

## TEORIAS DA ARTE

Sê bem vinda, ó vida! Eu vou de encontro,  
pela milionésima vez, à realidade da experi-  
riência, a fim de moldar, na forja da minha  
alma, a consciência ainda incriada de mi-  
nha raça.

*James Joyce*

A pergunta fundamental em filosofia da arte é: qual a natureza da obra de arte? Teorias da arte buscam respondê-la. Uma objeção freqüente à pretensão de construir tais teorias é que a arte é um fenômeno demasiado diversificado para que possa ser encontrada uma *essência comum* a todas as suas manifestações, o que equivale a dizer que não podemos encontrar *condições suficientes* para a sua identificação, ou seja, condições que uma vez presentes nos garantam que estamos diante de obras de arte. O que há de comum, afinal, entre o teto da capela Sixtina e a *Marilyn* de Andy Warhol? Muito pouco.

Essa objeção toma uma forma articulada na sugestão, feita por Morris Weitz, de que o conceito de arte não pode ser definido em termos de condições suficientes por se tratar de um conceito possuidor do que Wittgenstein chamava de *semelhanças de família*, tal como os conceitos de jogo, número e religião(1). Tais conceitos parecem possuir uma essência comum a todas as suas aplicações, mas na realidade apresentam apenas semelhanças parciais entre uma e outra aplicação, nada possuindo de relevante que seja comum a *todas* as aplicações. As similaridades entre as aplicações são, em uma metáfora de Wittgenstein, como as cerdas trançadas de um mesmo fio, que apenas *parecem* percorrer toda a sua extensão(2).

Essa objeção pode bem ter o seu ponto. Mas é importante notar que o conceito de semelhanças de família, se interpretado como exigindo apenas que os objetos de aplicação do conceito possuam semelhanças quaisquer entre si, é incoerente. Qualquer coisa é, em algum aspecto, semelhante a

qualquer outra coisa. Como notou Nigel Warburton, o edifício do *Empire State* e um alfinete são semelhantes no tocante ao fato de serem feitos de material inorgânico e de serem pontudos(3). Se as semelhanças não forem de alguma maneira limitadas, conceitos com semelhanças de família tornam-se ilimitadamente aplicáveis, perdendo a sua função classificatória e deixando de fazer qualquer sentido. Um meio de delimitar as semelhanças sem fazer apelo a uma essência comum consiste em estabelecer um paradigma, que consiste em uma série de propriedades para a aplicação do conceito, e no estabelecimento de uma regra exigindo um compartilhamento mínimo entre as propriedades de um objeto e as propriedades descritas no paradigma. Dessa forma, dois objetos podem não possuir nenhuma propriedade comum e mesmo assim compartilharem suficientemente das propriedades descritas no paradigma para caírem sob o mesmo conceito. Esse poderia ser o caso, por exemplo, do conceito de religião(4).

Contudo, se nós considerarmos as coisas dessa maneira, as teorias da arte voltam a fazer sentido, se não como teorias que visam estabelecer condições suficientes ou essências comuns, ao menos como teorias que devem estabelecer o paradigma daquilo que chamamos de arte, além das margens de similaridade entre o objeto e o paradigma a serem requeridas para que ele possa ser chamado de obra de arte. O importante passa a ser que essas teorias sejam capazes de iluminar dimensões importantes da obra de arte, as quais constituem o paradigma, além das relações sistemáticas eventualmente existentes entre elas.

Mas há uma outra maneira (não necessariamente conflitante com a que acabo de expor) de se abordar a questão. Um conceito com aplicações muito diversificadas pode ser muitas vezes analisado como um conceito formado por subconceitos variadamente assemelhados entre si. Sendo assim, mesmo que um certo conceito geral não possua uma essência comum a suas aplicações, isso não significa que os subconceitos que o constituem, se considerados individualmente, não possuam essências comuns a suas aplicações ainda mais específicas. Além disso há subconceitos que são mais fundamentais e que importa mais analisar. Considere, por exemplo, a conceito de verdade, que se subdivide em dois subconceitos, o da verdade como antônimo do falso, e da verdade como antônimo da mentira – o primeiro é certamente mais fundamental que o segundo.

