

## Expressão de Emoção

O verdadeiro artista é uma pessoa que, debatendo-se com o problema de expressar uma certa emoção, diz, «quero tornar isto claro».<sup>1</sup>

COMO VIMOS, PARA BELL, UM «GRANDE ARTISTA PERMANece firme e admirável porque os sentimentos que despertou são independentes do tempo e do lugar». <sup>2</sup> A arte é, sempre foi e sempre será, Forma Significante. Por mais tentadora que esta suposição seja, certamente que é estar a sonhar alto pensar, como Bell, que uma resposta satisfatória para a questão «o que é a arte agora?» será também uma resposta satisfatória para a questão «o que tem sido a arte?» e «o que será a arte?». A arte não é uma categoria intemporal, mas antes uma categoria que evolui à medida que evoluem as sociedades nas quais as obras de arte foram criadas.<sup>3</sup>

O filósofo de Oxford R. G. Collingwood não partilha as ideias de Bell sobre a intemporalidade da arte. No prefácio da sua principal obra sobre o tema, *The Principles of Art* (publicado pela primeira vez em 1938), escreveu:

Não vejo a teoria estética como uma tentativa de investigar e expor verdades eternas sobre a natureza

Clive Bell  
Robin George Collingwood (1889-1943)



de um objecto eterno chamado Arte, mas como uma tentativa de alcançar, pelo pensamento, a solução para certos problemas que são despoletados pela situação em que os próprios artistas se encontram aqui e agora.<sup>4</sup>

«Aqui e agora» para Collingwood significava a Inglaterra dos anos 30 do século XX; e no rol de artistas cujos trabalhos mais o impressionavam estavam Cézanne e T. S. Eliot. Collingwood, contudo, não era apenas um filósofo e um entusiasta das artes. Fez um estudo sério da arqueologia romano-britânica, publicando trabalho importante na área. A sua familiaridade com artefactos romanos e a consciência que tinha do seu significado cultural deixaram-no sem dúvida desconfiado do tipo radical de generalização acerca das obras de arte de outras culturas e épocas que Bell tão facilmente adoptava. Collingwood, como Bell, tinha a experiência de pintar — uma fonte, talvez, da sua perspicaz análise dos processos criativos. Os seus pais eram artistas — o pai, William Collingwood (1819-1903), era um conhecido aguarelista e foi também durante algum tempo secretário de Ruskin. Em criança, R. G. Collingwood desenhava e pintou abundantemente. Na sua *Autobiografia*, descreve as primeiras experiências que moldaram a sua filosofia da arte:

Estava constantemente a observar o trabalho do meu pai, da minha mãe e dos outros pintores profissionais que frequentavam a nossa casa, e tentava constantemente imitá-los; de modo que aprendi a

pensar numa pintura não como um produto acabado exposto para admiração dos entendidos, mas como um relato visível, espalhado pela casa, de uma tentativa de resolver um determinado problema na pintura, até onde a tentativa o permitia. Aprendi aquilo que alguns críticos e estetas nunca souberam durante as suas vidas: que nenhuma «obra de arte» está acabada, de modo que nesse sentido da expressão não há de todo em todo «obras de arte». O trabalho cessa sobre a pintura ou manuscrito não porque esteja acabado mas porque acabou o prazo para a sua conclusão, ou porque o editor exige o trabalho.<sup>5</sup>

Collingwood vê a questão da arte como central em *The Principles of Art*, um livro recentemente descrito como «O trabalho mais influente e interessante de estética em língua inglesa». A primeira linha da introdução torna o seu objectivo central claro: «O propósito deste livro é responder à pergunta: O que é a arte?»<sup>6</sup> Algumas ideias classificadas como arte são apenas «falsamente apeladas de arte», não são verdadeira arte, uma posição com a qual Bell teria concordado. Mas Collingwood oferece uma análise mais complicada e sistemática dos tipos de coisas que são ingenuamente classificadas como arte e do que faz as verdadeiras obras de arte serem tão diferentes delas. A mais conhecida é a sua distinção entre verdadeira arte e ofício. Posto de forma simples, o ofício é uma actividade que transforma a matéria-prima num produto concebido de acordo com um plano preexistente. Collingwood esboçou o agregado de características parti-



culamente associadas ao ofício. O ofício, por exemplo, envolve uma distinção entre as coisas usadas e o resultado que se deseja obter pelo seu uso: a distinção entre meios e fins. Assim, por exemplo, um carpinteiro poderá usar algumas peças de madeira como meio para produzir o resultado final: uma mesa. O ofício também envolve uma distinção entre o plano e a sua execução. Como diz Collingwood:

