pode ser um passo importante para entender quais as condições necessárias para o surgimento de novos artistas.

A arte é um fenômeno social e plural. Ela pode ser forma, expressão e representação; pode ser emocionante, política e desafiadora; pode ser entretenimento e diversão; emancipatória e alienante; pode ser bela ou feia; pode ser arquitetura, pintura, escultura, poesia, música, dança, cinema, teatro, quadrinhos, artesanato, entre outras; pode ser um objeto utilizado diariamente; ela está em museus, galerias, casas, muros e ruas; nos bairros pobres e ricos. Apesar de tantas possibilidades, uma frase do artista de *graffiti* britânico Banksy parece sintetizar muito bem a dimensão da arte na sociedade: “A arte deve confortar os perturbados e perturbar os confortados”. Não tem como viver sem arte.

Referências

- Abib, J. A. D. (1996). Epistemologia, transdisciplinaridade e método. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 12(3), 219-229.
- Abib, J. A. D. (2001a). Arqueologia do behaviorismo radical e o conceito de mente. In: H. J. Guilhardi, M. B. B. P. Madi, P. P. Queiroz, M. C. Scoz (Eds.), *Sobre Comportamento e Cognição* (vol. 7, pp. 20-35). Santo André: ESETec Editores Associados.
- Abib, J. A. D. (2001b). Teoria moral de Skinner e desenvolvimento humano. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 14(1), 107-117. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722001000100009>
- Abib, J. A. D. (2004). O que é comportamentalismo? In M. Z. S. Brandão, F. C. D. Conte, F. S. Brandão, Y. K. Ingberman, V. L. M. Silva, & S. M. Oliani (Eds.), *Sobre Comportamento e Cognição* (vol. 13, pp. 52-61). Santo André: ESETec Editores Associados.
- Abib, J. A. D. (2007). *Comportamento e sensibilidade: Vida, prazer e ética*. Santo André: ESETec Editores Associados.
- Adajian, T. (2018). The definition of art. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 1-16. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>>. Recuperado em 13 de abril de 2020. (Original publicado em 2007)
- Almeida, A. (2012). Estética e filosofia da arte. In P. Galvão (Ed.), *Filosofia: Uma introdução por disciplinas* (pp. 385-421). Lisboa: Edições 70.
- Almeida, A. (2014). Definição de arte. In J. Branquinho & R. Santos (Eds.), *Compêndio em linha de problemas de filosofia analítica* (pp. 1-34). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/>>. Recuperado em 26 de maio de 2020.

- Andina, T. (2013). *The philosophy of art: The question of definition*. (N. Iacobelli, Trad.). London: Bloomsbury.
- Araiba, S. (2021). A literary behavior analysis of Ghost in the Shell: From science to art of behaviorism. *Revista Perspectivas em Análise do Comportamento*, 12(1), 75-81. <https://doi.org/10.18761/PAC.2021.inv01>
- Arantes, A. K. L., & de Rose, J. C. C. (2009). Controle de estímulos, modelagem do comportamento verbal e correspondência no “Otelo” de Shakespeare. *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, 11(1), 61-76. <https://doi.org/10.31505/rbtcc.v11i1.384>
- Argan, C. C. (1992). *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (D. Bottmann & F. Carotti, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1988)
- Baer, D. M., Wolf, M. M., & Risley, T. D. (1987). Some still-current dimensions of applied behavior analysis. *Journal of Applied Behavior Analysis*, 20(4), 313-327. doi: 10.1901/jaba.1987.20-313
- Bandini, C. S. M., & de Rose, J. C. (2007). Práticas educacionais no behaviorismo radical: Uma análise da proposta skinneriana de uma educação voltada para a liberdade e a criatividade. In W. C. M. P. Silva (Ed.), *Sobre Comportamento e Cognição* (vol. 20, pp. 18-28). Santo André: ESETec Editores Associados.
- Batitucci, J. S. L. (2007). *Paradigma de equivalência de estímulos no ensino de leitura de sequências de notas musicais*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Bayer, R. (1993). *História da estética*. (J. Saramago, Trad.). Lisboa: Editora Estampa. (Original publicado em 1961)

