

A ESSÊNCIA DA GRANDE 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 necessárias e 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 as caixas de supermercado *Brillo* de Andy Warhol? Muito pouco.

Essa objeção tomou uma forma articulada na sugestão, feita por Morris Weitz, de que o conceito de arte não pode ser definido em termos de condições necessárias e suficientes por se tratar de um conceito caracterizado pelo 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, segundo uma metáfora de Wittgenstein, como as cerdas trançadas de um mesmo fio, que apenas *parecem* percorrer toda a sua extensão(2).

Essa objeção faz sentido. Mas é importante notar que a noção de semelhanças de família, se interpretada 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 Nigel Warburton notou, o edifício do *Empire State* e um alfinete são semelhantes no tocante ao fato de serem feitos de material inorgânico e de serem pontudos, o que não nos qualifica a dizer que o *Empire State* é um alfinete(3). Se as semelhanças não forem limitadas por algum critério, conceitos com semelhanças de família tornam-se ilimitadamente aplicáveis, perdendo a sua função classificatória e deixando de fazer qualquer sentido. Há alternativas semanticamente menos danosas. 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 criterial 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).

Com efeito, se nós admitirmos tal alternativa, as teorias da arte voltam a fazer sentido, se não como teorias que visam estabelecer condições

necessárias e 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 mais ou menos autônomos e variadamente assemelhados entre si. Sendo assim, mesmo que 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 aos seus campos de aplicação específicos. Além disso, há subconceitos que são mais fundamentais e que importa mais analisar. Considere, por exemplo, a conceito de conhecimento. Ele se divide em pelo menos três tipos relativamente autônomos: o conhecimento como capacidade (por exemplo, “Sei nadar”), o conhecimento de particulares (por exemplo, “Conheço Maria”) e o conhecimento proposicional (por exemplo, “Sei que a terra é redonda”). O último tipo de conhecimento é certamente o mais fundamental, pois concernente a quase tudo o que conscientemente sabemos, embora possa ser de um ou de outro modo relacionado a outros.

Se assim for, 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’ por margens de similaridade com um

paradigma, em circunstâncias nas quais a busca de uma essência comum revelou-se uma miragem.

Com essas considerações em mente quero expor e discutir brevemente algumas teorias mais influentes acerca da natureza da arte em algumas de suas variantes, em busca do que possa parecer mais relevante e esclarecedor.

1. Representativismo

O representativismo é a mais antiga concepção sobre a natureza da arte, sugerindo que a sua função é a de representar alguma coisa. 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*, sendo geralmente visto como alguma coisa carente de valor estético. Esse juízo não pode ser generalizado. A série dos auto-retratos de Rembrandt, nos quais ele honesta e corajosamente retratou a sua própria decadência, são obras de arte. Mas grande parte da pintura, da literatura, e 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, uma pintura cubista ou uma obra simbolista, embora pareçam muito pouco com aquilo que representam, não deixam de ser consideradas obras de arte. Essa versão do representativismo é, mesmo assim, insuficiente. O que dizer da pintura

realmente abstrata, como o *Número 32* de Pollock, ou de objetos achados, como o *pissoir* de Marcel Duchamp (intitulado *A Fonte*), ou 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 se exige que a obra de arte represente mais 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 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 também 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-representacionista 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, 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 puras, as formas e dimensões de seus retângulos, o que deve constituir 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 Medusa*. A

composição do quadro é importante, mas o que ele representa também. Nele estão retratados alguns náufragos à beira da morte, em uma jangada perdida no oceano, no momento em que é divisada a salvação. A pintura foi inspirada por um acontecimento verídico. Sentimos que esse quadro potencializa o drama e a esperança humanos para além da simples representação naturalista de um acontecimento. Certo é que não é só a composição, mas também o conteúdo simbólico 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: aquela 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 vacuidade ou a circularidade.