[O] artesão sabe o que quer fazer antes de o fazer. Este conhecimento prévio é absolutamente indispensável ao ofício: se algo, por exemplo, aço inoxidável, é feito sem esse conhecimento prévio, o seu fabrico não é uma questão de ofício mas um acidente. Além do mais, este conhecimento prévio não é vago mas preciso. Se uma pessoa planeia fazer uma mesa e concebe a mesa de forma vaga, como algo entre 60 por 120 centímetros e 90 por 180, essa pessoa não é um artesão.<sup>8</sup>

A matéria-prima e o produto acabado podem distinguir-se claramente. A matéria-prima é transformada em algo diferente. O carpinteiro pega nos pedaços de madeira como matéria-prima e faz deles o produto acabado, a mesa. Estas são algumas das mais importantes características do ofício que Collingwood refere. O seu objectivo não é tentar definir ofício, mas apenas referir as características típicas da actividade do ofício. Algumas destas características podem ser partilhadas por certas obras de arte, mas não precisam de o ser, uma vez que, como ve-

remos, Collingwood pensava que uma obra de arte pode existir independentemente da sua instanciación física.

A teoria que Collingwood designa como a teoria técnica da arte, e que rejeita, não reconhece qualquer diferença entre a arte e o ofício. De acordo com essa teoria, a arte é simplesmente outro tipo de ofício. A tarefa do artista é então simplesmente a de transformar a matéria-prima no tipo de objecto que irá produzir um certo efeito específico. O artista está assim ao nível de qualquer pessoa que faz coisas. Um serralheiro decide emprender a tarefa de fazer uma ferradura que irá ser usada por um cavalo particular; corta algum ferro (a matéria-prima), molda-o na forja e coloca a ferradura na unha do cavalo. O serralheiro sabe qual irá ser o resultado final ainda antes de começar o trabalho: um cavalo bem ferido. De acordo com a teoria técnica, um artista percorre estágios análogos na selecção dos materiais e na sua transformação para produzir um efeito desejado e previamente concebido.

Collingwood rejeita a teoria técnica da arte com base na ideia de que a actividade do artista não precisa de envolver uma distinção entre meios e fins. Nem precisa de envolver uma distinção entre planejar e executar. Obviamente que algumas obras de arte envolvem de facto planeamento, particularmente, por exemplo, as produzidas como resultado de uma encomenda detalhada. Qualquer pessoa que ache que Miguel Ângelo se limitou a pegar no pincel e na tinta quando decorou o tecto da Capela Sistina é ingénua. O trabalho de Miguel Ângelo envolveu imenso planeamento. Contudo, planejar não é uma ca-



racterística necessária para fazer arte, nem uma sua característica distintiva. Para usar o exemplo de Collingwood, um escultor a brincar com um pedaço de barro, vendo os seus dedos a transformá-lo num pequeno dançarino, pode mesmo assim produzir uma obra de arte. O facto de não ter planeado produzir tal escultura, nem saber qual iria ser o seu aspecto até estar perto de a completar, não a impede de ser uma obra de arte. Isto é algo que se pode ver claramente, por exemplo, nos métodos de trabalho de Picasso, que declarou: «não sei antecipadamente o que irei pôr na tela, do mesmo modo que não decido antecipadamente que cores usar.»<sup>9</sup> Isto destrói a teoria da técnica da arte como uma teoria inclusiva de toda a arte. Contudo, Collingwood aponta outras dificuldades, como a de especificar a matéria-prima para uma obra de arte. Será a matéria-prima de um poema simplesmente as palavras? Ou será talvez uma emoção? A conclusão de Collingwood é que a teoria técnica da arte como um tipo de ofício é um nado-morto. Apesar de as obras de arte poderem envolver ofício, a arte não deve ser identificada com este, porque a arte não é apenas uma questão de técnica; não é algo que possa ser ensinado como uma competência pode ser ensinada: «um técnico faz-se, mas o ser artista é nato.»<sup>10</sup>

Um alvo possível para a discussão de Collingwood da teoria técnica da arte foi o movimento Artes e Ofício. William Morris, por exemplo, sob a influência de Ruskin, tinha uma grande admiração pelas obras produzidas pelos artífices medievais. Definiu a arte como «a expressão do homem do seu prazer pelo trabalho».<sup>11</sup> Rejeitando a cele-

bração da inspiração artística e do génio artístico típico do seu tempo, Morris declarou que «falar de inspiração é puro disparate [...] não existe tal coisa: é simplesmente uma questão de habilidade do artífice».<sup>12</sup> Na mesma linha, o discípulo de Morris, Walter Crane, afirmou que «a verdadeira raiz e base de toda a Arte está no trabalho manual».<sup>13</sup> Para Morris e Crane, a celebração da inspiração artística e a distinção entre arte e ofício eram uma distorção da natureza da arte.

