

# O que é 'arte'?

Claudio F. Costa\*

O que é a arte? Qual é a essência comum a tudo aquilo que chamamos de arte? Para o cético essa pergunta não tem resposta. Ele poderá dizer que a arte é um fenômeno tão múltiplo e diversificado que não é possível encontrar uma essência comum a todas as suas manifestações, ou seja, uma condição que nos permita defini-la; uma condição que, uma vez presente, nos garanta que estamos diante de uma obra de arte. Afinal, o que há de comum entre o Réquiem de Mozart e o Quarteto do Helicóptero de Stockhausen? O que há de comum entre o afresco da Capela Sixtina, de Michelangelo, e as caixas de supermercado Brillo de Andy Warhol? Ou, pior ainda, entre a Capela Sixtina e o Quarteto do Helicóptero?<sup>1</sup>

Uma sugestão cética é a de que o conceito de arte possui o que Wittgenstein chamava de semelhanças de família. Embora os membros de uma grande família apresentem similaridades entre si, não é necessário que todos eles apresentem um mesmo traço em comum. Do mesmo modo, embora as diferentes aplicações de um conceito com semelhanças de família apresentem similaridades entre si, nem por isso elas demandam uma essência comum<sup>2</sup>. Os traços comuns às diferentes aplicações de tais conceitos são, para usar outra metáfora de Wittgenstein, como as cerdas trançadas de um mesmo fio. Embora elas pareçam acompanhar toda a extensão do fio, na verdade acompanham apenas pequenas partes dessa extensão. Segundo esse modo de pensar, ou não existe algo comum a tudo aquilo que chamamos de arte, ou então, mesmo que exista, trata-se de algo irrelevante, e que por isso mesmo não pode ser qualificado como a sua essência.

O metaconceito de semelhanças de família, porém, tem sido acusado de ser inconsistente, por não nos permitir estabelecer os limites dos conceitos que sob ele caem. Afinal, qualquer coisa tem semelhança com qualquer outra coisa, sob algum aspecto. Uma agulha é semelhante à torre Eiffel no sentido de que ambos são pontudos e feitos de metal, mas isso não significa que a torre Eiffel é uma agulha. Mas se o conceito de agulha tivesse semelhanças de família parece que poderíamos concluir que a torre Eiffel é uma agulha.

Isso sugere que deva existir, afinal, algum critério que estabeleça os limites de aplicação do conceito. Além disso, mesmo que o conceito geral de arte seja demasiado vago e ambíguo para permitir um tratamento teórico interessante, talvez ele possa ser dividido em sub-conceitos, que por sua vez sejam capazes de revelar uma importante essência comum. R. G. Collingwood, por exemplo, sugeriu que existem três subconceitos de arte: a arte como entretenimento, que tem a função de dar prazer (por exemplo, a maioria dos filmes de suspense), a arte como mágica, que tem função utilitária (como a música de igreja, os hinos patrióticos) e a arte própria (que se exem-

\* UFRN

<sup>1</sup> Este quarteto para cordas deve ser tocado por quatro violinistas, cada um voando em um diferente helicóptero, e todos tentando imitar com seus violinos o som das hélices e gritando exclamações ufanistas.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (Suhrkamp: Frankfurt 1984), sec. 67. Trad. Bras. *Investigações Filosóficas* (Abril: São Paulo 1976).

plifica pelas grandes obras de arte do passado)<sup>3</sup>. Uma vez feitas essas distinções, ele passa a investigar o sub-conceito mais relevante, que é o de arte própria, discernindo em seu cerne um remédio para as patologias da consciência.

Antes de considerar a teoria de Collingwood, que me parece a mais auspiciosa, quero expor resumidamente algumas outras que me parecem menos interessantes.

Quero começar com a explicação filosófica mais antiga da natureza da arte. Trata-se do representativismo. Segundo essa teoria, a função da arte é representar alguma coisa. Platão e Aristóteles concebiam a arte como *mimese*, palavra que significa imitação, querendo dizer com isso que a arte é imitação da realidade. Assim, a pintura imita a natureza, o drama imita a ação humana. O problema é que muito da pintura moderna, por exemplo, não objetiva representar coisas existentes. E a pintura meramente imitativa é pejorativamente chamada de *Trompe l'oeil*.

