



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

MATHEUS MARREGA

**ARTE E MORALIDADE: QUAL É O ESTATUTO MORAL DOS TIPOS DE
FINANCIAMENTO DAS ARTES?**

MONOGRAFIA

Ouro Preto
2020

MATHEUS MARREGA

**ARTE E MORALIDADE: QUAL É O ESTATUTO MORAL
DOS TIPOS DE FINANCIAMENTO DAS ARTES?**

Monografia apresentada ao curso de Filosofia,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Desidério Orlando Figueiredo
Murcho

Área de Conhecimento: Ciências Humanas -
Filosofia

Ouro Preto

2020



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Matheus Marrega

**ARTE E MORALIDADE:
QUAL É O ESTATUTO MORAL DOS TIPOS
DE FINANCIAMENTO DAS ARTES?**

Membros da banca

Desidério Murcho - Mestre - UFOP

Versão final
Aprovado em 09 de Junho de 2020

De acordo

Professor (a) Orientador (a)



Documento assinado eletronicamente por **Desiderio Orlando Figueiredo Murcho, PROFESSOR 3 GRAU**, em 01/07/2020, às 13:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0064324** e o código CRC **41889ABD**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.004765/2020-68

SEI nº 0064324

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

São três as pessoas que estiveram estritamente próximas a mim e que preciso agradecer com a mais profunda gratidão: minha mãe Juliene, minha avó Nélida e meu tio Alexandre. Todos fizeram enormes sacrifícios das mais diversas naturezas para que me fosse permitido alcançar meu sonho de ter um diploma de filosofia. Minha mãe por se preocupar tanto com minhas necessidades em minha primeira empreitada longe de casa e não medir esforços ao encontrar excedentes no que já se era escasso, me proporcionando sempre um alento familiar – mesmo que longínquo, para que eu pudesse seguir em minha caminhada. Minha avó que me alfabetizou, que me inspira em sonhar com a docência e que devo todo e qualquer avanço escolar que eu tive e que seguirei por ter; por sempre colocar minhas necessidades em primeiro lugar, se privando de muitas regalias para que eu pudesse ter uma vida confortável fora de casa, me permitindo, durante todo o meu percurso universitário, que minha exclusiva preocupação fosse a de estudar e nada mais. Meu tio que, por diversas vezes, acreditou mais em mim do que eu mesmo, sempre motivado a me mostrar um caminho a mais que eu ainda não havia enxergado, me permitindo evitar diversos problemas que me seriam custosos e sendo fundamental para que eu permanecesse motivado a concluir o que havia começado bem como querer algo a mais. Também ao meu falecido avô José Barbosa que não pôde me ver concluir o meu primeiro curso universitário, nem ao menos me ver ingressar nele, mas tenho certeza de que ele estaria profundamente orgulhoso de ter um neto filósofo – apesar de também ter certeza que estaria dotado de uma cambaleante crença sobre o que seria um.

Aos Professores da UFOP que sempre me prestaram o melhor ensino que eu poderia ter ao longo do curso, em especial, Professora Guiomar de Grammont, Professor Mário Nogueira, Professor Guilherme Araújo e ao Professor orientador deste trabalho Desidério Murcho que suas valiosas orientações e conselhos me fizeram alguém melhor – tanto dentro do curso de filosofia quanto para além dele, sempre me mostrando pelo exemplo como

trabalhar com o horizonte da excelência e que jamais poderei retribuir tudo que fez por mim.

Aos meus amigos em Ouro Preto, das ímpares amizades em São Carlos e São Paulo e aos meus irmãos da república Maternidade – me é insuficiente o espaço para nomear cada um e agradecer o quão importante vocês foram para mim, mas não poderia haver uma forma melhor de ter meu cotidiano mais leve e guiado, me fazendo lembrar sempre que cada conquista obtida em cada dia de faculdade não faria sentido nenhum se eu estivesse sozinho.

Espero profundamente que este pequeno escrito demonstre uma singela parte de meu mais intenso amor e gratidão pois, apesar de ser humanamente incapacitado de demonstrá-los, sou extremamente privilegiado por senti-los. Muito obrigado.

Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!

Meu coração é um balde despejado.

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)

RESUMO

Este escrito pretende investigar qual é a moralidade do financiamento das artes, recortando em duas espécies de possibilidades: o financiamento público e o financiamento privado. Para isso, irá se apresentar um breve panorama histórico, buscando mostrar como eram financiados os artistas no passado, seguindo então por mostrar o que está em causa quando se diz de um financiamento público e quando se diz sobre um financiamento privado, apresentando, finalmente, um balanço geral sobre qual dos tipos de financiamento é eticamente melhor no que compete às artes.

Palavras-chave: Financiamento; Artes; Belas-artes; Integridade artística.

ABSTRACT

This paper intends to investigate the morality of the financing of the arts, focusing on two distinct possibilities: public financing and private financing. Thus, a brief historical overview will be presented, seeking to show how artists have been financed in the past, then proceeding to show what is at stake when it is related to public funding and when it is related private funding. Finally, this paper presents an overall assessment of which type of financing is ethically the best option when it comes to the arts.

Key words: Funding; Arts; Fine Art; Artistic Integrity.

SUMÁRIO

1.	O problema do financiamento das artes: dois modelos	9
2.	Um breve panorama histórico: sobre as artes e os artistas no passado	11
3.	Problemas éticos do financiamento privado das artes.....	19
4.	Problemas éticos do financiamento público das artes	27
5.	Sobre um balanço geral: qual dos modelos é eticamente melhor?	35

1. O problema do financiamento das artes: dois modelos

Não é incomum ouvir-se de artistas e pessoas que atuam na área da literatura ou nas humanidades como um todo sobre o quão importante é oferecer-se acesso às artes para a população em geral. Entretanto, para que a população possa acessar à arte, ela tem de ser produzida e, para produzir-se arte demanda-se recursos. Portanto, quem deve financiar esses recursos?

Dois modelos saltam em evidência quando o problema é posto dessa maneira: o primeiro é o modelo de financiamento privado, onde as pessoas compram os ingressos, os livros ou as pinturas dos artistas a fim de satisfazerem suas próprias necessidades estéticas ou artísticas que competem à boa vida de alguns. Mas acontece que o gosto médio do grande público nem sempre é satisfeito pelos valores artísticos que um artista aspira em seus trabalhos almejando ser alguém artisticamente realizado. Implicando então que, frequentemente, esse artista precise se render a um mínimo denominador comum de gosto de uma maioria da população, submetendo a si e, conseqüentemente, a arte a valores que ele mesmo não aprecia. Um outro modelo usualmente proposto é o de financiamento público das artes, argumentando-se, em linhas gerais, que toda gente deve ter acesso às artes ou que os artistas devem ter o direito de fazerem o que lhes apraziam e, por isso, o estado deva, de algum modo, financiar os artistas para que eles possam oferecer sua arte de maneira acessível para a população ou simplesmente para continuar a trabalharem pelo bem da arte. O problema aqui é que o estado não tem dinheiro nenhum a não ser o que ele toma de seus cidadãos e, neste momento, apesar de parecer que a justiça do dar é razoável, oferecendo a população acesso as artes ou um certo nível de conforto aos artistas, a justiça do tomar não se apresenta de maneira tão clara assim (DE JOUVENEL, 2012). Também não é indisputável afirmar que, do que toma-se dos cidadãos por via de impostos, isso deva ser revertido, de alguma maneira, em arte. E é dessa maneira que os dois modelos são postos.

A exposição geral que será aqui apresentada não se compromete em dizer sobre no que se deve ou não aplicar o dinheiro tomado da população, mas faz um esforço no sentido de, em parte, investigar sobre as preferências das pessoas. Por exemplo: é mais razoável que as pessoas aceitem ter o seu

dinheiro tomado para financiar um departamento de bombeiros ou uma pesquisa médica, mas não é tão razoável aceitar que a maioria da população aceite, de bom grado, ter o seu dinheiro tomado para financiar um artista local.