Assim, uma teoria da arte pode esclarecer a essência comum ao que pertence a uma espécie importante de arte sendo essa uma tarefa mais relevante do que a de estabelecer uma regra criterial capaz de delimitar nossas aplicações da palavra ‘arte’ em circunstâncias nas quais a busca de uma essência comum revelou-se uma miragem.

No que se segue quero expor e discutir brevemente algumas teorias mais influentes acerca da natureza da arte em algumas de suas variantes, em busca do que parecer mais esclarecedor.

### **1. Representacionalismo**

O representacionalismo é a mais antiga concepção sobre a natureza da arte: a arte busca representar algo. Platão e Aristóteles concebiam a arte como imitação ou *mímese*, ou seja, uma representação naturalista da realidade. Assim, a pintura imita a natureza, o drama imita a ação humana. Essa concepção já era problemática na antiguidade. A música instrumental, por exemplo, não parece imitar coisa alguma. E a pintura moderna tornou essa concepção ainda menos plausível. Um quadro que intenta copiar a realidade é chamado pejorativamente de *Trompe D'oeil* e geralmente visto como alguma coisa sem valor estético. Esse juízo não pode ser generalizado. A série dos auto-retratos de Rembrandt, nos quais ele honesta e corajosamente retrata a sua decadência, são obras de arte. Mas grande parte da pintura, da literatura, quase toda a música, não são certamente cópias literais de coisa alguma.

Uma segunda versão de representativismo é a teoria representacional propriamente dita. A obra de arte não precisa ser uma cópia ou imitação da realidade, ou seja, uma representação naturalista. Ela pode ser uma representação *puramente convencional ou simbólica*. Assim, um quadro cubista, embora pareça muito pouco com aquilo que representa, não deixa por isso de ser considerado uma obra de arte. Essa versão do representativismo é, mesmo assim, insuficiente. O que dizer da pintura realmente abstrata, como o *Número 32* de Pollock, de objetos achados, como o *pissoir* de Marcel Duchamp (intitulado *A Fonte*), de músicas puramente orquestrais como a Sétima Sinfonia de Beethoven? Convencionalmente, essas obras não simbolizam nada.

A terceira versão do representativismo é o que já foi chamado de neo-representacionalismo(5). Nessa versão não é mais exigido que a obra de arte represente nada, mas que seja *sobre* algo, que possua um tema, um assunto, um significado, que nos diga algo de alguma coisa. Mais tecnicamente: uma obra de arte precisa ter algum *conteúdo semântico*. Com efeito, toda obra de arte admite ser interpretada, e se ela admite ser interpretada é porque ela nos diz algo, e se ela nos diz algo é porque ela possui algum conteúdo semântico. Esse conteúdo semântico não costuma ser convencionalmente estabelecido, o que o torna aberto, polissêmico. Mesmo uma obra de arte que pretenda ser sem significado algum paradoxalmente acaba por tematizar

algo, qual seja, a sua ausência de significado; ela significa a ausência de significado.

Uma objeção possível seria a seguinte: se uma música apenas exprime um sentimento, por exemplo, a tristeza, ela não pode ser *sobre* o sentimento que exprime, sendo errado dizer que ela possui conteúdo semântico. Mas essa objeção não é convincente. Se alguém bate com a cabeça na porta de um armário e diz “Ai!”, esse proferimento possui função expressiva, ele exprime espontaneamente a sensação de dor. Mas nem por isso (*pace* Wittgenstein) a palavra proferida deixa de ter uma referência, pois ela é *sobre* a dor que a pessoa sente, sendo este o seu conteúdo semântico. O mesmo talvez possa ser dito da música: o fato dela exprimir um sentimento não impede que ela seja *sobre* o sentimento que ela exprime.

Pode ser que a teoria neo-representacional da arte seja aplicável a toda e qualquer manifestação artística. Mesmo assim, ela é bastante pobre como meio de esclarecer o que é arte, pois o que ela oferece é apenas uma condição necessária e não uma condição suficiente para a identificação da obra de arte, posto que muita coisa que possui conteúdo semântico não é arte. Tudo o que escrevi nos parágrafos acima, por exemplo, possui conteúdo semântico, mas obviamente não é arte.