- Benjamin, W. (2005). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. (H. Zohn, Trad.). New York: Schocken/Random House. (Original publicado em 1936)
- Bernasconi, R. (2009). Heidegger, Martin. In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 321-324). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Berrios, R., & Ridley, A. (2005). Nietzsche. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 75-86). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Blocker, H. G. (2001). Non-western aesthetics as a colonial invention. *The Journal of Aesthetic Education*, 35(4), 3-13. <https://doi.org/10.2307/3333782>
- Brabner, G. (1979). A link between the arts and the sciences? B. F. Skinner's concept of contingencies of reinforcement. *The Psychological Record*, 29(1), 57-64. doi: 10.1007/BF03394589
- Carrara, K. (2005). *Behaviorismo radical: Crítica e metacrítica*. São Paulo: Editora Unesp. (Original publicado em 1995)
- Carrara, K., & Strapasson, B. A. (2014). Em que sentido(s) é radical o behaviorismo radical? *Acta Comportamentalia*, 22(1), 101-115.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of art: A contemporary introduction*. Londres: Routledge.
- Carvalho, Z. J. V., & Melonio, D. C. (2018). A divisão das belas artes: Kant e Hegel. *Griot: Revista de Filosofia*, 18(2), 198-216. <https://doi.org/10.31977/grirfi.v18i2.979>
- Carta Capital. (2019). Com corte na Ancine, audiovisual terá a menor verba em sete anos. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/com-corte-na-ancine-audiovisual-tera-a-menor-verba-em-sete-anos/>>. Recuperado em 28 de abril de 2021.
- Cauquelin, A. (2005). *Teorias da arte*. (R. Janowitz, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1998)

- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática.
- Chauí, M. (2002). *Introdução à história da filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras. (Original publicado em 1994)
- Chilvers, I., Osborne, H., & Farr, D. (Eds.). (1994). *The Oxford dictionary of art*. Oxford: Oxford University Press. (Original publicado em 1988)
- Coli, J. (1995). *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cruvinel, T. C. (2021). Qual o futuro da disciplina arte a partir da BNCC do ensino médio? *Urdimento*, 1(40), 1-23. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101402021e0206>
- Cruz, R. N. (2019). *B. F. Skinner: Uma biografia do cotidiano científico*. Belo Horizonte: Artesã.
- Davies, S. (2005). Definitions of art. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 169-179). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- de-Farias, A. K., & Ribeiro, M. R. (Eds.). (2014). *Skinner vai ao cinema (Volume 1)*. Brasília: Instituto Walden4. (Original publicado em 2007)
- de-Farias, A. K., & Ribeiro, M. R. (Eds.). (2014). *Skinner vai ao cinema (Volume 2)*. Brasília: Instituto Walden4.
- de-Farias, A. K., & Ribeiro, M. R. (Eds.). (2016). *Skinner vai ao cinema (Volume 3)*. Brasília: Instituto Walden4.
- de Paula, R. M. *Avaliação da utilização de fragmentos melódicos com e sem significado sobre a formação de classes, o desempenho recombinação e o tocar teclado*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Danto, A. (2006). O mundo da arte. (R. Duarte, Trad.). *Artefilosofia*, 1(1), 13-25. (Original publicado em 1964)
- Dickie, G. (1969). Defining art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253-256.