Mas deve-se considerar também que mesmo quando não é o caso das pessoas terem o seu dinheiro tomado e possuírem, portanto, total autonomia das opções de como gastar o seu próprio dinheiro, que elas tomem, a partir daí, as melhores decisões e passem a optar por, por exemplo, um plano de saúde a um plano de celular. O argumento não se compromete em dizer também, na mesma linha de como deve-se ou não gastar o dinheiro tomado da população, se este dinheiro está ou não está a ser bem gasto, dizendo, por exemplo, que temos o melhor sistema de financiamento de bombeiros ou de pesquisa médica. O que nos compete aqui é analisar exclusivamente a moralidade do financiamento das artes a partir das perspectivas que serão aqui propostas.

2. Um breve panorama histórico: sobre as artes e os artistas no passado

Começamos aqui então, entender o papel das artes em algumas sociedades do passado, tentando compreender quais eram suas finalidades e disposições, buscando descortinar aspectos da história da educação estética, bem como tentar verificar como os artistas eram financiados no passado.

Iniciando o nosso percurso na Grécia da antiguidade o que devemos entender por educação artística aqui é basicamente uma espécie de educação musical (MARROU, 2017). Porém, não é verdadeiro que a música sozinha poderia representar as belas-artes como um todo na educação grega. Portanto, para além da educação artística estritamente ligada à música, é de bom tom evidenciar aspectos do desenvolvimento da cultura artística em geral na Grécia antiga e tentarmos entender, a partir daí, o que se passava na relação do povo grego com as artes como um todo, bem como elucidar alguns aspectos das suas vias de financiamento.

Primeiramente, podemos dizer que é no abrangente florescer das artes na Grécia antiga que as artes plásticas ganham um lugar no programa de ensino da educação artística grega, lugar inaugurado mais especificamente com o desenho por volta do século IV a.C. As crianças desenhavam com carvão em uma pequena tábua basicamente representando formas humanas, tomando um sentido diferente do que pensava Aristóteles sobre a utilidade do desenho, que dizia que seu ensino não possuía nada de prático – como era entendido ao ensinar-se as crianças a desenhar, e deveria servir apenas para educar as vistas ao gosto pelas linhas e formas (MARROU, 2017).

Na música instrumental, no que se pode calcular a partir das pinturas em vasos da época, os jovens atenienses passavam por aprender muito cedo a tocar dois instrumentos dos mais presentes à arte musical da antiguidade: a lira e o aulo; passando em um período pouco mais tardio somente à lira de sete cordas. Junto a essa educação da música instrumental havia também o ensino do canto, principalmente pelos educadores helenísticos, que levavam seus alunos a exercitarem-se no canto coral, usualmente acompanhado pelo aulo (MARROU, 2017).

Esses coros possuíam também outros aspectos relevantes além da mera alcunha artística para as sociedades da antiguidade, como a presença em cerimônias religiosas que detinham também uma espécie de faceta política – dado que, essas cerimônias religiosas que contavam com um coro, eram geralmente incorporadas no culto oficial das cidades – como, por exemplo, acontecia em Atenas e contava com a participação de um grande número de cidadãos desde crianças até adultos. Os coros eram também presentes em diversas festas gregas, como as Dionisíadas e em competições entre tribos, sendo seus membros recrutados e possibilitados de ensaiar pelo financiamento de uma figura comum na Grécia antiga: o corego. A coregia, na Grécia antiga, era justamente a incumbência de financiar aspectos relativos às necessidades das artes – das comédias, das tragédias e dos coros que não eram financeiramente cobertos pela pólis, por exemplo, os cenários, os figurinos e afins (MARROU, 2017). Como se pode imaginar, este cargo era geralmente atribuído a um rico cidadão, que possuísse recursos abundantes que o possibilitassem financiar esse tipo de coisa, como foi o caso do próprio Péricles, estadista de enorme influência na Grécia da antiguidade acusado por alguns de exercer práticas populistas. Caso estritamente parecido era o da Roma antiga, como veremos mais à frente.

Acredito ser de interesse para o assunto que estamos por tratar aqui, evidenciar que no período helenístico houve um aumento significativo na preocupação com o bom desempenho desses coros que apresentamos anteriormente no que diz respeito a qualidade artística das cerimônias, deixando cada vez menos espaço para participação de amadores pinçados circunstancialmente entre os cidadãos comuns a fim de integrar o coro musical, evidenciando então uma notória crescente na criação de grupos de artistas profissionais formados em colégios ou sindicatos já no tempo de Alexandre Magno. A partir de então, a presença de amadores em meio aos coros permanece, mas exercendo agora um papel artístico menos exigente e, quantitativamente falando, eram mais representativos ou menos representativos de acordo com a praticidade, economia ou a manutenção de algum costume tradicional, apelando a necessidade de suas presenças para uma espécie de conservadorismo das tradições e, quando assim não era, a

presença de jovens e crianças entre os artistas profissionais que compunham os coros se justificava por algum tipo de obrigação prevista pela lei em relação às escolas (MARROU, 2017).

Também relacionada ao canto coral, estava a dança. Em vários momentos associada diretamente às apresentações em que havia a presença do coro, possuía também um espaço exclusivo, sendo apresentada ao som da música instrumental da época. Entretanto, é difícil atribuir, bem como ao canto, um papel de destaque na educação para a dança no período helenístico, podendo-se destacar somente alguns pontos muito específicos em que a dança possuía algum enfoque, como é o caso na região da Arcádia e no Império espartano; consequência, provavelmente, da manutenção de costumes antiquados ou de uma cultura marcial ainda presente (MARROU, 2017).

É importante dizer também que já no período helenístico, o conjunto que compreende os aspectos da arte musical sofreram uma significativa recessão no que diz respeito a manter o seu lugar nos programas de estudos oferecidos à juventude que, bem como a ginástica – que por sua vez já detinha um papel mais significativo na educação, cederam espaço aos estudos literários – que também pode ser entendido como arte para os nossos propósitos, mas que detinha também outros aspectos que ultrapassavam o mero predicado artístico para os indivíduos da antiguidade. Para ilustrar isso, podemos avaliar a disposição do organograma de professores oferecidos por algumas fundações escolares da época, mais especificamente sobre a estrutura do ensino público em Teos: onde eram oferecidos para as escolas três professores de letras e outros dois de ginástica, havia somente um professor de música disponível para docência, este incumbido de lecionar somente a alguns alunos já um pouco mais velhos que as crianças (MARROU, 2017). É importante evidenciar que o salário desse mestre de música também era um pouco maior que o dos outros professores de letras e ginástica: onde para se ensinar música pagava-se 700 dracmas, oscilava entre 500 e 600 dracmas a remuneração oferecida para lecionar letras e ginástica (MARROU, 2017). Esse salário mais alto para ensinar a menos pessoas (pois excluía-se as crianças), talvez seja a expressão de um aspecto de especialista que a figura do mestre em música estava por tomar, e essa especialização pode ter custado à música – bem

como foi com a ginástica, uma cisão entre cultura e educação; representada mais especificamente pela elevação técnica imposta na área por compositores da época – como é o caso de Cinésias e seus pares, que introduziram na escritura musical evoluções tecnicistas em aspectos como, entre outras coisas, a estrutura harmônica e o ritmo, implicando também em uma necessidade da melhoria na construção dos instrumentos disponíveis (MARROU, 2017).

A partir daí, subitamente a música grega passou a fugir ao domínio de meros amadores, onde qualquer indivíduo desprovido de um treinamento significativamente profissional era tratado pelos especialistas em música como eram tratados os atletas amadores pelos atletas profissionais, que os viam com um certo desprezo e, no caso da música, reduzidos a um exclusivo papel de ouvintes de uma execução mais elevada da arte (MARROU, 2017).

Portanto, temos agora dois aspectos em causa: o caminho que a arte em si deve seguir e um outro que diz respeito ao ensino das artes (especificamente da música, no caso). Não nos compete avaliar nem um e nem o outro mais profundamente por agora, mas vale dizer que os próprios indivíduos que compunham a sociedade da Grécia na antiguidade – como é o caso de Aristóteles, perceberam que a intenção da educação da música, assim como a da ginástica, não deveria ser a de fazer com que os amadores rivalizassem com os profissionais, mas de formarem cidadãos esclarecidos em uma determinada área, na medida em que uma experiência direta com a música ou com a arte em geral, fizessem acurar seu julgamento. Entretanto, houve pouco aproveitamento sobre o que se poderia tirar como lição de posições como as de Aristóteles e nada de mais substancial foi feito a fim de interromper-se a forte recessão que as artes musicais estavam quantitativamente fadadas (MARROU, 2017).