Em contrapartida, Collingwood apresentou uma perspectiva essencialmente romântica do artista. Contudo, não vai ao ponto de abraçar a posição sentimental de que qualquer pessoa pode produzir arte (apesar de surgir, todavia, que aqueles que apreciam arte o fazem ao tornarem-se eles próprios artistas). Nem sugere em sítio algum que os artistas não tenham de aprender o ofício. Pelo contrário, Collingwood pensa que um nível mínimo de perícia é um pré-requisito necessário para qualquer pessoa que esteja a produzir uma obra de arte, ainda que modesta:

Grandes poderes artísticos podem produzir belas obras de arte apesar de a técnica ser defeituosa; e mesmo as técnicas mais perfeitas não irão produzir o melhor tipo de trabalho na sua ausência; não obstante, nenhuma obra de arte poderá alguma vez ser produzida sem um certo nível de competência técnica e, em igualdade de circunstâncias, quanto melhor a técnica melhor será a obra de arte. Os maiores poderes artísticos, para se apresentarem de



direito e como tal, exigem uma técnica tão boa no seu género quanto o são em si.<sup>14</sup>

Vale a pena trabalhar este último ponto, pois as ideias de Collingwood nesta matéria são muitas vezes deturpadas. Por exemplo, no seu livro *Aesthetics*, Anne Sheppard reprende Collingwood por não reconhecer que a «arte pode não ser apenas ofício, mas o ofício desempenha nela um considerável papel». <sup>15</sup> A ênfase do livro de Collingwood está na expressão de emoções. A crítica de Sheppard é que tal o leva a não dar importância ao papel do ofício na arte: «para apreciar completamente a poesia de Catulo precisamos de reconhecer a sua competência técnica assim como responder às emoções que está a exprimir.» <sup>16</sup> Contudo, nada na teoria de Collingwood exclui este tipo de resposta. Collingwood diz explicitamente que a planificação própria do ofício pode também estar presente nas obras de arte: «se obras de arte não planeadas são possíveis, daqui não se infere que nenhuma obra planeada seja uma obra de arte.» <sup>17</sup> Na verdade, especula um pouco mais sobre isto:

[...] poderá muito bem ser verdade que as únicas obras de arte que podem ser completamente feitas sem um plano sejam triviais, e que as maiores e mais sérias contêm sempre um elemento de planificação e logo um elemento de ofício. <sup>18</sup>

Esta última citação também responde antecipadamente a uma crítica semelhante feita por Robert Wilkin-

son no seu ensaio «Art, Emotion and Expression», onde cataloga todas as seis propriedades do ofício identificadas por Collingwood e afirma: «Collingwood nega que qualquer destas seis propriedades possa ser atributo da verdadeira arte.» <sup>19</sup> E continua afirmando que Collingwood é

[...] obrigado a negar que um artista possa distinguir o objectivo (ou fim) dos meios usados para o alcançar; ou que a execução do plano da obra de arte possa distinguir-se do próprio plano. <sup>20</sup>

Tais interpretações enganadoras das ideias de Collingwood sobre a relação entre arte e ofício são comuns. E, para ser justo com Sheppard e Wilkinson, surgem parcialmente da falta de clareza de Collingwood em passagens cruciais de *The Principles of Art*. Contudo, Collingwood enfatiza de facto que, pelo menos em alguns casos, a produção de uma obra de arte pode não envolver o tipo de planeamento consciente típico do ofício:

A perícia do artífice é o seu conhecimento dos meios necessários para realizar um dado fim e o seu domínio dos mesmos. Um marceneiro que faz uma mesa mostra a sua perícia ao saber que materiais e ferramentas são necessários para a fazer e ao ser capaz de os usar de forma a produzir a mesa exactamente de acordo com as especificações. <sup>21</sup>

Criar uma obra de arte não é sempre assim. É um erro abordar a criação artística, como a teoria técnica o



faz, como se fosse necessariamente «A descoberta consciente dos meios para alcançar um objectivo consciente ou, por outras palavras, técnica.»<sup>22</sup>