3. 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 à 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 aliadas à simplicidade formal. Mas essa é uma maneira de dizer, por exemplo, que eles possuem forma significativa. Nesse caso a teoria institucional colapsa em uma outra concepção acerca do que é a 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 alguma importância à arte. Uma objeção adicional seria a 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.

4. Teorias 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 antigüidade, como na teoria aristotélica da função catártica da obra de arte como purgação das emoções. Para o expressivista 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.

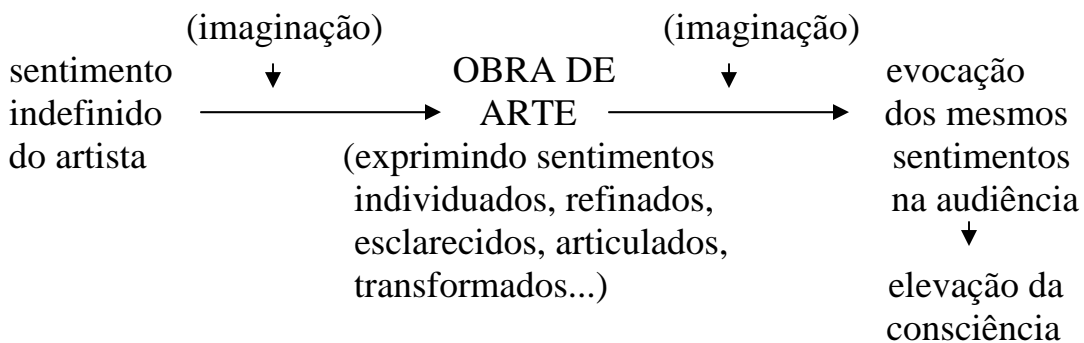
Uma versão ingênua da teoria expressivista é usualmente, embora injustamente, atribuída a Leon Tolstoy(9). Primeiro o artista precisa ter um sentimento: Tolstoy vai à guerra e volta cheio de sentimentos únicos. Ele produz então uma obra de arte destinada a expressá-los de forma clara, digamos, *Guerra 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 pela asfixia, enquanto a pessoa que o ouve entende muito bem o que ela está sentindo. Mas isso não faz de seus gritos obras de arte.

Há, contudo, 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, por ele chamada de arte própria (*art proper*). Ele quer distinguir a arte própria da má arte, que se encontra a serviço do que ele chama de corrupção da consciência, ou daquilo que passa por arte sem realmente sê-lo, a arte “assim chamada” (*so called*). A arte assim chamada, por sua vez, pode ser para Collingwood 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 de má qualidade, 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 belíssima cantata *Meus Suspiros Minhas Lágrimas*, de Bach, e a trilogia *A Crucificação Encarnada*, 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 conceito em seus subtipos, podemos distinguir o subconceito mais relevante, o de arte própria, e se formos capazes de analisar a sua essência, talvez em termos de condições necessárias e suficientes, já teremos tudo o que buscamos.

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 obra produzirá na audiência e em si mesmo. O que ele possui é uma “excitação emocional”, um sentimento indefinido e incompreensível. 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. Tendo sido informado acerca disso, o artista, movido por emoções, pintou Guernica. Mas as emoções que o painel suscita em nós e no próprio pintor foram transformadas. Elas são emoções estéticas, muito superiores à emoção bruta que cada um de nós poderia ter, digamos, ao ler uma notícia 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 do 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 se 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 remédio contra a corrupção da consciência. Como escreve Collingwood, a arte não é 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 ele conta à sua audiência, sob o risco do desagradá-la, 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 a 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 em uma famosa passagem de *O Retrato do Artista Quando Jovem* afirmou que a sua intenção como artista seria a de forjar, no âmago de sua alma, a incriada consciência de sua raça, e que as únicas armas que ele se permitiria usar para isso seriam silêncio, exílio e sutileza, ele estava manifestando poeticamente o mesmo ponto que Collingwood buscou articular filosoficamente anos mais tarde.