Do que podemos analisar em um próximo período histórico posterior – a antiguidade cristã, nos é mais profícuo seguirmos para o que culminou deste período na idade média, e examinarmos o papel e a relação das universidades com as artes e, ainda assim, o que para nós se faz útil deste período é procurar identificar o mote histórico que irá nos permitir examinar com mais clareza sobre o financiamento artístico no renascimento, sendo de pouca valia para os

nossos propósitos avaliar detalhadamente a vida nas universidades do período medieval.

Pois bem, falar sobre universidade no período medieval é remeter-se, geralmente, à universidade de Paris, pois – com exceção dos estudos jurídicos, onde podemos destacar a universidade de Bolonha – era em Paris onde concentravam-se os mais importantes estudos literários, científicos e teológicos, bem como os estudantes mais entusiasmados com esses assuntos na época. Apesar de ela ter surgido no século XII, justamente de uma associação dos mestres de Artes e teologia, do que podemos chamar de Faculdade de Artes, veio-se a surgir somente em um momento posterior, a partir da federação das escolas de artes liberais, iniciando-se então já como a mais quantitativamente significativa em termos de alunos (NUNES, 2018a). Porém, há aqui uma severa distinção entre o que as universidades medievais ofereciam como uma escola das Artes e o que entendemos hoje pelas belas-artes como sendo as artes que visam nos proporcionar uma oportunidade de experiência estética intensa. O termo Artes aqui nesse período se propunha a designar basicamente ao *Trivium* e ao *Quadrivium*, ou seja, o programa das sete artes liberais onde o *Trivium* diz respeito à Lógica, à Gramática e à Retórica e, o *Quadrivium* sobre a Aritmética, a Geometria, a Música e a Cosmologia. Este programa constituía uma espécie de corpo de estudos básicos que o estudante percorria de maneira introdutória ante o que era ensinado nas demais faculdades como as de direito, teologia ou medicina (DE LIBERA, 2004)¹.

Entretanto, as belas-artes estão fortemente presentes no cotidiano medieval e podemos nos referir à elas nesse período com destaque à literatura, com os seus poemas de trovadores; à música com a melodia gregoriana e, por último, à arquitetura que era, em momentos distintos, feita nos moldes do estilo Gótico ou, noutrora, em estilo Românico. Como é de se notar e, com exceção de, talvez, parte do trovadorismo com as suas agressivas cantigas de escárnio e maldizer, todo exemplo de arte apresentado neste parágrafo tem uma

¹ Para uma explicação detalhada sobre o percurso de um estudante na universidade durante o período medieval ver De Libera (2004) p. 372 – 376.

significativa relação com a igreja católica – e assim era, até mesmo nas universidades – onde, levando em consideração a exceção de alguns aspectos pormenores como, em alguns casos, o alojamento ou, em mais raro evento, a alimentação dos estudantes de uma ou outra universidade europeia, todo o resto que englobava o cotidiano artístico ou de uma universidade medieval era financiado pela igreja. A influência do catolicismo era avassaladora – entretanto, a fim de partimos de uma posição mais neutra possível para que possamos entender exclusivamente o financiamento das artes no período medieval, acredito que devemos superar preceitos religiosos para analisar essa forte influência da igreja nas artes e na educação. Dessa forma, buscando entender este longo período da autoridade católica que possui, de fato, notáveis aspectos até os nossos tempos, tanto em alguns moldes canônicos em que se produz arte, bem como em sistemas de ensino perdurados com seus moldes medievais por escolas e universidades até os dias de hoje, justamente por ter sido – durante algum tempo significativo, mais especificamente a partir de meados do século XII, pelo que se pode conferir no cânon 18 do Terceiro Concílio de Latrão, onde ordenava-se a toda catedral a apontar um mestre para lecionar para os clérigos e para os estudantes pobres, a igreja católica, a única instituição no mundo com recursos para assumir a tarefa de ministrar o ensino público e gratuito por meio de suas paróquias (NUNES, 2018a). E é justamente pelo financiamento ostensivo da igreja tanto das artes, como das universidades, que podemos entender a sua prolongada influência em diversos segmentos da sociedade, que flertaram em diversos momentos da história também com os segmentos políticos vigentes e que podemos conferir resquícios dessa enorme influência inclusive atualmente.

Passando à análise do período renascentista e, procurando abranger também o século XVII, precisamos retomar a história de um importante personagem da Roma imperial: Caio Clínio Mecenas. É justamente oriundo do sobrenome deste cidadão da Roma antiga que se é cunhado o termo, talvez, mais famoso na história do financiamento das artes – o mecenato. Caio Mecenas que, para além de algumas imprecisões históricas que nos impede de datar mais claramente o período em que ele viveu, podemos afirmar que foi por volta dos anos de 74 a.C. até 8 d.C. que ele exerceu como ministro e

conselheiro uma enorme influência no imperador Augusto César (63 a.C. – 14 d.C.) onde, por sua vez e, profundamente inspirado pelas ações e orientações de seu homem de confiança, Caio Mecenas, promoveu, também por financiamento, a proteção de famosos artistas romanos com destaque a Horácio e Virgílio, dois prestigiosos artistas romanos. Bem como se pode acusar nas atitudes de Péricles, não é incomum dizer-se que as ações de Augusto César visavam exclusivamente a manutenção do poder de seu império, porém, é inegável que independente da finalidade das ações do imperador, a cultura, as artes e a arquitetura obtiveram uma enorme prosperidade na Roma antiga (RUBIM, 1998).

Pois bem, apesar de sua origem, a prática do mecenato não se cultivou exclusivamente no domínio estatal, sendo promovido por diversas instituições ao longo da história. E assim foi no Renascimento, período de enorme florescimento desta prática. Ali, o estado ainda exercia o peso de sua influência, principalmente na figura dos reis, mas a diversidade se fazia também presente entre os seus outros praticantes: a igreja católica, a aristocracia e, principalmente a burguesia, que enxergava na prática do mecenato uma oportunidade de ascender à nobreza vigente patrocinando artistas em diversos segmentos das artes como escultores, pintores, escritores e afins, é o caso dos Médici de Florença, uma rica e poderosa família que se destacou pela prática de mecenato nos períodos conhecido como *Trecento* e *Quattrocento*, séculos XIV e XV respectivamente (RUBIM, 1998; NUNES, 2018b).

Tanto o estado por meio da escolha de artistas oficiais e outras variáveis da prática do mecenato, bem como famílias e empresários ao longo da história, como é o caso dos Rockefeller, continuaram por patrocinar a arte pelas mais diversas formas (RUBIM, 1998), assumindo também disposições híbridas, onde o estado passa por autorizar a doação para instituições artísticas de quantidades financeiras que seriam absorvidas por ele próprio através de impostos – e este tipo de prática trataremos aqui como de natureza estatal. Mas é somente a partir do século XVIII que podemos notar uma mudança significativa na institucionalização da prática do mecenato, com artistas trabalhando regularmente para um patrão ou instituição, bem como a

inauguração de uma relação mais evidente entre artista e mercado – que se faz a mais comum nos dias de hoje (LE COCQ, 2002). Pois é a partir desta nova possibilidade de autonomia no financiamento das artes estabelecida a partir do século XVIII e de um público consumidor de arte que se permitiu patrocinar diretamente os artistas, quebrando padrões até então, exclusivos dos mecenas, que partiremos por dar forma ao nosso problema, e daí então separar e avaliar – qual modelo de financiamento das artes é eticamente melhor: o público ou o privado?