Este reconhecimento do papel desempenhado por elementos inconscientes, ou talvez pré-conscientes, e o papel relativamente menor que a planificação consciente pode desempenhar na produção de uma obra de arte joga bem com a forma como muitos artistas têm descrito o acto criativo. O pintor Francis Bacon, por exemplo, numa entrevista a David Sylvester, clarificou a relação entre aquilo a que chama «intenção» e «surpresa»: (ver gravuras 6 e 7)

DS Ora, é claro que em qualquer arte há uma mistura de intenção e daquilo que apanha o artista de surpresa.

FB Sim. Sem a intenção, nem sequer começará.

DS O que parece estar a dizer é que, no seu caso pessoal, a surpresa toma conta da intenção desde muito cedo.

FB Repare, temos uma intenção mas aquilo que de facto acontece dá-se durante o trabalho — por isso é tão difícil falar disto —, de facto surge durante o trabalho. E a forma como se dá tem realmente a ver com as coisas que acontecem. Durante o trabalho estamos mesmo a seguir esta espécie de nuvem da sensação em nós próprios, mas na verdade não sabemos o que é. E é o chamado instinto. E o nosso instinto, esteja certo ou errado, fixa-se em certas coisas que aconteceram durante a actividade de aplicar a tinta à tela.<sup>23</sup>

1/6

Bacon também identifica a autocrítica consciente como outro elemento importante do processo criativo, mas o que enfatiza são as contribuições não planeadas e inconscientes do processo. Como Collingwood, Bacon tem relutância em explicar o processo criativo como algo que satisfaça uma intenção claramente formulada. Os comentários da escultora Ana Maria Pacheco relativamente à sua abordagem da escultura em madeira vão na mesma linha da distinção de Collingwood entre arte e ofício:

Obviamente que sei qual é a estrutura da composição, mas não sei como vai evoluir. É por isso que não faço modelos, porque de outro modo seria apenas um design. Estaríamos a lidar com aquilo que sabemos. Nas artes visuais temos de lidar com o que não sabemos.<sup>24</sup>

1/4

Tanto para Bacon como para Pacheco, é o próprio processo que clarifica a intenção inicialmente vaga. Como diz Collingwood: «O verdadeiro artista é uma pessoa que, lutando com o problema de expressar uma certa emoção, diz: 'Quero tornar isto claro.'»<sup>25</sup> Há um elemento de planificação à medida que se produz a obra, de reacção ao aleatório — ou, pelo menos, a aspectos que não foram conscientemente escolhidos. E ao passo que um certo nível de perícia é necessário, a perícia só por si não é suficiente para fazer de uma tela uma verdadeira obra de arte.

A questão mantém-se, contudo: o que pensa Collingwood que é a verdadeira arte? É claro que não é o mesmo que o ofício, não é o produto de técnicas usadas



para alcançar fins preconcebidos, ou, pelo menos, não o é necessariamente. A sua resposta é simples: a verdadeira arte é a expressão imaginativa da emoção. Por «expressão» Collingwood quer dizer algo bastante específico — não uma irrupção ou uma manifestação involuntária da emoção, nem um despertar deliberado da emoção, mas antes a clarificação de um sentimento inicialmente vago que através da sua expressão se torna claro. O processo de criar uma obra de arte é um refinamento desta emoção e ao mesmo tempo uma maneira de o artista ganhar uma espécie de conhecimento de si precisamente através da clarificação daquilo que sente:

Até um homem ter expresso a sua emoção não sabe ainda de que emoção se trata. O acto de exprimi-la é assim uma exploração das suas próprias emoções. Ele está a tentar descobrir o que são estas emoções.<sup>26</sup>

Tal pode parecer implausível: como poderemos nós, por exemplo, não ter consciência de que nos sentimos tristes? Contudo, de acordo com a teoria de Collingwood, o processo de explorar a natureza das emoções envolve a passagem de uma consciência muito geral de tristeza para uma compreensão e expressão imaginativa precisa do tipo singular de tristeza que o artista sente:

Quando se diz que um homem exprime emoção, o que está a dizer-se resume-se ao seguinte. Primeiro, o homem começa por ter consciência de ter uma emoção, mas não de que emoção se trata. Tudo

aquilo de que tem consciência é de uma perturbação ou agitação, que sente dentro de si, mas cuja natureza desconhece. Enquanto permanece neste estado, tudo o que pode dizer sobre a sua emoção é «Sinto... não sei o que sinto.»<sup>27</sup>