- Dickie, G. (2000). The institutional theory of art. In N. Carroll (Ed.), *Theories of art today* (pp. 93-108). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dittrich, A. (2019). James G. Holland: A análise do comportamento como prática política. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 35, 1-9. <http://dx.doi.org/10.1590/0102.3772e3526>
- Dittrich, A. (2020). Para que serve a música? Funções comportamentais de estímulos musicais (para ouvintes). In C. A. A. Rocha, B. C. Santos, & H. M. Pompermaier (Eds.), *Comportamento em foco: Reflexões sobre teoria e prática do analista do comportamento* (vol. 12, pp. 57-77). São Paulo: Associação Brasileira de Psicologia e Medicina Comportamental.
- Dittrich, A., & Abib, J. A. D. (2004). O sistema ético skinneriano e consequências para a prática dos analistas do comportamento. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 17(3), 427-433. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722004000300014>
- Dougan, J. D. (1987). Reinforcement in the sixteenth century: Was the bard a behaviorist? *The Behavior Analyst*, 10(2), 189-196. doi: 10.1007/BF03392429
- Eaton, A. W. (2008). Feminist philosophy of art. *Philosophy Compass*, 3(5), 873-893. doi: 10.1111/j.1747-9991.2008.00154.x
- Eaton, M. M. (2008). Arte e o estético. In P. Kivy (Ed.), *Estética: Fundamentos e questões da filosofia da arte* (E. L. Calloni, Trad.), (pp. 85-102). São Paulo: Paulus. (Original publicado em 2004)
- Epstein, R., & Laptosky, G. (1999). Behavioral approaches to creativity. In S. Pritzker (Ed.), *Encyclopedia of creativity* (vol. 1, pp. 175-183). Cambridge: Academic Press.
- Eugenio, N. P. (2020). Estética e filosofia da arte africana: Uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conectam a África e sua diáspora. *Problemata*, 11(2), 112-123. <http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v11i2.53634>

- Eugenio, N. P., & Wer, C. (2019). Filosofia africana: Um estudo sobre a conexão entre ética e estética. *Voluntas*, *10*, 128-138. doi: 10.5902/2179378639890
- Ferrater Mora, J. (2004). *Dicionário de filosofia, tomo 1 (A-D)*. São Paulo, SP: Edições Loyola.
- Flora, S. R. (2004). *The power of reinforcement*. New York: State University of New York Press.
- Gaut, B. (2000). "Art" as a cluster concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of art today* (pp. 25-44). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Goldman, A. (2005). The aesthetic. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 181-192). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Gombrich, E. H. (1950). *The story of art*. New York: Phaiden Publishers, Inc.
- Gouvêa, M. A. R. (2014). "Você corta um verso, eu invento outro": O poder linguístico-discursivo da música de protesto no período de ditadura militar. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, (23), 22-32. <https://doi.org/10.5902/1679849X13954>
- Grant, L. K. (2005). The secrets of Scheherazade: Toward a functional analysis of imaginative literature. *The Analysis of Verbal Behavior*, *21*, 181-190. doi: 10.1007/BF03393020
- Guerin, B. (2019). Contextualizing music to enhance music therapy. *Perspectivas em Análise do Comportamento*, *10*(2), 222-242. <https://doi.org/10.18761/PAC.2019.v10.n2.03>
- Gupta, K. S. (2009). Indian aesthetics. In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 356-359). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Hantula, D. A. (2018). Editorial: Reductionism and holism in behavior science and art. *Perspectives on Behavior Science*, *41*, 325-333. doi: 10.1007/s40614-018-00184-w

- Holland, J. G. (2016). Os princípios comportamentais servem para os revolucionários? (C. E. Lopes, C. Laurenti, & N. D. Acevedo, Trad.). *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, 18, 104-117. <https://doi.org/10.31505/rbtcc.v18i0.863>
- Hospers, J. (2019). Philosophy of art. *Brittanica Online Encyclopedia*, 1-39. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art>>. Recuperado em 20 de novembro de 2019.
- Houaiss, A., & Villar, M. S. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Huber, E. R. (2010). *Avaliação do ensino cumulativo de relações entre estímulos musicais sobre a formação de classes, o desempenho recombinativo e o tocar teclado*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Iseminger, G. (2010). Aesthetic experience. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford handbook of aesthetics* (pp. 99-116). Oxford: Oxford University Press. (Original publicado em 2003)
- Koslowski, A. (2013). Acerca do problema da definição de arte. *Revista Húmus*, 8, 1-9.
- Kristeller, P. O. (1951). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496-527. <https://doi.org/10.2307/2707484>
- Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17-46. <https://doi.org/10.2307/2707724>
- Lacoste, J. (2011). *A filosofia da arte*. (A. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Zahar. (Original publicado em 1981)
- Laurenti, C. (2009). Criatividade, liberdade e dignidade: Impactos do darwinismo no behaviorismo radical. *Scientiae Studia*, 7(2), 251-269. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662009000200006>