3. Problemas éticos do financiamento privado das artes.

Como apresentado anteriormente, o problema ético do financiamento privado das artes parece ir de encontro diretamente com a questão da integridade artística; ou seja, parece razoável acreditar que o financiamento privado das artes comprometa, por vezes, a integridade artística. Um movimento geral que podemos ter em mente, de início, poderia ser assim colocado: as artes que são financiadas por via de recursos privados usualmente tem a sua integridade artística comprometida; artisticamente falando, é imoral que as artes tenham sua integridade artística comprometida; logo, o financiamento privado das artes é, em muitos casos, imoral. Para propor também um caminho inicial que podemos tomar para pensar neste problema, para não nos precipitarmos ao afirmar que é possível que o financiamento privado das artes comprometa a integridade artística, podemos tomar de início a seguinte pergunta: haveria propriedades morais das quais as artes possam ter? Defendo que sim – a propriedade de ser artisticamente íntegra.

Antecedendo a exposição do argumento que visa sustentar a conclusão de que ser artisticamente íntegra é uma propriedade moral de uma obra de arte e que, portanto, uma obra de arte pode deter essa propriedade, é apropriado dizer sobre o que temos em mente ao tratar de integridade. O que proponho tomarmos como integridade aqui é algo muito próximo do que se tem comumente por referência ao se utilizar desse termo, evitando qualquer malabarismo conceitual, porém, para um prosseguir mais rígido, seguimos por esclarecer: integridade está por ser entendido aqui por conduzir-se algo de maneira honesta, que não apresente falhas de conduta, ou seja: que se ofereça por completo, de acordo com a sua intenção, o que estiver ao seu alcance – não ser omissos. E é neste sentido de não ser omissos que acredito que a integridade artística deva ser entendida.

É importante dizer que as condições de integridade de outras coisas que não obras de arte, podem variar e devemos ter cuidado para não cometer ambiguidades ou falsas equivalências, o que pretendi até aqui foi esclarecer o que temos por integridade, não dizer sobre como ela atua em suas diferentes

possibilidades – pois, passaremos agora, por tentar entender o que seria a integridade especificamente nas artes.

Desta maneira, acredito que uma obra de arte é artisticamente íntegra e, conseqüentemente, moralmente aceitável quando ela entrega toda a experiência estética que se pode extrair dela, independente do público conseguir captar isto ou não. Por exemplo, imaginemos características de uma obra de arte que consiga propor experiências de fruição estética intensas próprias de uma obra de arte, como estas três: uma individualidade expressiva, um desafio intelectual e uma experiência de especulação imaginativa (DUTTON, 2011). Vamos supor então que essa obra seja um romance, e que há neste romance um desafio intelectual crucial em forma de alegoria, em que o autor propõe que os porcos desta obra literária representem, na verdade, a classe dos políticos e não meramente os animais não humanos classificados como porcos. Supondo que um leitor desatento não consiga captar esta alegoria, isso não compromete a integridade moral da obra – o autor expôs a alegoria, mas foi o leitor que não conseguiu captá-la, portanto, não há problema algum nisso do ponto de vista moral para a obra de arte – afinal, somos falíveis. Mas então, se independe de o público captar ou não a experiência estética completa de uma obra de arte, o que poderia comprometer a moralidade da obra em questão? Como podemos conferir no que se foi proposto, a propriedade moral de ser artisticamente íntegra se relaciona diretamente com as propriedades estéticas da obra de arte em questão e espero que isso fique mais claro conforme avançamos, mas nos atendo agora à resposta sobre o que então parece comprometer a moralidade de uma obra de arte, responder a esta pergunta parece nos colocar em um caminho mais esclarecedor. Pois bem, acredito que o que comprometeria a moralidade de uma obra de arte seria o comprometimento de uma das características majoritárias que compõem a experiência estética completa de uma obra de arte por parte de seus proponentes – seja o próprio autor ou outro artista que esteja por reproduzir uma obra que não seja de sua autoria.

Imaginemos que no mesmo caso da alegoria crucial entre os porcos e os políticos, o autor antes de escrever os parágrafos que apresentam a alegoria ele, na verdade, vá e a anuncie explicitamente – isso comprometeria não só

uma, mas duas características das quais propusemos como exemplo de características artísticas capacitadas de nos oferecer uma experiência de fruição estética intensa – mais diretamente o desafio intelectual, pois agora não tenho desafio intelectual algum em descobrir que os porcos representam os políticos (só no romance imaginário, é claro!) e também compromete-se, mesmo que indiretamente, a minha especulação imaginativa, pois agora não tenho mais que imaginar que os porcos possam representar os políticos, o autor fez isso por mim. Comprometendo então, oriundo de uma ação de seu proponente, parte majoritária da experiência estética completa da obra e, ferindo-se então, a moralidade dela, passando a oferecer uma experiência estética parcial relativa à obra de arte.

Aspectos externos podem de fato influir nessa quebra de uma característica artística que componha a experiência estética completa de uma obra de arte em questão como, por exemplo, algum colega que já leu o romance que aqui imaginamos me diz, antes de eu ler o livro, que os porcos da história, na verdade, representam os políticos; mas isso não fere a moralidade da obra, pois a quebra da experiência estética que eu terei com a obra de arte foi oriunda, neste caso, de algo externo a ela, não sendo possível lhe atribuir culpa alguma. Mostra-se aqui que o argumento tem uma dependência no que diz respeito a origem da ação. Para ilustrar o que eu quero dizer, pense no seguinte: que um indivíduo chamado Joaquim está decidido a assassinar um indivíduo inocente chamado João, mas antes que Joaquim cometa o ato, um terceiro indivíduo apareça e tire a vida de João, é irrazoável atribuir uma culpa a Joaquim – ao menos pelo assassinato a maneira que foi cometido. Ou seja: isso não implica que Joaquim não era uma pessoa má, propensa a cometer uma profunda injustiça, mas ele não é culpado pelo assassinato de João. O mesmo ocorre no caso de nossa experiência estética completa em relação a uma obra de arte ser comprometida por fatores externos a ela: isso não implica que a nossa experiência parcial de fruição estética intensa será equivalente a experiência completa que teríamos com a mesma obra, e sim que não é a obra de arte ou o artista quem deva ser culpabilizado por isso.

Deve-se ressaltar que nem sempre é com essa facilidade que propusemos nos exemplos até aqui que as condições de uma experiência de

fruição estética completa sejam facilmente detectáveis em uma obra de arte, e parece haver alguns casos em que não há problema em ferir-se algumas características de uma obra de arte que nos entregam as partes que compõem o todo da experiência estética que ela oferece.

Consigo identificar os seguintes casos: primeiro, um que não diz respeito a ferir a experiência estética completa em si, mas sobre uma característica da obra de arte que nos ofereça uma experiência estética intensa seja substituída por outra que nos ofereça uma experiência ainda melhor. Por exemplo: eu estar por retratar um homem moderno em uma imagem pictórica realista onde o vermelho de sua camiseta ofereça uma certa representação de como se vestem os homens da modernidade. Mas eu sei que, na verdade, os homens na modernidade – a título de exemplo, se vestem mais de preto e, portanto, eu passe a pintar camiseta do rapaz em preto a fim de oferecer a representação em uma melhor forma para experiência de fruição estética intensa do meu público.

Outro caso que parece razoável aceitar-se comprometer certos aspectos de uma obra de arte que nos ofereçam uma experiência estética intensa é o de cortar-se aspectos pormenores, quase imperceptíveis, em relação a experiência estética como um todo. Aqui evidencia-se mais claramente o que quero dizer ao afirmar que nem sempre é com facilidade que identificamos cada detalhe que nos oferece uma experiência estética intensa completa, bem como sobre ser necessário que o comprometimento de uma característica que proporcione uma experiência de fruição estética intensa de uma obra de arte, para comprometer a integridade dela seja de uma ou mais características majoritárias que estejam possivelmente ali presentes; para isso, imaginemos o seguinte: que Beethoven não tenha alcançado, de fato, a melhor experiência de fruição estética intensa que ele podia nos oferecer ao compor sua Sinfonia n.º 4, e que para alcançá-la ele deveria lá no meio daquelas complexas partituras, trocar uma nota que ele escolheu para compor a sinfonia por outra diferente. É completamente irrazoável afirmar que isso faça a Sinfonia n.º 4 de Beethoven não oferecer uma experiência de fruição estética intensa em excelência. Para isso, aspectos pormenores e pouco explícitos como é o caso dessa singela troca de uma nota por outra na sinfonia de Beethoven devem ser

rejeitados ao avaliarmos o estatuto moral de uma obra de arte ou da ação de um artista.