## 2. Formalismo

Segundo as teorias formalistas da arte, o que caracteriza a obra de arte é a sua forma e não o seu caráter representativo. Um paradigma do formalismo é a teoria proposta por Clive Bell em 1914, com o objetivo de defender o neo-impressionismo de pintores como Paul Cézanne(6). Para Bell o que caracteriza as artes plásticas e talvez a música é a presença da *forma significativa*. O conceito de forma significativa é simples, não podendo ser definido. Mas na pintura ele resulta da combinação de formas, linhas e cores. Considere, por exemplo, a *Composição em Vermelho, Amarelo e Azul* de Mondrian. O que faz a singularidade dessa pintura é a inesperada harmonia entre as cores, formas e dimensões de seus retângulos coloridos, o que constitui uma forma significativa. Característico da forma significativa é que ela produz uma *emoção estética* em pessoas com sensibilidade para a arte.

A teoria da forma significativa foi útil como defesa da pintura abstrata ou semi-abstrata surgida desde o final do século XIX. Mas ela possui defeitos sérios. Para Bell a representação e o contexto não possuem relevância. Mas não é difícil encontrarmos exemplos de obras de arte nas quais o elemento representacional ou o contexto são importantes. Considere os auto-retratos de Rembrandt, ou ainda, o quadro de Géricault, *A Jangada do Meduza*. A composição do quadro é importante, mas o que ele representa também. Nele

estão retratados alguns naufragos quase mortos, em uma jangada perdida no oceano, no momento em que é divisada a sua salvação. A pintura foi inspirada por um acontecimento verídico. Sentimos também que esse quadro potencializa o drama e a esperança para além da simples representação de um acontecimento. Certo é que não é só a composição, mas também a representação, o simbolismo e o contexto que aqui se somam na produção do sentimento estético.

A dificuldade maior com a teoria de Bell consiste, no entanto, em sua falta de conteúdo. Para a questão “O que é forma significativa?”, a melhor resposta parece ser: a forma que tende a produzir no auditório um sentimento estético. À pergunta “O que é o sentimento estético?”, a resposta parece ser: aquele que é produzido pela forma significativa. A teoria beira a vazies de conteúdo e a circularidade.

#### **4. Teoria Institucional**

A teoria institucional da arte surgiu na década de sessenta, tendo sido sustentada por George Dickie(7). Essa teoria enfatiza a importância da comunidade de conhecedores de arte na definição e ampliação dos limites daquilo que pode ser chamado de arte. Dickie define a obra de arte como um artefato que possui um conjunto de aspectos que lhe conferem o *status* de candidato à apreciação das pessoas da instituição do mundo da arte. A importância disso pode ser ilustrada pela obra de Alfred Wallis(8). Wallis era um marinheiro que nada entendia de arte e que aos 70 anos, após a morte da esposa, decidiu pintar barcos na madeira para afugentar a solidão. Casualmente, dois pintores de passagem pelo lugar gostaram de suas telas e o descobriram como artista. Como resultado as obras de Wallis podem ser hoje vistas em vários museus ingleses. Como disse um crítico, Wallis tornou-se um artista sem sequer saber que era.

Há duas objeções principais a teoria institucional. A primeira é que ou os entendidos em arte decidem o que deve ser considerado uma obra de arte com base em razões ou o fazem arbitrariamente. Se eles o fazem com base em razões, essas razões constituem uma teoria da arte que não é a teoria institucional. Assim, alguém poderá dizer que os quadros de Wallis apresentam excelentes combinações de cores aliada a simplicidade formal. Mas essa é uma maneira de dizer, por exemplo, que eles possuem forma significativa. Nesse caso a teoria institucional colapsa em outras concepções acerca do que é arte. Suponhamos agora que os entendidos em arte decidam o que deve ser considerado obra de arte arbitrariamente. Ora, nesse caso não fica claro porque devemos dar qualquer importância à arte. Uma objeção adicional seria de que a teoria institucional é viciosamente circular. Obras de

arte são definidas como objetos que são aceitos como tais pelas pessoas que entendem de arte; e as pessoas que entendem de arte são definidas como as que aceitam certos objetos como sendo obras de arte.