- Laurenti, C., & Lopes, C. E. (2016). Metodologia da pesquisa conceitual em psicologia. In C. Laurenti, C. E. Lopes, & S. F. Araujo (Eds.), *Pesquisa teórica em psicologia: Aspectos filosóficos e metodológicos* (pp. 41-69). São Paulo: Hogrefe.
- Laurenti, C., Lopes, C. E., & Abib, J. A. D. (2020). On usefulness of the useless: Philosophy as the consciousness of scientific knowledge. *Behavior and Philosophy*, *48*, 91-108.
- Leite, E. F. C., & Micheletto, N. (2019). Criatividade para Skinner como um comportamento complexo encadeado: Semelhanças e diferenças com resolução de problemas, autocontrole, tomada de decisão e recordar. *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, *21*(3), 372-89. <https://doi.org/10.31505/rbtcc.v21i3.1325>
- Levinson, J. (2010). Philosophical aesthetics: An overview. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford handbook of aesthetics* (pp. 3-24). Oxford: Oxford University Press. (Original publicado em 2003)
- Lopes, C. E. (2020). Could Walden Two be an anarchist society? *Behavior and Social Issues*, *29*(1), 195-217. <https://doi.org/10.1007/s42822-020-00036-w>
- Lopes, C. E., & Laurenti, C. (2016). Da neutralidade à política. *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, *18*, 6-10. doi: <https://doi.org/10.31505/rbtcc.v18i0.858>
- Luke, N. M. (2003). Analysis of poetic literature using B. F. Skinner's theoretical framework from Verbal Behavior. *The Analysis of Verbal Behavior*, *19*, 107-114. <https://doi.org/10.1007/BF03392984>
- Madeira, I. E. C. (2012). *Aprendizagem musical e manutenção de classes de estímulos equivalentes*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.
- Malagodi, M. F. (1986). On radicalizing behaviorism: A call for cultural analysis. *The Behavior Analyst*, *9*(1), 1-17. doi: <https://doi.org/10.1007/BF03391925>

- Mechner, F. (2018). A behavioral and biological analysis of aesthetics: Implications for research and applications. *The Psychological Record*, 68(3), 287-321. doi: 10.1007/s40732-017-0228-1
- Morokawa, R. L. (2018). Definir ou não definir arte: Objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. *Ars*, 16(34), 93-111. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.131879>
- Mothersill, M. (2009). Beauty. In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 166-172). New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Munro, T., & Scruton, R. (2006). Aesthetics. *Britannica Online Encyclopedia*, 1-23. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/aesthetics>. Recuperado em 11 de maio de 2021.
- Newman, B. (1992). Brave New World revisited: Huxley's evolving view of behaviorism. *The Behavior Analyst*, 15(1), 61-69. doi: 10.1007/BF03392586
- Noronha, M. P. (2005). A favor da história da arte, um enunciado em suas implicações filosóficas: Da estética à filosofia da arte enquanto problemas e fundamentos para uma disciplina histórica. *Saeculum*, 13, 132-143.
- Novitz, D. (2005). Postmodernism: Barthes and Derrida. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 155-165). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Novitz, D., & Davies, S. (2009). Danto, Arthur C(oleman). In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 226-229). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Nunes, B. (2016). *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola. (Original publicado em 2006)