Outro aspecto que parece ser importante nos atentarmos a essa altura, é que a moralidade de uma obra de arte tem a ver exclusivamente com a sua integridade artística – com oferecer o que as belas-artes se propõe a oferecer, como já citado anteriormente, por repetidas vezes: uma experiência de fruição estética intensa mas que, ao tratarmos da integridade artística seja completa no que diz respeito ao que uma obra de arte em questão possa oferecer. Isso quer dizer que uma obra de arte que não seja artisticamente íntegra, não deixa necessariamente de ser bela, agressiva, prazerosa ou engraçada, mas exclusivamente que compromete, em partes, a experiência de fruição estética intensa que ela potencialmente pode cumprir.

Por último, sobre essa proposta de integridade artística, nos resta dizer que as características artísticas que nos proporcionam a experiência de fruição estética intensa de uma obra de arte não devem ser avaliadas friamente de maneira isolada, pois isso pode gerar uma avaliação enganosa da obra em questão. Imaginemos um bom disco de músicas que apresente como uma das características que nos ofereça uma experiência de fruição estética intensa o seu estilo, e que seja ele um disco de hip-hop. Portanto, imaginemos que estamos a ouvir um disco consagrado como um clássico do hip-hop e que ele seja de fato artisticamente excelente; uma das características das músicas do estilo hip-hop são as suas letras rimadas evidenciadas pelo Rap com fortes letras políticas que nos propõem uma agressiva reflexão. Se tomarmos aqui isoladamente as letras rimadas para avaliar se o disco como um todo nos oferece uma experiência estética intensa, estamos por cair em um alçapão enganoso, pois dizer que um disco de hip-hop nos oferece uma experiência de fruição estética intensa exclusivamente por suas letras rimadas é ser injusto com um bom disco de hip-hop, pois se só possuir lá um certo número de frases bem rimadas fosse suficiente para estabelecer um bom disco de hip-hop, por que é isso um disco de música e não um livro com versos de protestos políticos? Isto fica mais claro quando avaliamos o uso que se faz das artes para atingir-se o grande público.

Tomemos como exemplo aqueles filmes de carros de corrida de rua que frequentemente estouram bilheterias mundo a fora. Podemos até recortar

alguns aspectos pormenores que façam o filme, em partes, ser belo, agressivo ou prazeroso, como, por exemplo, a fotografia de uma cena, a habilidade dos editores para deixar essa fotografia com cores mais bonitas ou o singelo suspense em saber se é o piloto da gangue A ou o da gangue B que irá ganhar a corrida. Porém é enganoso recortar, por exemplo, uma fotografia bonita que está presente ao longo do filme e querer julgar a partir daí a experiência estética oferecida pelo filme como um todo; isso está diretamente relacionado com a possibilidade de se ignorar pormenores que passaram fora do alcance do autor como no exemplo de Beethoven ter usado uma nota que oferecesse uma experiência de fruição estética ligeiramente menos intensa do que se usasse outra, ou seja: para ser justo com algo que parece fugir ao nosso domínio, mas mantendo a integridade do argumento, esses pormenores são ignorados tanto para se valorizar, quanto para desvalorizar uma obra de arte.

Agora compreende-se melhor o problema em causa com o financiamento privado das artes: o que os supostos artistas que detêm o prestígio das massas usualmente fazem é perverter isso que propomos como uma integridade artística e se aproveitar de aspectos pormenores característicos das artes para arrebatam multidões sobre a alcunha de artista². O que parece estar em causa aqui também é o poder valorativo do atributo de ser arte. É como se uma pessoa gostasse muito do texto que estou por escrever aqui e, ao final da leitura diga: “Isso é uma obra de arte!”. O que estou escrevendo aqui não é uma obra de arte, é um texto de filosofia sem pretensões artísticas. Mas entende-se claramente quando uma pessoa tenta valorizar algo atribuindo o predicado de “ser arte”. Isso fica mais claro quando avaliamos, por exemplo, o jogo de luzes atraente que se faz frente aos palcos de artistas musicais que não tem muito, artisticamente falando, a se oferecer, ou quando um autor de um best-seller que se escreveu com a única pretensão de vender muito usa uma frase de efeito arrebatadora: pode-se haver até pessoas que de fato atribuíam a essas coisas o predicado de “ser uma obra de arte”, mas sustentar isso é difícil e, depois de pouca resistência, podemos verificar segundo os nossos critérios de integridade artística que esse tipo de coisa não passa de uma exploração pervertida de aspectos pormenores de

² Para uma exposição de um problema parecido em relação ao financiamento e qualidade das informações disponibilizadas pelos veículos de comunicação ver Murcho (2009).

instrumentos que estão disponíveis para fazer-se arte genuína como, nos exemplos citados, o jogo de iluminação e a linguagem escrita.

Pois espero que aqui estejam mais evidentes os problemas do financiamento privado das artes como um todo: o público em geral parece preferir coisas que são cognitivamente menos exigentes – vide os livros mais vendidos, os espetáculos que mais lotam e afins. Esse não é o caso das belas-artes, valendo ressaltar que isso não parece se dar por uma falta de oportunidade em relação ao acesso das belas-artes por parte do público em geral, principalmente por quase toda gente ter passado pela escola tendo contato com aulas de artes, literatura e afins e, mesmo assim, não terem desenvolvido um interesse mais profundo por este tipo de coisa (MURCHO, 2019). Claro que os métodos educacionais e suas aplicações podem ser aqui questionadas e acredito profundamente que estamos longe de um cenário educacional ideal. Mas isso não compromete o argumento, pois há também o outro lado: a possibilidade de se passar por boas escolas e, principalmente, de se ter professores interessados em ensinar artes e literatura independente dos métodos de ensino que lhes são impostos. A título de exemplo, é só verificar empiricamente quando é esse o caso – assim como eu, você pode ter tido professores de literatura extremamente interessados e conhecedores, que lhe cultivaram o interesse pela leitura de grandes obras, mas também verifica-se que isso não era repetível com a maioria de seus colegas ou era o caso com alguns de seus colegas e não o seu, valendo dizer então que isso não diz respeito a necessidade de se gostar ou não da literatura ensinada nas escolas, pois somos extremamente diferentes uns dos outros; ao mesmo tempo em que há alunos interessados em literatura e artes, há também outros interessados em matemática e biologia, bem como outros interessados em assuntos que não competem ao ensino escolar. O que está em causa aqui é que parece ser extremamente difícil achar um mínimo denominador comum entre o gosto das pessoas que seja cognitivamente desafiador e as pessoas tendem a se acomodar por usar da arte para mero entretenimento, como usar da literatura para ler o livro do empresário que ensina a ficar rico, ouvir uma música para beber com os amigos ou limpar a casa, ou ter um quadro na sala que serve só para não deixar uma parede em branco, pormenorizando uma experiência de

fruição estética intensa cognitivamente exigente e, mais recorrentemente, a ignorando.

4. Problemas éticos do financiamento público das artes

Pois agora a solução parece clara: se financiarmos, de acordo com critérios, obras que não comprometam a integridade artística, mantem-se um estatuto moral das obras de arte e, se feito isso por meio de um financiamento público, teremos arte disponível para toda gente. Será esse o caminho?

Como afirmamos anteriormente e de acordo com a solução para o problema do financiamento das artes como é posta aqui neste início desta mesma seção, o problema do financiamento público das artes parece ir diretamente de encontro a uma espécie de ética da redistribuição, e passamos a perguntar por: é justo retirar o dinheiro coercivamente das pessoas a fim de financiarmos artistas para que eles produzam arte para a população em geral ou para que eles tenham um certo nível de conforto e consigam viver da profissão? O problema a partir daqui destrincha-se em mais de um.