### **5. Collingwood e a teoria da arte como expressão**

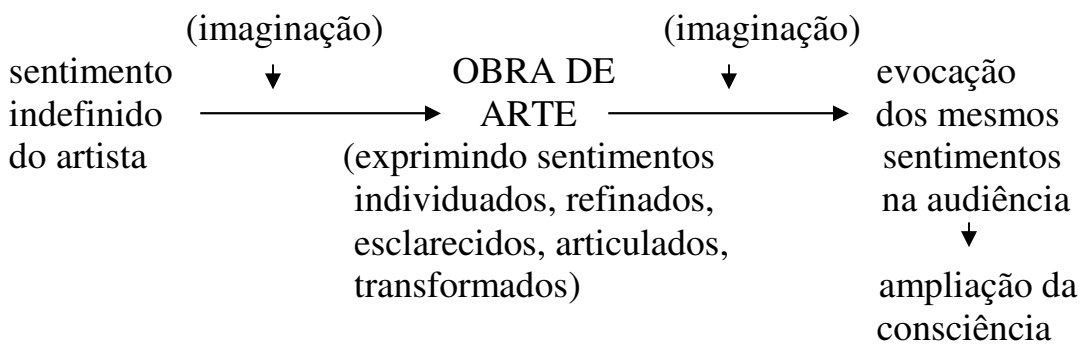
Segundo as teorias expressivistas, a arte é expressão de emoções. As teorias expressivistas da arte são mais novas, embora sinais dela já pudessem ser encontrados na antiguidade, como na teoria aristotélica da função catártica da obra de arte como purgação das emoções. Para o expressivistas a arte é para o mundo interior das emoções como a ciência para o mundo exterior. A ciência tem como objeto eventos físicos enquanto a arte tem como objeto as emoções humanas que ela exprime.

Uma versão ingênua da teoria expressivista é tipicamente atribuída a Leon Tolstoy(9). Primeiro o artista precisa ter um sentimento: Tolstoy foi à guerra e voltou cheio de sentimentos. Ele produz então uma obra de arte destinada a expressá-los, digamos, *Guerra e Paz*. Por sua vez, a obra evoca no leitor os mesmos sentimentos que o artista teve ao passar pela guerra. O esquema é simples: emoções no artista → obra de arte → mesmas emoções no auditório. A obra de arte é apenas um veículo de transmissão de emoções. Essa versão do expressivismo é ingênua porque não é capaz de distinguir a obra de arte de qualquer coisa que transmita um sentimento. Uma notícia de jornal sobre a guerra pode ter profundo efeito emocional, mas isso não a torna uma obra de arte. Se uma pessoa está se afogando em um rio e grita por socorro, ela expressa um sentimento de desespero e asfixia e a pessoa que o ouve entende o que ele está sentindo. Mas isso não faz de seus gritos obras de arte!

Há, no entanto, versões mais sofisticadas do expressivismo, a melhor delas sendo talvez a do filósofo inglês R. G. Collingwood em seu livro *The Principles of Arts*. O que esse filósofo quis fazer foi desenvolver uma teoria da grande arte, da arte séria, que ele chama de arte própria (*art proper*) e que ele distingue da má arte, que se encontra a serviço da corrupção da consciência, ou daquilo que passa por arte sem realmente sê-lo, que ele chama de arte assim chamada (*so called*). A arte assim chamada, por sua vez, pode ser para ele de dois tipos: a arte como *mágica* e como *entretenimento*. A arte como *mágica* é a que tem uma função utilitária. Um hino patriótico, por exemplo, pode ter a função de incitar sentimentos cívicos nas pessoas. A arte como *entretenimento* é a que tem uma função hedonista. Um filme de horror, por exemplo, objetiva produzir na audiência certas emoções canalizadas, que nada fazem no sentido de ampliar a consciência emocional do espectador e no final podem mesmo produzir um

sentimento de frustração e tédio. Seria pedante negar que a arte como entretenimento possa ter um lugar. Mas uma sociedade na qual as pessoas acreditam que o único objetivo da existência humana é a diversão é, para Collingwood, uma sociedade inferior ou decadente. Finalmente, nada impede que a arte própria venha misturada com a arte mágica ou com a arte como entretenimento. A cantata *Meine Seufzer Meine Tränen*, de Bach, e a trilogia *A Crucificação Rósea*, de Henry Miller, exemplificam, respectivamente, uma e outra coisa. O que essas distinções nos sugerem é que, embora não possamos encontrar uma essência relevante do conceito de arte em geral, dividindo-se esse conceitos em seus subconceitos, podemos distinguir o conceito mais relevante, o de arte própria, e se formos capazes de analisar a sua essência, as suas condições suficientes, isso nos bastará.