- Nwodo, C. (1984). Philosophy of art vs. aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 24(3), 195-205. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/24.3.195>
- Nzegwu, N. (2004). Art and community: A social conception of beauty and individuality. In K. Wiredu (Ed.), *A companion to african philosophy* (pp. 415-424). Oxford: Blackwell Publishing.
- Nzegwu, N. (2019). African art in deep time: De-race-ing aesthetics and de-racializing visual art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77(4), 367-378. doi: 10.1111/jaac.12674
- Osborne, H. (1974). *Estética e teoria da arte: Uma introdução histórica*. (O. M. Cajado, Trad.). São Paulo: Editora Cultrix. (Original publicado em 1968)
- Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética*. (M. H. N. Garcez, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1984)
- Pereira, E. S. (2012). *Discriminação de diferença de frequência de sons e aprendizagem de leitura musical*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Pereira, W. P. (2003). Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História: Questões e Debates*, (38), 101-131. <http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2716>
- Pérez-Álvarez, M., & García-Montes, J. M. (2006). Person, behavior, and contingencies (an aesthetic view of behaviourism). *International Journal of Psychology*, 41(6), 449-461. doi: 10.1080/00207590500491585
- Pound, E. (1968). How to read. In T. S. Eliot (Ed.), *Literary essays of Ezra Pound* (pp. 15-40). New York: New Directions Publishing. (Original publicado em 1928)
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 10(1), 153-199.

- Richelle, M. N. (2014). *B. F. Skinner: Uma perspectiva europeia*. (M. S. L. P. Castro, Trad.). São Carlos: EdUFSCar. (Original publicado em 1995)
- Roholt, T. C. (2013). *Key terms in philosophy of art*. London: Bloomsbury.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. (V. Ribeiro, & L. Magalhães, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Saito, Y. (2009). Japanese aesthetics. In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 384-387). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Sales, E. (2018). Hierarquia das artes. *Revista Estética e Semiótica*, 8(1), 57-66. <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v8.n1.2018.06>
- Saw, R., & Osborne, H. (1960). Aesthetics as a branch of philosophy. *The British Journal of Aesthetics*, 1(1), 8-20. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/ONE.1.6>
- Schneider, S., & Morris, E. K. (1987). A history of the term radical behaviorism: From Watson to Skinner. *The Behavior Analyst*, 10(1), 27-39. doi: 10.1007/bf03392404
- Sheppard, A. (1987). *Aesthetics: An introduction to the philosophy of art*. Oxford: Oxford University Press.
- Shimabukuro, F. (2014). Arte, filosofia e verdade no pensamento de Martin Heidegger. *Ekstasis: Revista de Fenomenologia e Hermenêutica*, 3(1), 78-108. <http://dx.doi.org/10.12957/ek.2014.11649>
- Shusterman, R. (2005). Pragmatism: Dewey. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 97-106). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Skinner, B. F. (1957). *Verbal behavior*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Skinner, B. F. (1965). *Science and human behavior*. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc. (Original publicado em 1953)

- Skinner, B. F. (1968). *Technology of teaching*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Skinner, B. F. (1969). *Contingencies of reinforcement: A theoretical analysis*. New Jersey: Prentice- Hall, Inc.
- Skinner, B. F. (1971). *Beyond freedom and dignity*. New York: Alfred A. Knopf.
- Skinner, B. F. (1974). *About behaviorism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Skinner, B. F. (1976). *Walden Two*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc. (Original publicado em 1948)
- Skinner, B. F. (1976). *Particulars of my life: Part one of an autobiography*. New York: New York University Press.
- Skinner, B. F. (1978). *Reflections on behaviorism and society*. New Jersey: Prentice- Hall, Inc.
- Skinner, B. F. (1979). *The shaping of a behaviorist: Part two of an autobiography*. New York: Alfred A. Knopf.
- Skinner, B. F. (1981). Selection by consequences. *Science*, 213(4507), 501-504. doi: 10.1126/science.7244649
- Skinner, B. F. (1984). *A matter of consequences: Part three of an autobiography*. New York: New York University Press.
- Skinner, B. F. (1986). What is wrong with daily life in the western world? *American Psychologist*, 41(5), 568-574. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.41.5.568>
- Skinner, B. F. (1987). What religion means to me. *Free Inquiry*, 7, 12-13.
- Skinner, B. F. (1989). *Recent issues in the analysis of behavior*. Columbus: Merrill Publishing Company.
- Skinner, B. F. (1999). Has Gertrude Stein a secret? In V. G. Laties, & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition*, (pp. 405-415). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1934)