Começemos por avaliar quais devem ser os artistas financiados publicamente por via impostos. Parece razoável afirmar aqui que os artistas que devem ser financiados são os que não produzem uma arte aprazível às grandes massas, como é o caso dos músicos que tocam música clássica, os autores de poesias ou os atores de teatro (procuramos nos ater somente às artes, mas é o caso também dos autores de filosofia em uma grande maioria) (MURCHO, 2009). Pois é admissível afirmar que os artistas que produzem obras desses gêneros exemplificados, se não tiverem outro meio para ganhar dinheiro, dificilmente conseguem sobreviver somente de sua arte – ao contrário dos artistas que analisamos na seção anterior: os que subvertem moralmente as artes com o propósito de agradar o grande público, podendo-se então viver exclusivamente de sua própria bilheteria. Mas há outro argumento que entra em evidência a partir dessa análise, dizendo que tendo em conta que será o estado a financiar artistas com o dinheiro tomado do grande público, então o artista que deve ser financiado é justamente o que agrada as massas em geral. Tendo a negar de prontidão qualquer linha argumentativa deste gênero – pois, o artista que detém o prestígio do grande público já possui a sua bilheteria efervescida. E se tomarmos o dinheiro da população em geral para financiar esse mesmo artista a fim de oferecer-se então, gratuitamente seus serviços para a população, nada mais estaríamos fazendo do que tomar o dinheiro de

peças não interessadas neste tipo de coisa para, forçosamente, financiar uma coisa que ela voluntariamente não financiaria e, sobre as pessoas interessadas, ela já financiaria este artista de qualquer jeito, então estaríamos nada mais a fazer do que acrescentar a burocracia estatal no meio de um inócuo acordo voluntário.

Uma outra questão que pode surgir aqui diz respeito as pessoas não interessadas em financiar esse tipo de artista que arrebatava grandes massas, que não preferem esse tipo de coisa em detrimento de outras, mas que, na verdade, deveriam preferir. Entretanto, não parece surgir aqui boas razões para defender esse tipo de argumentação, pois os artistas em questão são, como tivemos a oportunidade de avaliar antes, geralmente os que subvertem a arte e conseguem oferecer nada mais que um tipo de entretenimento um pouco camuflado com aspectos artísticos e não uma experiência de fruição estética intensa. Resta então somente um caso ainda mais lamentável: o do artista que mesmo arruinando os propósitos da arte a fim de agradar as grandes massas, ainda assim não consegue obter o prestígio do público. Levando em conta também que as pessoas que não gastam o seu dinheiro com esse tipo de entretenimento, geralmente, gastam com outros que não tem essas facetas enganosas de resquícios de arte, como, por exemplo, um parque de diversões, uma viagem ou indo ao jogo de futebol no final de semana e não temos condições de avaliar se seria o caso de exercer algum tipo de paternalismo, dizendo que as pessoas deveriam gastar seus recursos em um tipo específico de entretenimento e não em outro. Parece também que não temos razões para exercer esse tipo de paternalismo nem se fosse o caso de destinarmos os recursos tomados da população para obras de arte ou artistas que proporcionassem uma experiência de fruição estética intensa para a população em geral. Tendo em vista que, primeiramente, não temos como avaliar se uma pessoa deveria preferir gastar o seu dinheiro com um plano de saúde ou com uma obra de arte que proporcione um tipo de experiência estética intensa. Sendo que, nesse caso, ainda parece ser aceitável tomar partido ante o investimento em um plano médico, deixando a obra de arte para um segundo momento.

Outro problema seria que não é incomum verificar em vários casos em que o estado promete um certo tipo de premiação financeira perante alguma

coisa que, a partir daí, se gera, quase que instantaneamente, uma deformação artificial da demanda, onde o estado passe por atrair o interesse de pessoas que nem sequer gostem de – a título de exemplo para os nossos propósitos, trabalhar com as belas-artes e passem a fazer isso exclusivamente a fim de obter um dinheiro a mais para suprir seus próprios interesses, gerando então essa demanda artificial; pois, como pudemos verificar pelo que foi proposto na seção anterior, não parece ser o caso de que o interesse da população em geral seja direcionado para as belas-artes que são cognitivamente mais exigentes, sendo exatamente aí o estabelecimento de uma demanda artificial – onde o estado promove a manutenção da oferta de belas-artes para um pequeno punhado de pessoas que se satisfazem com a experiência estética que as belas-artes proporcionam, mas que promove também uma subtração significativa na renda de outras, proporcionando assim, uma diminuição de bem-estar e poder aquisitivo a elas, podendo-se retirar-se recursos da própria arte dependendo de como um cidadão gaste seu dinheiro. Uma apresentação de música clássica no teatro local pode ser interessante para você ou para mim, mas é difícil sustentar que a maioria das pessoas que nós conhecemos financeira de bom grado um espetáculo dessa natureza (MURCHO, 2019).

Acredito também que é a partir desse problema sobre quem se deve ou não financiar com o dinheiro tomado da população que devemos entender o mote argumentativo desta seção – ao contrário do que eu propositalmente coloquei anteriormente e, conforme o que já se foi parcialmente apresentado: não se tem este tipo imaginário de arte gratuita que é comumente defendido por artistas ou pessoas das áreas de humanidades; o estado não possui dinheiro algum a não ser o que ele toma de sua população, mesmo que seja para depois oferecer serviços a ela própria.

A partir daí, acredito que o problema ético do financiamento público das artes seja estritamente ligado a um problema ético da redistribuição, e farei aqui algumas ponderações sobre o assunto que nos ajude a avaliar o estatuto moral do financiamento das artes.

Há várias concepções sobre a redistribuição disponíveis na literatura sobre ética, filosofia política, sociologia e afins, nossa tarefa aqui não é adentrar aos pormenores técnicos que integram essa bibliografia, temos a intenção exclusiva de aproveitar o que parte dessa literatura pode nos oferecer

para nos ajudar com os problemas da moralidade do financiamento das artes – mais especificamente aqui, o financiamento público das artes. Em todo caso, é difícil encontrar alguma proposta de redistribuição em que não se tenha como ponto fulcral a crença de que o governo deve estar centralmente envolvido no alívio da pobreza. Um ponto a se avaliar inicialmente é de que as políticas de redistribuição usualmente propostas tendem agressivamente a discriminar as minorias, tendo em vista que, inevitavelmente, favorecerá as preferências e o interesses da maioria – como se mostra no exemplo que tratamos sobre uma minoria que não aprecia artistas de grandes massas também ser expropriada de seus recursos financeiros para financiar este artista buscando promover certo conforto a uma maioria; outro ponto a se expor aqui sobre este exemplo é que, geralmente, o público que tem seu dinheiro tomado a fim de financiar um artista que detém o prestígio da população em geral, são pessoas relativamente mais pobres do que o artista que está a ser financiado – no caso do financiamento privado desses artistas a mesma coisa acontece, mas aqui o público pagante está por financiar voluntariamente o artista em questão.

O problema em relação a redistribuição no que diz respeito a como ela deve ser executada é que nenhuma autoridade central conseguiu ao longo da história demonstrar saber o suficiente para ser capaz de conceber ou propor um padrão de redistribuição perfeito e, o que deriva daí é, geralmente, a adoção de medidas um pouco cambaleantes, por muitas vezes desrespeitando um alicerce científico ou econômico e tentando insistentemente redistribuir-se a riqueza dos mais ricos para os mais pobres por vias ineficientes ou desastrosas (DE JOUVENEL, 2012). Isso parece ser oriundo de uma concepção um pouco mais moderna do pensamento socialista, onde nega-se que o consumo de bens não primários como as belas-artes sejam uma coisa trivial, pelo contrário – cada vez mais o pensamento socialista parece demonstrar crer cegamente – como é com a sociedade moderna em geral – que deve haver cada vez mais bens que sejam produto do trabalho humano a serem usufruídos (DE JOUVENEL, 2012) isso inclui-se, é claro – as artes. O argumento parece ser o seguinte: é desejável e necessário eliminar a pobreza e, os recursos excedentes de alguns devem ser sacrificados em detrimento das necessidades urgentes de outros – e até aqui parece que temos uma premissa razoável de se aceitar e, para além de alguma objeção, vamos supor que a aceitemos de

bom grado; entretanto, acrescenta-se aí mais uma premissa, a de que a desigualdade de recursos entre os membros de uma sociedade é ruim por si, e deveríamos então, de forma menos ou mais radical eliminá-la – essa já parece ser uma premissa que carece de fácil aceitação, principalmente por parte de alguns que já tenham se iniciado em estudos basilares da economia e que não se deixam guiar meramente pelo comum costume moderno de se chamar de justiça tudo aquilo que é emocionalmente apazível; a conclusão a partir daí parece evidente: tem que haver maior igualdade de consumo (DE JOUVENEL, 2012) Entretanto, é bom evidenciar que é possível que seja verdadeiro que a justiça não demande uma forçosa igualdade de consumo, podendo-se argumentar então, simultaneamente, propondo a seguinte conjunção: nossa sociedade não é justa e, a justiça não deve ser alcançada pela equiparação de renda ou, no nosso caso, de consumo. Esse singelo argumento não se compromete em dizer que as demandas de justiça não devem ser atendidas, diz respeito exclusivamente de que, apesar da possibilidade de injustiça vigente, não é oferecendo uma forçosa igualdade de consumo que iremos repará-las.