Para Collingwood, que era uma pessoa com experiência pessoal da criação artística, ao contrário do expressivismo ingênuo, antes do artista produzir a sua obra ele ainda não possui a emoção estética que a sua obra produzirá na audiência e em si mesmo. O que ele possui é uma “excitação emocional”, um sentimento indefinido. Na medida em que ele utiliza a sua imaginação e pensamento planejando e produzindo a obra de arte, ele consegue reconhecer melhor a natureza de suas emoções, defini-las, refiná-las, clarificá-las e articulá-las em sua relação com seus objetos. Essas emoções assim clarificadas são, por sua vez, imaginativamente reconhecidas enquanto tais pela audiência capaz de apreciar a obra de arte. Podemos considerar como exemplo o painel de Picasso intitulado *Guernica*. A cidade de *Guernica* foi criminosamente bombardeada pelos nazistas para efeito de experiência militar. Ao saber desse fato, Picasso, movido por emoções, pintou *Guernica*. Mas as emoções que o painel suscita em nós e no próprio Picasso foram transformadas. Elas são emoções estéticas, muito superiores à emoção bruta que cada um de nós poderia ter, digamos, ao ler sobre o bombardeio de *Guernica*. Podemos sintetizar essa teoria no seguinte esquema(10):



Para Collingwood a imaginação e o pensamento são na produção artística no mínimo tão importantes quanto a expressão de emoções. É pela imaginação que o artista refina e articula os seus sentimentos, e é também pela imaginação que o auditório interpreta e compreende os sentimentos expressos na obra de arte. Como resultado, a obra de arte é capaz de produzir no auditório e no próprio artista uma compreensão maior de seus próprios sentimentos, e com isso uma ampliação e regeneração de seu autoconhecimento e consciência.

É nessa ampliação e regeneração da consciência que Collingwood vê a função da arte. Nossas emoções freqüentemente deixam de ser associadas a certas idéias, posto que tais associações nos desagradam e assustam. O resultado disso é o que Collingwood chama de *corrupção da consciência*, a qual pode ser estender à toda uma sociedade, fazendo com que ela entre em decadência. A arte verdadeira, por promover uma compreensão mais autêntica de nossa vida emocional, serve de medicina contra a corrupção da consciência. Como escreve Collingwood, a arte não é uma luxúria, e a má arte não é tolerável, pois “conhecer a nós mesmos é a fundação de toda a vida que se desenvolve além do nível de experiência meramente físico. Uma consciência verdadeira dá ao intelecto uma fundação firme; uma consciência corrompida força o intelecto a construir sobre areia movediça.”(11) Por isso o artista deve ser um profeta,

...não no sentido de prever coisas que virão, mas no sentido de que ela conta à sua audiência, sob o risco de seu desprazer, os segredos de seus próprios corações. A razão pela qual ela precisa dele é que nenhuma comunidade conhece o seu próprio coração; e por falhar em conhecê-lo, uma comunidade engana-se a si mesma sobre uma matéria em relação a qual ignorância significa morte... A arte é a medicina comunitária para a pior doença de mente, que é a corrupção da consciência.(12).

Assim, quando James Joyce sob o personagem de Stephen Dedalus, em *O Retrato do Artista Quando Jovem*, afirmou que a sua intenção como artista era a de moldar, na forja de sua alma, a incriada consciência de sua raça, ele estava manifestando poeticamente o mesmo ponto que Collingwood buscou articular em sua teoria da arte anos mais tarde.

A teoria de Collingwood é, ou assim me parece, a que mais se aproxima do intento de definir a espécie relevante de arte, a arte própria. Ela chega próximo de estabelecer condições suficientes para a definição de arte própria, ou seja, das condições que constituem a essência comum à arte no

sentido da palavra que realmente importa considerar. Quero fazer algumas considerações adicionais.