- Skinner, B. F. (1999). The alliteration in Shakespeare's sonnets: A study in literary behavior. In V. G. Laties, & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition*, (pp. 431-436). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1939)
- Skinner, B. F. (1999). Creating the creative artist. In V. G. Laties & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition* (pp. 379-390). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1970)
- Skinner, B. F. (1999). A lecture on "having" a poem. In V. G. Laties & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition* (pp. 391-401). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1972)
- Skinner, B. F. (1999a). The psychology of design. In V. G. Laties, & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition* (pp. 621-629). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1941)
- Skinner, B. F. (1999b). A quantitative estimate of certain types of sound-patterning in poetry. In V. G. Laties, & A. C. Catania (Eds.), *Cumulative record: Definitive edition* (pp. 437-453). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1941)
- Stalnaker, N. (2005). Fakes and forgeries. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 395-408). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Stecker, R. (2005). Interpretation. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 239-251). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Stecker, R. (2010). *Aesthetics and the philosophy of art*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers Inc. (Original publicado em 2005)

- Talon-Hugon, C. (2009). *A estética: História e teorias*. (A. M. Rocha, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Vilela, I. (2010). Nada ficou como antes. *Revista USP*, (87), 14-27.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p14-27>
- Vitti, G. R., & Laurenti, C. (2019). Arte e comportamentalismo radical: Um estudo de caso de Walden Two. *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, 21(3), 332-349. <https://doi.org/10.31505/rbtcc.v21i3.1377>
- Webster, A. K. (2009). Amerindian aesthetics. In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 142-144). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35. <https://doi.org/10.2307/427491>
- Worth, S. (2005). Feminist aesthetics. In B. Gaut, & D. I. Lopes (Eds.), *The Routledge companion of aesthetics* (pp. 437-446). New York: Routledge. (Original publicado em 2001)
- Young, J. (2009). Nietzsche, Friedrich (Wilhelm). In S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics* (pp. 438-441). Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Zilio, D. (2019). O que nos torna analistas do comportamento? A teoria como elemento integrador. *Acta Comportamentalia*, 27(2), 233-249.

Apêndices

Apêndice A

Exemplo de fichamento dos livros recomendados de filosofia da arte

Lacoste, J. (2011). <i>A filosofia da arte</i>. (A. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Zahar. (Original publicado em 1981)	
Tema do capítulo	Discussão
Cap. 1: A imitação	<p>- O que viria a ser chamado de “belas-artes” não existia como tal na época de Platão: “a beleza quase nunca se encarna, em Platão, nas obras de arte” (p. 9).</p> <p>- Por que começar com Platão: a concepção moderna de arte tem suas raízes na filosofia platônica</p> <p style="text-align: center;">I. A mimese</p> <p>- “A mimese é uma produção subordinada que se define pela distância, pelo distanciamento em relação ao ser, à ideia de cama [exemplo do texto], à forma não desfigurada” (p. 13).</p> <p>- A pintura, por exemplo, é a imitação do real como aparenta ser; um simulacro. O mesmo vale para a poesia.</p> <p>- “Na verdade, Platão não condena as artes enquanto artes; o seu gosto conscientemente arcaizante leva-o a condenar o ilusionismo da arte revolucionária de sua época” (p. 14). Ele repudiava:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Deformação das proporções; • Recusa do cânone; • A pintura ilusória é considerada um tipo de feitiçaria. <p>- “Platão condena, portanto, essa arte moderna cuja essência é a mimese, porque gera o sentimento do real mas segundo um único ponto de vista” (p. 16).</p> <p style="text-align: center;">II. A sedução da arte</p> <p>- Platão considera que o pintor, o poeta e o sofista são ilusionistas, que produzem aparências enganadoras e dúplices. Ainda assim, a arte mimética provoca fascínio nos espectadores e sua magia não é uma metáfora.</p> <p>- Música na <i>República</i>: função apolínea de educação das paixões.</p> <p style="text-align: center;">III. O belo e a criação artística</p> <p>- Platão considera os efeitos psicológicos e fisiológicos gerados pela arte [prazer estético]. Esses efeitos são produzidos pelas denominadas belas-artes (pintura e poesia).</p> <p>- Platão não define essas artes pela Beleza, mas sim pela mimese</p>

(distanciamento das verdadeiras realidades, da ideia). A Beleza deveria reconduzir o sujeito a essas verdadeiras realidades.