A expressão bem sucedida de uma emoção permite ao observador ou à audiência ganhar consciência dela, exactamente como o processo de criação artística isola a natureza dessa emoção particular para a pessoa que dela tem experiência e que a expressa:

Uma pessoa que expressa algo ganha assim consciência do que está a expressar, e permite aos outros ganharem consciência da emoção que há em si e neles.<sup>28</sup>

O observador deve expressar emoções, diz Collingwood, tal como o artista, e torna-se assim um artista no decorrer do próprio processo de apreciar a arte. O artista mostra aos observadores da obra de arte como expressar a emoção particular que se encontra na obra. O valor da arte tanto para o criador como para os consumidores encontra-se na sua capacidade para clarificar e individualizar emoções específicas. Quando um observador sensível olha, por exemplo, para uma pintura de Van Gogh de um par de botas velhas (ver gravura 8), a emoção que sente irá, idealmente, assemelhar-se à de Van Gogh:

Esta experiência do espectador não repete a experiência comparativamente pobre da pessoa que olha



apenas para o que é representado; repete a experiência mais rica e muitíssimo organizada da pessoa que não apenas olhou para a representação mas que também a pintou.<sup>29</sup>

A teoria positiva de Collingwood da verdadeira arte, pode ser melhor apreciada pondo-a em contraste com dois tipos de actividade que relegou para a categoria da «chamada arte»: arte mágica e arte de diversão. Para Collingwood, tanto a arte como magia, como a arte como diversão deveriam ser correctamente classificadas como formas de ofício, e não como uma forma de verdadeira arte. São ambas abrangidas pela teoria técnica da arte. Ambas tratam a arte como algo intimamente relacionado com as emoções, mas com o seu despertar e não com a sua expressão imaginativa. «Arte como magia» é o nome dado por Collingwood às obras que são meios para o fim previamente concebido de despertar emoções particulares, como nos rituais. Collingwood não entende o termo «magia» como pejorativo: a magia é um meio para o fim de despertar emoções que estão «focalizadas e cristalizadas, consolidadas em agentes eficazes na vida prática.»<sup>30</sup> Estas emoções não são libertadas através da magia, quer esta tome a forma de uma dança, de uma canção ou de uma pintura; antes são canalizadas para a vida prática da sociedade. Collingwood tem em mente os rituais «mágicos» das outras sociedades, mas também aqueles objectos e actividades que têm um papel análogo na sua sociedade. Assim, uma canção patriótica, como «Rule Britannia», é uma obra de arte mágica no sentido de Collingwood, uma

vez que o seu objectivo é despertar tipos particulares de sentimentos patrióticos que podem depois ser orientados para agir. O ânimo exaltado pelo hino nacional entusiasma o ouvinte, fazendo-o realizar actos nobres pela mãe-pátria. Em tais casos, o efeito desejado da música não é catártico. Idealmente, as emoções são dirigidas para acções socialmente apropriadas.

A arte mágica contrasta com a arte de diversão ou entretenimento. Também aqui a arte evoca emoções particulares. Contudo, nestes casos, o descarregar de emoções é um fim em si:

A magia é útil, no sentido em que a emoção que desperta tem uma função prática nos afazeres de todos os dias; a diversão não é útil mas apenas aprazível porque há uma divisória impermeável entre o seu mundo e o mundo dos afazeres diários. As emoções geradas pela diversão percorrem o seu caminho neste compartimento impermeável.<sup>31</sup>

A arte mágica tem uma função; é «utilitária» nesse sentido. A arte de diversão é, em contrapartida, «hedonista»; não tem qualquer uso, à parte gerar um sentimento aprazível:

É tão habilmente construída como uma obra de engenharia, tão habilmente composta como um frasco de remédios, para produzir um efeito determinado e previamente concebido, a evocação de um certo tipo de emoção num certo tipo de audiência;



e para libertar esta emoção dentro dos limites de uma situação de faz-de-conta.<sup>32</sup>