A primeira é sobre a enorme variedade de emoções de grande complexidade e sutileza cuja existência é sugerida pela teoria de Collingwood. O sentimento de alegria e regozijo produzido pelo *Magnificat Anima Mea* de Bach é diferente do sentimento de alegria da dança dos camponeses em *Don Giovanni*, o qual é diferente da emoção produzida pela música *Camisa Listada*, cantada por Carmen Miranda. O sentimento evocado pela interpretação de Björling de uma ária de Puchini, por sua vez, é mais profundo e sutil do que o produzido pela interpretação de Caruso, embora sem a modulada (embora excessivamente sentimental) suavidade de do canto de Beniamino Gile.

Essa tese pode parecer controversa: não haveria um limite muito mais estreito para a variedade das emoções? Afinal, como alguém notou, o movimento final do bolero de Ravel pode ser uma explosão de gozo, mas também pode ser uma explosão de cólera. Como decidir? Uma resposta seria que como a linguagem carece de símbolos capazes de designar a enorme variedade de estados emotivos únicos, temos a impressão de que eles não existem(13). O mesmo acontece, por exemplo, com as sensações. Ficamos surpresos quando vemos que provadores de vinhos conseguem adivinhar a marca de um vinho pelo gosto, odor, aspecto. Não seria assim também com os sentimentos? Não seria possível que a arte fosse capaz de refinar e ampliar o nosso universo emocional?

Um ponto ainda mais importante é que embora a teoria de Collingwood chegue a uma caracterização da essência da grande arte, ela o faz de uma maneira vaga e limitada. A emoção individuada, esclarecida e refinada que a obra de arte evoca seria a emoção propriamente estética. Mas o que a caracteriza e distingue das emoções mais comuns? Como essa emoção estética funciona no sentido de inibir ou curar a corrupção da consciência? Essas questões essenciais permanecem insuficientemente explicadas.

A vaga e tentativa hipótese que quero considerar – pura especulação – é a seguinte. Emoções estéticas diferem das emoções comuns por possuírem um elemento de universalidade. Mas em que ele consiste? Primeiro, elas são emoções que transcendem as emoções usualmente ligadas ao objeto que supostamente representam, e ao qual podem ser associadas. As emoções suscitadas por pelo painel de Picasso intitulado *Guernica*, por exemplo, são capazes de se associar a uma grande variedade de outras situações em que ocorreram massacres de inocentes. Já as emoções épicas suscitadas pela *Sinfonia do Destino* de Beethoven, embora não possuam qualquer objeto próprio, mas podem ser associadas a uma grande variedade de situações

dramáticas, digamos, à revolução francesa ou à queda de Roma. Ora, sendo assim, seria possível que tais emoções teriam o poder de favorecer a associação das representações a elas associadas entre si, de algum modo facilitando a ordenação de nossos conteúdos mentais e aumentando localmente o poder de síntese da mente? Seria a capacidade que a grande arte possui de eventualmente elevar e ampliar a consciência humana poderia ser talvez explicada ao longo dessas linhas?

**Notas:**

- 1 M. Weitz: “The Role of Theory in Aesthetics”, in Neil and Ridley (eds.): *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw Hill, 1995).
- 2 L. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (Suhrkamp: Frankfurt, 1984), sec. 67.
- 3 N. Warburton: *The Art Question* (Routledge: London, 2002), p. 81
- 4 Ver P. W. Alston: *Filosofia da Linguagem* (Zahar: Rio de Janeiro, 1977), p. 124 ss.
- 5 Ver A. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981). Ver também a excelente introdução de Noël Carroll: *Philosophy of Art* (London: Routledge, 1999), chap. 1
- 6 C. Bell: *Art* (Oxford: Oxford University Press, 1987 (1914)).
- 7 G. Dickie: *Art and the Aesthetics* (Cornell University Press: Ithaca, 1974).
- 8 N. Warburton: *The Art Question, ibid.* p. 102
- 9 L. Tolstoy: “On Art”, in D. E. Cooper (ed.): *Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 164-76.
- 10 R. G. Collingwood: *The Principles of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1974 (1938)), cap. VII. Sobre a teoria de Collingwood, ver Colin Lyas: *Aesthetics* (London: UCL, 1997).
- 11 Collingwood, *The Principles of Art*, p. 284.
- 12 Collingwood, *The Principles of Art*, p. 336
- 13 M. C. Beardsley & J. Hospers: *Estetica: Historia y Fundamentos* (Catedra: Madrid 1997), p. 143.