Devemos também ter em conta que, onde uma certa quantidade de rendas é aumentada por meio da redistribuição, outro montante delas é subtraído – não é assim que a economia em geral se comporta e não estamos por afirmar aqui que a economia seja um mero jogo de soma zero, porém, os modelos redistributivos propostos pelos governantes geralmente tendem a assim se comportar (DE JOUVENEL, 2012) e a confusão parece ser oriunda de um mal entendimento de que os recursos são escassos e não podemos gerar recursos a partir do nada ou também por alguns dos governantes deterem de fato a crença de que a economia em geral é sim um jogo de soma zero. Portanto, sendo nos modelos de redistribuição deficientes usualmente propostos pelos governos ou em qualquer outro sistema de redistribuição ideal que ainda não viermos a experimentar, parece ser aceitável que um milionário deva renunciar a seu helicóptero de passeio em detrimento de estarmos aptos a colocar comida na mesa de alguns que estejam por passar fome – e é adequado admitir que isso já acontece em uma escala considerável – maior ou menor, por meio da filantropia, mas não nos parece óbvio que, por exemplo, um autor de filosofia ou um pintor deva sacrificar seus já modestos meios de

sobrevivência que o permitem fazer seu trabalho a fim de sustentar rendas ainda menores das quais ele mesmo modestamente possui. Há ainda outros problemas que devem ser avaliados neste caso, como, por exemplo, a fuga de capital ao se taxar grandes fortunas ou qual é o ponto de mudança da curva de Laffer ou, mais radicalmente, se impor impostos a população é ou não é uma prática eticamente aceitável – porém, para os nossos propósitos, basta que passemos por admitir, depois dessa avaliação, uma certa dificuldade em se encontrar um modelo ideal de taxaço e redistribuiço, bem como parece não haver bons motivos para aceitarmos que as satisfaço de diferentes pessoas possam ser medidas com uma única unidade de medida geral (DE JOUVENEL, 2012), dado os interesses tão diversos que podemos conferir entre as pessoas que convivemos (MURCHO, 2019).

Porém, a argumentaço em prol de uma espécie de redistribuiço pode oferecer ainda uma certa resistêcia, pois parece óbvio que se a renda de um certo número de pessoas for tomada e redistribuída para um número igual de pessoas, teremos, é claro, alguma dificuldade em afirmar que há aqui qualquer ganho substancial de acesso ao consumo ou satisfaço geral das pessoas, podendo haver até mesmo uma perda significativa rumo a tais propósitos (DE JOUVENEL, 2012). Entretanto, o que é argumentado, usualmente, pelos que acreditam que o estado deva ser encarregado de promover algum tipo de redistribuiço, é que espolia-se um certo número de pessoas a fim de se beneficiar um montante maior delas – aqui talvez tenhamos, de fato, a única concepço aceitável de redistribuiço, porém, não me parece que as dificuldades já apresentadas até aqui sobre como promover uma redistribuiço ética passem a cessar por acrescentar uma ou outra perspectiva mais aceitável sobre o assunto.

Um outro ponto que é adequado tratarmos aqui é proposto por Bertrand de Jouvenel em seu *A ética da redistribuiço*, onde o autor afirma que alguns bens que antes estavam disponíveis somente a uma limitada elite econômica como ele cita, por exemplo, as especiarias e os jornais, só se tornaram abrangentemente abundantes para parte significativa da população em geral, justamente por terem sido por muito tempo sustentados por vias privadas através da constante demanda dessa pequena elite econômica (DE JOUVENAL, 2012); o autor afirma também que há uma espécie de cortesia

financeira entre profissionais famosos de determinadas áreas como, por exemplo, um famoso médico pagar mais caro a um famoso advogado única e exclusivamente por ele deter certo prestígio e fama. Estes dois exemplos podem sugerir também, de maneira mais simples, para além dos outros problemas já propostos como a fuga de capital e o problema do ponto de mudança da curva de Laffer, uma certa reflexão sobre regalias que cessariam ou deixariam de gerar alguma riqueza se fosse proposta uma carregada taxa sobre pessoas economicamente mais poderosas a fim de cumprir-se a proposta de espoliar um certo número de pessoas a fim de promover uma redistribuição para um número maior delas, sendo que não são poucos os casos em que as ampliações de acesso ao consumo de determinados bens (como Jouvenel propõe com as especiarias e os jornais) estão estritamente vinculadas a uma espécie de distribuição desigual dos meios para se consumir (DE JOUVENAL, 2012). O raciocínio então parece ser o seguinte: alguns bens só se tornam abundantes pois uma pequena minoria consegue pagar altos preços por estes bens durante um período significativo de tempo exclusivamente a fim de satisfazer seus desejos; com a redistribuição, uma parte da renda dessa minoria (que já apontamos anteriormente serem geralmente discriminadas) seria comprometida; este comprometimento da renda das pessoas financeiramente mais prósperas pode acarretar em uma diminuição no consumo desses bens, pois os recursos serão alocados em bens mais necessários; logo, a produção destes bens pode ser encerrada. No caso das artes, podemos pensar da seguinte forma se estivermos a fim de criar um ambiente próspero para as belas-artes: ao cortar-se a renda de um cidadão economicamente próspero, quem irá se dispor a comprar quadros, esculturas ou poesias? Este argumento parece favorecer também o que afirmamos anteriormente de termos certa dificuldade em apontar qual deve ser o momento exato em que um milionário deva renunciar a seu helicóptero e quando é que um autor de filosofia deve renunciar dos seus poucos excedentes. No caso do que dissermos anteriormente: alguém que poderia continuar por comprar quadros mesmo cedendo o seu helicóptero e, no caso do autor de filosofia, alguém que não teria excedentes financeiros mais para juntar a fim de financiar um artista que ele goste – claro que ilustrando a questão de maneira extremada como estamos por fazer aqui, chega a parecer óbvio, mas a

experiência dos governantes em relação a renda alheia não tem se mostrado de tão prospero resultado como estamos a fim de obter. Jouvanel também alerta em relação a isso que, apesar da redistribuição poder acarretar perdas culturais significativas, são geralmente os defensores da redistribuição que são os mais sensíveis às perdas culturais das mais distintas naturezas, inclusive as artísticas (DE JOUVENAL, 2012).

Podemos insistir em argumentar em prol do financiamento público das artes alegando que teríamos então ao menos as belas-artes disponíveis para toda gente, mas não me parece que essa afirmação detenha problemas muito diferentes ao que trouxemos anteriormente comentando sobre uma deformação artificial da demanda. Poder-se-ia gerar daí até uma espécie de autonomia ao artista que, dado que ele irá receber o seu pagamento de qualquer jeito, então ele fará coisas que ele realmente aspira e não o que as grandes massas se apeteçam. Reconheço que há outros problemas a se tratar além disso, mas supondo que os artistas trabalhem de bom grado em detrimento de obras artisticamente íntegras e que essas obras se ofereçam para o público em geral, voltamos aqui ao ponto já tratado anteriormente: as belas-artes carecem de uma demanda significativa da população e podemos conferir as preferências do grande público – que nada tem a ver com as belas-artes, como já proposto antes, na lista dos livros mais vendidos, nos shows que mais lotam ou nos discos que mais vendem (MURCHO, 2019).