A teoria de Collingwood, assim me parece, é a que mais se aproxima do intento de definir a arte em seu sentido mais relevante. Ela chega perto 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 mais 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 por uma teoria como a de Collingwood. O sentimento de alegria e regozijo produzido pelo *Magnificat Anima Mea* de Bach é diferente do sentimento de alegria da dança dos camponêses em *Don Giovanni*, de Mozart, o qual é ainda muito diferente da alegria 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 diverso do produzido pela modulada suavidade do canto de Beniamino Gigli.

Essa tese é a mais controversa: não haveria um limite muito mais estreito para a variedade das emoções? Afinal, como poderia ser notado, o movimento final do bolero de Ravel pode ser uma explosão de gozo, mas também uma explosão de cólera. Como decidir? Uma resposta é que os sentimentos em questão são constituídos pelas próprias formas simbólicas únicas que os exprimem, às quais são ligados de maneira inseparável. Além do mais, como sugeriu John Hospers, 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 vinho conseguem adivinhar a marca de um vinho pelo gosto, odor, aspecto. Sendo também assim com os sentimentos, torna-se compreensível que a arte seja capaz de refinar e ampliar o nosso universo emocional.

Em conformidade com essa maneira de ver, Susanne Langer concluiu que a função essencialmente pedagógica da arte é a de educação do sentimento:

A maioria das pessoas anda tão imbuída da idéia de que o sentimento é uma amorfa excitação, totalmente orgânica, em homens como em animais, que a idéia de educar o sentimento, de desenvolver-lhe o raio de ação e a qualidade, se lhes afigura fantástica, se não absurda. De minha parte creio que constitui realmente o próprio cerne da educação pessoal.(14)

Um ponto ainda mais importante a ser notado é que, embora a teoria de Collingwood chegue a uma caracterização da essência da grande arte, ela o faz de uma maneira demasiado alusiva. A emoção individuada, esclarecida e refinada que a obra de arte evoca seria a emoção propriamente estética. Mas como caracterizá-la e distingui-la das emoções mais comuns? Em que consiste essa elevação da consciência produzida pela emoção estética? Como ela pode inibir ou curar a corrupção da consciência?

A vaga e tentativa hipótese que me passa pela mente apela para algumas categorias que tomo de empréstimo da metapsicologia freudiana. As produções simbólicas constitutivas da obra de arte (palavras, sons, formas, cores...) são reproduzidas na consciência do auditório sob a forma de representações possuidoras de alguma espécie de conteúdo semântico, como pretende a teoria representacional. Também segundo Freud, representações costumam ter associadas a elas sentimentos, emoções que lhe são próprias, aquilo que ele chamava de cargas afetivas (*Besetzungen*), e a tomada de consciência de representações costuma vir acompanhada de uma descarga das intensidades afetivas a elas ligadas, a qual produz prazer pela diminuição da tensão endopsíquica. Há duas maneiras gerais pelas quais isso pode ocorrer, que são os processos psíquicos primário e secundário. No processo

secundário – próprio do pensamento científico – as cargas afetivas estão rigidamente associadas às representações correspondentes. Já no processo secundário – próprio dos sonhos ou das manifestações artísticas – as cargas encontram-se livres, sofrendo processos de *deslocamento* e *condensação*. Elas deslocam-se de uma representação inconsciente para outra que lhe seja em algum aspecto semelhante e capaz de se tornar consciente, disso resultando uma liberação das tensões afetivas. Ou então as cargas afetivas provenientes de múltiplas representações condensam-se em uma só, que é de algum modo semelhante àquelas e se torna consciente, também produzindo prazer ao liberar tensões afetivas.