2/1

Se tomar um comprimido despertasse o mesmo efeito previamente concebido da obra de arte de diversão, então o comprimido serviria o objectivo tão bem quanto esta. Collingwood classificaria sem dúvida a maioria dos filmes de Alfred Hitchcock como arte de diversão, e não como verdadeira arte. Hitchcock tinha inteira consciência dos efeitos prováveis de diferentes dispositivos cinematográficos nas emoções de uma audiência e manipulava-os de acordo com os fins desejados. Este era muitas vezes o seu objectivo primário. Na famosa cena do chuveiro em Psico (ver gravura 9), por exemplo, no qual uma mulher é esfaqueada até à morte por um louco, todos os elementos da montagem, da banda sonora e dos ângulos de câmara são calculados para despertar horror — e despertar. A avaliação que o próprio Hitchcock faz do filme é reveladora:

A minha maior satisfação é que o filme teve um efeito nas audiências e eu acho isso muito importante. Não me interessa o tema; não me interessa a actuação; mas interessa-me a película e a fotografia e a banda sonora e todos aqueles ingredientes técnicos que fizeram a audiência gritar. Acho tremendamente satisfatório para nós sermos capazes de usar a arte cinematográfica para alcançar algo como uma emoção em massa. E com Psico alcançámo-la sem dúvida. Não foi uma mensagem que agitou as audiências, nem foi uma grande actuação ou o prazer

retirado da história. A audiência foi abalada pelo puro filme.<sup>33</sup>

Esta passagem deixa claro que a intenção de Hitchcock, pelo menos neste filme, era despertar emoções particulares na audiência, não a clarificação ou a expressão das suas próprias emoções. Tal arte de entretenimento tem o seu lugar, diria Collingwood, mas não é verdadeira arte. É interessante fazer notar neste contexto que Hitchcock pensava que fazia o mesmo tipo de coisa que Shakespeare, na medida em que ambos planeavam obras para conseguir reacções das suas audiências.<sup>34</sup> As peças de Shakespeare, ou pelo menos algumas, aparecem de certo modo surpreendentemente incluídas por Collingwood na sua categoria de «arte de diversão», com base no facto de terem sido planeadas para agradar a uma audiência isabelina.<sup>35</sup>

De acordo com Collingwood, a arte de entretenimento traz consigo sérios perigos: o seu predomínio numa sociedade é um sintoma de decadência moral:

A diversão torna-se um perigo para a vida prática quando o débito que impõe nas reservas de energia é demasiado alto para poder ser pago no curso normal da vida. Quando alcança um ponto crítico, a vida prática ou a vida «real», fica emocionalmente falida; um estado de coisas que descrevemos ao falar da sua monotonia intolerável ou chamando-lhe uma escravidão. Instalou-se uma doença moral, cujos sintomas são uma ânsia constante de diversão e uma incapacidade para nos interessarmos pelos assuntos



da vida do dia-a-dia, pelo trabalho necessário para o sustento e pela rotina social. Uma pessoa para quem a doença se tornou crónica tem a convicção mais ou menos instalada de que a diversão é a única coisa que dá valor à vida. Uma sociedade na qual a doença é endémica é aquela em que a maioria das pessoas sente tal convicção durante a maior parte do tempo.<sup>36</sup>

Collingwood pensava que a sua própria sociedade estava a ser negativamente arrastada pela arte de diversão, muita da qual disseminada pelo cinema e pela rádio. Assim, a definição de arte para ele não era um enigma lógico para ser resolvido como quem resolve as palavras cruzadas. Ao traçar a distinção entre a verdadeira arte e a chamada arte, esperava resistir desse modo ao arrastamento para a consciência corrupta que pensava ser uma característica da sua era.

Há pelo menos dois elementos centrais em *The Principles of Art*: a defesa das teorias expressionistas e idealistas da arte. Collingwood é um expressionista na medida em que define a arte como a expressão imaginativa das emoções; ao mesmo tempo é um idealista uma vez que em momentos cruciais do livro afirma que uma obra de arte não precisa de estar incorporada num material particular; pode estar puramente na mente do artista. Por exemplo, escreve Collingwood:

Uma obra de arte não precisa de ser aquilo a que chamamos uma coisa real. Pode ser aquilo a que

chamamos uma coisa imaginária. Uma perturbação, ou um incómodo, ou uma marinha, ou outra coisa do género, não é de todo em todo criada até surgir como algo que tem o seu lugar no mundo real. Mas uma obra de arte pode ser completamente criada como algo cujo único lugar é na mente do artista.<sup>37</sup>

A sua ideia aqui parece ser que uma obra de arte não precisa de ser tangível. Pode existir meramente como uma ideia, na mente do artista. Tipicamente, os artistas fazem de facto objectos quando exprimem as suas emoções artisticamente. O seu envolvimento com os meios — seja tinta, barro ou outro material — pode fazer parte do processo. Mas estes objectos são sempre simplesmente os meios através dos quais os observadores podem construir o trabalho por si próprios na sua própria mente. A verdadeira obra existe na forma de ideias na mente do seu criador, e na mente de quem está a apreciar a obra.