Restando, em última análise, defender que os artistas devam ser publicamente financiados meramente por seguir seus sonhos de realizarem coisas artisticamente relevantes; mas contrairíamos então a problemática dívida de esclarecer, por exemplo, o motivo de não estarem a ser os filósofos os financiados em detrimento de obras filosoficamente relevantes, ou os linguistas, ou os interpretes de surdos e mudos ou os escoteiros e assim por diante, até esbarrarmos em dificuldades cada vez maiores e seguirmos por ceder ao afirmar que não há recursos para financiar-se toda gente na direção de seu sonho e, ainda se propormos que essas pessoas todas estão a fazer algo de socialmente relevante e que por isso então devem ser financiadas, teríamos que ordenar um certo esquema de prioridades o qual talvez seja um critério relevante a se tomar para fazer-se tal ordenação justamente a demanda das pessoas todas que estão por financiar essas coisas.

5. Sobre um balanço geral: qual dos modelos é eticamente melhor?

Não parece que temos uma entusiasmada motivação para aceitarmos qualquer um dos modelos de financiamento propostos aqui, mas definitivamente não hesito em dizer que qualquer uma das propostas apresentadas careça de adeptos, mesmo com cada problema aqui exposto; pois, apesar de termos tratado exaustivamente cada problema apresentado ao longo das seções, acredito que haja ainda uma instância última de defesa de cada um dos meios de financiamento a ser proposta nas bases do que necessariamente explanamos até aqui; sendo a do financiamento privado a de que, em última análise, é o indivíduo que está por gastar os seus próprios recursos a financiar seja as belas-artes ou um suposto artista que cometa corrupções artísticas a fim de obter fama ou prestígio, e que não há problema algum se apetecer em certos momentos com uma música colocada para beber com os amigos ou com um quadro que só esteja lá por preencher uma parede branca e que se o indivíduo promove sua própria vida em detrimento desse suposto tipo de arte ou que ele de fato ache isso genuinamente relevante, está a ser só ele primariamente prejudicado. Em relação ao financiamento público das artes, pode-se tentar uma alternativa em forçar este modelo de financiamento dizendo que os governantes poderiam então selecionar artistas artisticamente íntegros e que seriam tão talentosos que sua arte seria indubitavelmente arrebatadora – agraciando os desejos de grandes multidões; em relação a isso, sugiro tomarmos um exemplo que propôs Ludwig von Mises em *As seis lições por exame* (2009).

No capítulo dois do livro, Mises ao tratar do socialismo, diz que a queixa dos artistas – pintores, poetas, escritores e compositores dizendo que o grande público usualmente não reconhece às suas obras implica, geralmente, que eles tem de viver na pobreza e, o autor reconhece que, de fato, o público pode passar por julgar mal a produção artística em geral, mas corre em erro quem afirma que este deve ser o motivo em transferir a responsabilidade de subsidiar o meio artístico ao estado. Para ilustrar tal afirmação, Mises pergunta, por exemplo, a quem deveria ser incumbido a tarefa de julgar a obra de um artista estreado a fim deste valer-se de financiamento ou não. Parece não ser inadequado concordar com o autor quando ele diz que teríamos de confiar

profundamente na apreciação dos críticos, dos professores de história da arte e afins, mas também não é irrazoável admitir a afirmação de Mises sobre essas autoridades em arte estarem sempre voltados demasiadamente ao passado, demonstrando raros eventos em relação a descoberta de novos talentos, o que faz Mises trazer à tona o exemplo da vida e obra de Vicent van Gogh. O pintor holandês, assim como tantos outros pintores e escritores, suportou extremas penúrias ao longo da sua biografia, tentando diversas profissões até começar por desenhar e pintar regularmente, mas planejou sua vida de acordo com o que achou melhor e, apesar de hoje ter o seu lugar consagrado entre os grandes nomes da arte, passou toda a sua vida sem receber quaisquer quantias substanciais de dinheiro oriundas de suas pinturas, tendo vendido exclusivamente um só quadro em vida por uma quantia não muito significativa; fora isso, viveu e pintou pelo que financeiramente seu irmão permitiu.

O que está em causa aqui é que dificilmente o estado, seus funcionários ou alguns pintores famosos amigos do governo que, provavelmente, o próprio van Gogh não apreciaria o teriam aceitado como um jovem pintor promissor, dotado de talento para se tornar quem hoje reconhecemos como o gigante que é. Provavelmente, em determinadas sociedades altamente centralizadas e com governos extremamente poderosos que tiveram vez ao longo da história, ele teria sido mandado para trabalhar em alguma outra coisa que não o realizaria ou, em detrimento do que temos de dados disponíveis acerca da vida de van Gogh, teria sido mandado possivelmente a algum hospício para lá passar toda a sua vida, nos poupando de toda sua obra e talento. Ainda assim, supondo que este problema seja evitado, e que os avaliadores de arte por parte do estado sejam extremamente honestos e competentes, não me parece que os problemas acerca da redistribuição e da prioridade de quem deve receber um subsídio financeiro estatal passem a cessar – e mesmo tendo em conta que, no exemplo de van Gogh, a via privada de financiamento, parcialmente, também falhou – parcialmente, pois, apesar do público em geral não ter financiado voluntariamente van Gogh, o seu irmão o financiou por meio de seus próprios recursos em uma espécie de prática de mecenato, o pintor pode encontrar seus meios de seguir com o que lhe apetecia e, mesmo sendo um profundo infortúnio que van Gogh não tenha sido reconhecido em vida, ainda me parece

pior que ele fosse, de alguma maneira, impossibilitado de prosseguir a pintar pelo julgamento definitivo de alguns.

Portanto, os problemas do financiamento privado das artes parecem ser mais facilmente contornáveis, e a satisfação do consumidor, nestes casos de financiar algo que não seja genuinamente arte, dificilmente tende a prejudicar alguém que não seja a ele próprio – ou a um ou outro artista, como é no caso do exemplo de van Gogh, mas é razoável pensar que isso é menos desastroso que espoliar um sem-número de pessoas a fim de viabilizar o conforto de alguns. Além disso, parece que temos boas evidências, em virtude do que podemos verificar, principalmente a partir dos exemplos colocados na obra de Bertrand de Jouvenel que, dificilmente conseguiremos comprometer a renda alheia sem grandes prejuízos sociais, podendo custar – inclusive à arte – parte substancial deste incalculável prejuízo.

REFERÊNCIAS

DE JOUVENEL, B. **A ética da redistribuição**. São Paulo. Instituto Ludwig von Mises. 2012

DE LIBERA, A. **A filosofia Medieval**. Edições Loyola. São Paulo - SP. 2ª edição. 2004

DUTTON, D. Uma definição naturalista da arte – Traduzido por: Vítor Guerreiro. **Crítica na Rede**. 2011. Disponível em: <https://criticanarede.com/artnatural.html>. Acessado em: 5.jun.2020.

LE COCQ, J. Commercial art music. **IEA – Economic Affairs**. Oxford. 2002.

MARROU, H. **História da educação na antiguidade**. CEDET. Campinas – SP. p. 239. 2017

MISES, Ludwig von. **As seis lições**. Instituto Ludwig von Mises Brasil. 7ª edição. 2009

MURCHO, D. Comprar e vender ideias. **Crítica na Rede**. 2009. Disponível em: https://criticanarede.com/ed_123.html. Acessado em: 5.jun.2020

MURCHO, D. Ensino e florescimento humano. **Revista Sísifo**. nº 9, v. 1, 30 de junho de 2019.

NUNES, R. A. da C. **História da educação na idade média**. CEDET. 2ª edição. 2018a

NUNES, R. A. da C. **História da educação no renascimento**. CEDET. 2ª edição. 2018b

RUBIM, A. A. C. Dos sentidos do marketing cultural. **Rev. Bras. De Ciênc. Da Com**. São Paulo. 1998.