Ora, com a introdução dessas poucas categorias podemos ensaiar uma explicação mais precisa para a emoção estética e para a sua suposta função catártica de, digamos assim, elevação da consciência. De que maneira? Como foi notado por Hegel, a arte é a manifestação sensível da idéia(15). Traduzindo: emoções estéticas diferem das emoções comuns por possuírem um elemento polissêmico, de generalidade. Mas em que ele consiste? Primeiro, elas são emoções intrinsecamente dependentes das complexas representações estéticas unicamente capazes de expressá-las. Contudo, elas transcendem a essas representações que lhe são de direito, ligando-se dinamicamente a uma multiplicidade indefinida de outras representações, seguindo o processo primário (Freud), o livre jogo da imaginação (Kant), como as ondas que se afastam em círculos concêntricos na superfície da água (Croce). Essa é a característica de elevação da emoção estética, indissociavelmente ligada à amplitude. Por exemplo: as emoções suscitadas por *A Jangada do Medusa*, ou por *Guernica*, são mais elevadas que as suscitadas pelos fatos correspondentes descritos em notícias de jornal, o que as parece tornar capazes de se associar a uma grande variedade de outras

representações de injustiças ou tragédias coletivas, permitindo-nos distingui-las valorativamente. Mesmo as emoções épicas suscitadas pela *Sinfonia do Destino* de Beethoven, embora não possuam qualquer objeto próprio, podem ser associadas a uma grande variedade de representações de situações de grandeza dramática, da revolução francesa à queda de Roma. Essas associações de cargas afetivas com um número indeterminado de outras representações explicaria a maior intensidade da emoção estética pela descarga, pelo espraiamento de intensidades afetivas na consciência, permitido pelos mecanismos de deslocamento e condensação(16).

O que acabamos de fornecer são condições necessárias, embora ainda insuficientes para explicar a essência da grande arte, dado que em geral elas também se aplicam a outros efeitos do processo primário, como o sonho e o devaneio. Uma sugestão que ainda pode ser feita é a de que o elemento essencial para o estabelecimento de uma condição suficiente para a grande arte está na relação dos sentimentos expressos com a *verdade* e o *bem*, ou seja, no fato de que a generalidade sensivelmente expressa que havíamos mencionado é apta a aproximar-nos da verdade e a permitir-nos distinguir o que é bom. Essa talvez seja uma paráfrase mais aproximada da sugestão alusiva de Collingwood: as emoções que a obra de arte evoca elevam a consciência humana no sentido de que facilitam a ordenação verídica das inúmeras representações do bem que a elas se podem associar. E quando isso acontece, elas são emoções pertencentes à arte própria.

Notas:

- 1 M. Weitz: “The Role of Theory in Aesthetics”, em 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 1967), p. 124 ss.
- 5 Ver A. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard University Press: Cambridge 1981).
- 6 C. Bell: *Art* (Oxford University Press: Oxford 1987 (1914)).
- 7 G. Dickie: *Art and the Aesthetics* (Cornell University Press: Ithaca 1974).
Ver também G. Dickie: *Introduction to Aesthetics: an Analytic Approach* (Oxford University Press: Oxford 1997), cap. 8.
- 8 N. Warburton: *The Art Question*, *ibid.* p. 102
- 9 Injustamente, pois mesmo Tolstoy já havia notado que pela arte o artista clarifica emoções únicas, importantes e incômodas, que ele no início discerne vagamente em si. Ele o faz como o único meio de transmiti-las a outros, em uma atividade espiritual que amplia o horizonte humano, fazendo nos ver o que não havíamos visto antes. Ver Leon Tolstoy: “On Art”, in D. E. Cooper (ed.): *Aesthetics: The Classic Readings* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 169-170.
- 10 R. G. Collingwood: *The Principles of Art* (Oxford University Press: Oxford 1974), cap. VII. Pontos de vista semelhantes foram desenvolvidos por Benedetto Croce e Susanne K. Langer.
- 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 1987), p. 143.

14 S. K. Langer, “A importância cultural da arte”, em *Ensaio Filosóficos* (Cultrix: São Paulo 1981), p. 90.

15 G. W. F. Hegel: *Esthétique* (Montaigne: Paris 1944), p. 144.

16 Uma explicação mais detalhada desse mecanismo é oferecida em meu ensaio “Processo primário e emoção estética”, ver C. F. Costa: *Estudos Filosóficos* (Tempo Brasileiro/UFRN: Rio de Janeiro 1999) cap. 5.