- A essência do belo:

- a) coisas que são belas por si mesmas; prazer sem mistura; cores e formas geométricas, sons e perfumes; a arte da imitação deve ser julgada pela conformidade com um modelo;
- b) a beleza pode estar na proporção das partes e na harmonia do todo; realização de ordem intelectual;
- c) a essência da beleza é a utilidade; a beleza já não é absoluta, como a que suscitava um prazer puro.

- Em Platão, a arte do belo é a dialética: “A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências” (p. 23).

- Continuação do trecho anterior: “A Beleza, por outro lado, embora sensível, não é própria das obras de arte e conduz, de fato, à ascese [autocontrole do espírito e da moral]. A arte de imitação, sob esse ponto de vista, é sobretudo um obstáculo à busca da Beleza, dado que convida, primordialmente, a permanecer no mundo sensível que ela reproduz” (p. 23).

O que foi discutido no capítulo: arte e imitação (ou representação); arte e belo.

Apêndice B

Exemplo de PICT aplicado nos textos de Skinner

Referência: Skinner, B. F. (1999). A lecture on “having” a poem. In V. G. Laties, & A. C. Catania, *Cumulative Record: Definitive edition*, (pp. 391-401). Acton, Massachusetts: Copley Publishing Group. (Original publicado em 1972)

Levantamento dos conceitos

- 1) **Lócus:** lugar em que certas variáveis genéticas e ambientais convergem e geram um determinado produto (comportamento) (p. 398, § 22);
- 2) **Seleção:** “tipo especial de causalidade, muito menos conspícua que a causalidade push-pull da física do século XIX” (p. 399, § 25); processo importante para a compreensão da origem de novidades e comportamentos originais (p. 399, § 25); as consequências *selecionam* mudanças aleatórias se essas mudanças contribuem para a sobrevivência da espécie (p. 399, § 25); as consequências [reforçadoras] *selecionam* e fortalecem um determinado comportamento (p. 399, § 25);
- 3) **Comportamento original:** comportamento novo relacionado a contextos como as artes, a música, a ficção, a academia, a ciência, as invenções (pp. 400-401, § 30); certamente não existem comportamentos originais apenas nesses contextos, mas esses foram os mencionados por Skinner no texto.

Caracterização das teses do texto

Quem deve receber o crédito pela poesia?

T.T. 1: O poeta tem um papel fundamental na produção de uma poesia. É ele quem vai expor suas ideias, propostas e dar significado àquilo que quer dizer. Quando seu comportamento é explicado pela análise de suas histórias genética e pessoal, ele não pode receber o crédito pelo

que fez. Nesse sentido, o poeta é o verdadeiro iniciador de seu comportamento e, portanto, merece crédito por suas realizações. Se o ambiente assumir o papel de “força iniciadora”, o poeta não seria livre e o ambiente deveria receber o crédito pelas produções do artista.

C. 1: Uma pessoa não age sobre o ambiente percebendo como ele é e, a partir disso, decidindo o que fazer sobre ele. O poeta não produz poesia por uma vontade própria que surgiu repentinamente e o induziu a escrever. Segundo Skinner, “o ambiente age sobre ela [a pessoa], determinando o que ela vai perceber e como agir de maneiras especiais” (p. 398).

T.A. 1: Para Skinner, o poeta é “um lócus, um lugar em que certas causas genéticas e ambientais se unem para ter um efeito comum” (p. 398). O poeta tem acesso ao poema antes de terminá-lo e, por isso, pode rejeitar ou incluir certas partes para compô-lo. Ainda assim, isso não quer dizer que ele age dessa maneira por uma vontade misteriosa. O poeta *aprendeu* a juntar as partes para compor um poema e, portanto, devemos buscar em sua história passada, tanto verbal como não-verbal, como aconteceu esse aprendizado e de onde vieram essas partes que ele juntou.