Para Collingwood, a apreciação da arte envolve a imaginação: «Uma verdadeira obra de arte é uma actividade total que a pessoa que dela desfruta aprende ou tem dela consciência pelo uso da sua imaginação.»<sup>38</sup> Esta actividade imaginativa não é, no caso das artes visuais, somente visual — nem é de todo em todo especificamente visual, de acordo com a teoria de Collingwood. Neste aspecto, aceita a posição de Bernard Berenson de que os «valores tácteis» devem ser centrais à nossa experiência da pintura. Estes são as sensações imaginadas sus-



citadas pela experiência da distância, do espaço, da massa, etc., no seio das pinturas:

[...] aquilo que obtemos ao olhar para uma imagem não é apenas a experiência de ver, ou mesmo de parcialmente ver e parcialmente imaginar certos objectos visíveis; é também, e na opinião do Sr. Benson mais importante ainda, a experiência imaginária de certos movimentos musculares complicados.<sup>39</sup>

O observador da pintura *Lac d'Annecy*, de Cézanne, ita, de acordo com a perspectiva de Collingwood, ter uma experiência imaginária de movimento ao longo da paisagem, presumivelmente até mesmo a de atravessar o lago representado. Esta experiência estaria idealmente próxima da experiência do artista enquanto pintava a obra. Aqui, o que o observador desfruta apropriadamente não é a apreciação sensível directa dos azuis e verdes e das formas representadas, mas sim uma experiência táctil. A experiência do observador é o que é desfrutado, e não apenas o objecto físico, a pintura na galeria:

[...] o valor de qualquer obra de arte para uma pessoa apropriadamente qualificada para apreciar o seu valor não é o encanto dos elementos sensíveis em que a obra de arte consiste de facto, mas o encanto da experiência imaginativa que tais elementos sensíveis nela despertam. As obras de arte são meros meios para um fim; o fim é esta experiência imagi-

nativa total que as obras de arte nos permitem desfrutar.<sup>40</sup>

A influência do filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) é manifesta ao longo de *The Principles of Art*. Tanto Croce como Collingwood concebiam a arte em termos de expressão, e em particular em termos de tornar precisos sentimentos imprecisos. Ambos pensavam que a exteriorização de uma obra não era essencial para a tornar uma obra de arte. Também pensavam que a arte era uma linguagem, entendendo «linguagem» no seu sentido mais amplo, de modo a incluir qualquer actividade corporal autoconsciente através da qual se expresse a emoção. Escrever e falar não são as únicas formas de linguagem; pintar, dançar ou tocar o violino podem ser actividades linguísticas nesta acepção do termo.

Quer Collingwood tenha sido ou não completamente original na formulação da sua teoria, o estatuto da mesma deve ser avaliado pela capacidade para resistir à ponderação crítica, e não pela fonte. O facto de muitos artistas compreenderem a sua própria actividade como expressão de emoções não mostra que a teoria de Collingwood é verdadeira. O conhecimento prático de Collingwood do que está envolvido na pintura confere uma seriedade e, por vezes, uma profundidade aos comentários que faz ao expor a sua teoria. Os artistas podem, contudo, estar enganados acerca da natureza da sua actividade. Uma teoria filosófica deve ser avaliada pelo seu poder explicativo e pelo seu discernimento, mas também pela sua capacidade para resistir a contra-exemplos e a



tentativas de refutação. Neste aspecto, a teoria de Collingwood, como a de Bell, é vulnerável.