T.A. 1: Skinner rejeita a noção de que o poeta deve receber crédito por suas produções como uma se ele fosse uma “força iniciadora” do comportamento de escrever um poema. O poeta é um lócus de convergência entre suas histórias genética e ambiental. O poema é apenas um produto do comportamento de escrever, que por sua vez é produto dessas histórias do artista. Ao finalizar sua palestra, Skinner faz o seguinte comentário: “Se eu mereço algum crédito, é simplesmente por ter servido como um lugar em que certos processos puderam ocorrer” (p. 401). A frase de Skinner pode ser aplicada ao artista: ele não deve ser considerado como um sujeito especial só porque produz arte. Além da história da espécie, seu comportamento

também é produto de interações ontogenéticas, incluindo aqui as contribuições de outras pessoas, textos e outros aspectos de sua história de vida para suas produções.

As “causas” do comportamento novo (ou original)

T.T. 2: A criação de coisas novas e a variedade de animais que existem no planeta são atribuídas a uma mente criativa. Não existe processo físico ou biológico que possa explicar o número potencialmente infinito de seres vivos na Terra. Além da mente criativa, o poeta costuma atribuir seu comportamento de fazer um poema a uma mente inconsciente ou a uma musa inspiradora.

C. 2: Comportamentos novos não são criados por um propósito anterior [*prior purpose*], intenção ou força de vontade. São as contingências de reforçamento que “criam” esse novo comportamento.

C. 2: É praticamente impossível que o poeta esteja consciente de toda a sua história, e “é nesse sentido que ele não sabe de onde vem seu comportamento” (p. 400). Por conta disso, ele atribui as causas do seu comportamento de escrever à mente criativa, à mente inconsciente ou à musa inspiradora.

C. 2: Negar a contribuição criativa dessas entidades internas não representa uma ameaça à humanidade do ser humano. O que está ameaçada é a noção de autonomia do poeta como algo milagroso promovido por Deus. Para Skinner, a teoria de seleção pelas consequências é uma forma de rebater a crença tradicional de uma mente criativa pela segunda vez em pouco mais de um século.

C. 2: Aceitar a explicação da mente criativa pode implicar a perda de uma resposta mais “satisfatória” para entender o comportamento do poeta. Se a poesia é algo que queremos em

melhor qualidade e maior quantidade, e se escrever poemas é uma experiência recompensadora, devemos procurar as fontes do comportamento de escrever.

T.A. 2: Podemos explicar o comportamento verbal, incluindo o comportamento do poeta, pelas histórias genética e individual do falante ou do escritor, sem invocar explicações que se referem a ideias, significados, proposições e outros processos semelhantes. Ao analisar essas histórias, podemos aprender como ser mais originais: “A principal tarefa não é pensar em novas formas de comportamento, mas criar um ambiente em que elas [novas formas de comportamento] sejam mais prováveis de ocorrer” (p. 401).

T.A. 2: É possível planejar uma cultura deliberadamente a fim de criar um ambiente em que possam surgir mais comportamentos originais. Segundo Skinner, uma cultura evolui quando novas práticas tornam sua sobrevivência mais provável. Nesse sentido, “podemos construir um mundo em que homens e mulheres serão melhores poetas, melhores artistas, melhores compositores, melhores romancistas, melhores acadêmicos, melhores cientistas – em síntese, melhores pessoas” (p. 401).

T.A. 2: A novidade pode ser explicada sem apelar para uma mente criativa. Influenciado pela teoria da evolução de Darwin, Skinner afirma que as novidades (ou mudanças randômicas) foram selecionadas por suas consequências: “foram as contingências de sobrevivência que criaram novas formas [de vida]” (p. 399). Quando uma pessoa age sobre o mundo, as consequências produzidas pela ação fortalecem a tendência a agir da mesma maneira.

T.A. 2: Skinner afirma que o poeta geralmente sabe que parte de sua história está contribuindo para a produção de um poema. Por exemplo, o poeta pode rejeitar uma frase porque se lembra de ter lido aquilo no texto de outro autor. Escrever um poema é, em grande parte, um processo de exploração e descobertas. Esse processo pode ser chamado de criativo no sentido de que os produtos são novos.