A noção de verdadeira arte de Collingwood admite muitas coisas que não são obviamente arte; ao mesmo tempo, exclui alguns casos paradigmáticos de arte. Inclui demasiado porque parece implicar que qualquer expressão imaginativa de emoção irá ser automaticamente qualificada como obra de arte — uma posição muitíssimo contra-intuitiva. É óbvio que a expressão de uma emoção não precisa de ser uma obra de arte. A expressão de emoções, mesmo no sentido em que Collingwood usa o termo «expressão», não é certamente uma condição suficiente para que algo seja uma obra de arte. Por exemplo, a transferência e a contratransferência entre um psicoterapeuta e o seu cliente poderia muito bem ter a forma de um sentimento vago, quase inconsciente, aperfeiçoado numa emoção precisamente expressa; contudo, poucas pessoas defenderiam que é, por isso, uma obra de arte. Talvez, contudo, na terminologia de Collingwood, tal não consista numa expressão imaginativa de emoções. Porém, poder-se-ia fazer uma objecção semelhante a partir do interior da teoria de Collingwood: a sua descrição do papel apropriado do observador de uma pintura parece transformar esse observador num artista. O observador reexprime a emoção que se encontra no âmago da obra. Se esta for uma leitura correcta de Collingwood neste aspecto — e a sua teoria é notavelmente escorregadia — então é simplesmente implausível. Como T. M. Knox comentou relativamente a Collingwood numa peça biográfica: «[...] na filosofia ele

tinha visões, cuja validade não conseguiu justificar aos outros através de argumentos.»<sup>41</sup>

Ao mesmo tempo que a teoria admite demais no domínio da verdadeira arte, exclui muitas obras de arte paradigmáticas. Uma aplicação rigorosa dos comentários acerca da arte mágica, por exemplo, parece impedir a maioria das grandes pinturas da Renascença de serem obras de arte. A função da arte religiosa é «evocar, e constantemente reevocar, certas emoções cuja descarga terá lugar nas actividades da vida quotidiana.»<sup>42</sup> Retábulos e outras pinturas devotionais são criadas como ponto de convergência da oração e com uma função particular em mente. Será que isto significa que, por exemplo, o *Díptico de Wilton* (c. 1395-99) (ver gravuras 10 e 11) em exposição na National Gallery, de Londres, não é bem uma obra de arte, uma vez que o seu objectivo não era exprimir uma emoção mas antes evocar sentimentos particulares e ser um suporte num ritual de devoção privada? A sua função religiosa foi provavelmente ampliada pelo uso inteligente de folhas de ouro perfuradas, que acentuam pormenores cruciais quando vista à luz da vela.<sup>43</sup> A auréola do menino Jesus, por exemplo, contém por dentro uma coroa de espinhos e quatro pregos, presumivelmente incluídos para evocar emoções acerca do sofrimento posterior de Jesus Cristo e da crucifixão e não para servirem de clarificação de um sentimento inicialmente vago do artista.

Outra crítica à teoria de Collingwood é que para ele a questão de saber se um objecto particular ou actividade é uma obra de arte ou não depende inteiramente da sua etiologia: a história de como veio a ser o que é. Esta his-



tória, contudo, pode em alguns casos não ser acessível a qualquer observador vivo. A escultura do pequeno homem a dançar, descrita por Collingwood, poderia igualmente ser uma obra de artesanato. A sua observação não nos dirá se foi ou não feita segundo um plano prévio. Para Collingwood, a questão de saber se algo é ou não uma obra de arte não se responde observando simplesmente a obra. Tem antes de ser respondida através de considerações sobre o estado de espírito do artista. Este aspecto não derrota por completo a teoria; apenas realça uma dificuldade prática quanto à sua aplicação a disputas sobre se uma obra particular merece ou não a designação de verdadeira arte. Mesmo que Collingwood tenha razão acerca do que é a arte, a sua teoria não poderá dar-nos uma maneira de discriminar entre a verdadeira arte e a chamada arte. Tome-se o exemplo do filme de Hitchcock, *Psico*, já abordado. O facto de envolver uma competência técnica imensa na planificação e na execução das suas principais cenas não exclui de forma alguma a possibilidade de ser uma obra de arte. Como vinhos, a verdadeira arte e o ofício — para Collingwood — não são categorias mutuamente exclusivas. O facto de Hitchcock ter escolhido dizer que o sucesso do filme assenta na manipulação das emoções das audiências não prova conclusivamente que esta seja uma descrição correcta do estado de espírito do realizador. Talvez o filme tenha de facto sido criado através de um processo de refinamento e expressão de uma emoção rudimentar. O problema é que, além da consideração dos indícios inconclusivos fornecidos por um visionamento empenhado do filme, não temos qualquer meio óbvio de acesso aos indícios relevantes.

A teoria de Collingwood, como a de Bell, é incisiva em muitos aspectos, mas implausível como resposta à pergunta geral «O que é a arte?». É o insucesso conspícuo da teorização geral acerca da arte que levou alguns filósofos a declarar que o próprio projecto de tentar encontrar uma definição do termo estava a ser mal conduzido. A arte é indefinível, defenderam, e é um erro lógico procurar a sua essência.