Uma versão mais sofisticada de representativismo sugere que a obra de arte pode ser uma representação puramente convencional ou simbólica da realidade. Isso explica o caso de quadros cubistas e simbolistas, que se parecem pouco ou nada com o que pretendem retratar. Mas o que dizer de pinturas realmente abstratas, 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.

Uma terceira versão de representativismo chama-se neo-representativismo. Tudo o que o neo-representativismo exige é que a obra de arte seja sobre alguma coisa, que diga alguma coisa, que possua significado, ou seja, *conteúdo semântico*. Mesmo uma obra de arte que não tenha significado algum, como o *4 Minutos e 33 Segundos* de John Cage (na qual a orquestra permanece em silêncio por ao todo 273 segundos, o equivalente ao zero absoluto na escala Célcius) significa alguma coisa: ela significa a falta de significado<sup>4</sup>.

Pode ser que a explicação neo-representativista se aplique realmente a toda e qualquer obra de arte. Mas ela compartilha com as outras formas de representativismo de uma limitação muito séria, que é a de ser ampla demais. Mesmo que toda obra de arte possua conteúdo semântico, há muita coisa que possui conteúdo semântico, mas que nada tem a ver com arte. Tudo o que eu disse até agora, por exemplo, tem conteúdo semântico, mas não é arte.

Uma outra maneira de explicar a arte é o formalismo. Um exemplo de formalismo é a teoria proposta em 1914 pelo crítico de arte Clive Bell, com o objetivo de promover a pintura moderna<sup>5</sup>. Segundo Bell, as artes plásticas e talvez a música se caracterizam pelo que ele chamou de *forma significante*. Tome-se como exemplo a obra de Mondrian. As combinações harmônicas inimitáveis de formas, linhas e cores puras que encontramos em seus quadros são exemplos de formas significantes. Próprio da forma significante é que ela produz emoções estéticas em pessoas com sensibilidade para a arte.

<sup>3</sup> R. G. Collingwood: *The Principles of Art* (Oxford University Press: Oxford 1974).

<sup>4</sup> N. Warburton: *The Art Question* (Routledge: London 2002). A presente exposição é tributária dessa excelente introdução.

<sup>5</sup> C. Bell: *Art* (Oxford University Press: Oxford 1987 (1914)).

O problema com a teoria de Bell é que ele não explica o que é a forma significativa. Para ele, este é um conceito simples, indefinível. Se perguntarmos o que é a forma significativa, a única resposta parece ser que ela é aquilo que produz sentimento estético no auditório. Mas o que é o sentimento estético? A resposta parece ser: aquilo que é produzido pela forma significativa. Mas se assim for, a teoria de Bell parece ser circular.

Uma outra teoria, que quero considerar mais por curiosidade do que pelo seu interesse intrínseco, é a que foi sustentada por George Dickie na década de 1960<sup>6</sup>. Dickie definiu a obra de arte como um artefato que possui aspectos tais que lhe tornam apreciável para pessoas pertencentes ao mundo da arte. Essa idéia é clarificada pelo exemplo da obra de Alfred Wallis, um marinheiro aposentado que nada entendia de arte, e que após a morte da esposa decidiu pintar barcos na madeira para afugentar a solidão. Dois críticos de arte que estavam de passagem por onde Wallis morava gostaram de suas pinturas e decidiram escrever artigos a respeito. Resultado: a obra de Wallis pode ser hoje encontrada em vários museus britânicos. Como notou Nigel Warburton, Wallis se tornou um artista sem sequer saber que era<sup>7</sup>.

A principal objeção à teoria institucional é que, ou os entendidos de arte decidem o que é para ser considerado arte arbitrariamente, ou fazem isso com base em razões. Se eles fazem isso arbitrariamente, não há qualquer razão para valorizarmos as obras de arte. Mas se eles fazem isso com base em razões, eles estão apelando para alguma outra teoria da arte que não é a institucional. Por exemplo: uma razão para admitir que os quadros de Wallis são obras de arte é dizer que neles encontramos excelentes combinações de formas e cores, ou seja, que eles possuem forma significativa.

A última explicação da natureza da arte que quero considerar é o expressivismo. Segundo o expressivismo, a arte é expressão de emoções. A arte é um meio de expressão do mundo interior das emoções, da mesma forma que a ciência é um meio de representação do mundo exterior.

Segundo a forma mais ingênua de expressivismo, falsamente atribuída a Tolstoi, a coisa acontece assim<sup>8</sup>. Primeiro o artista precisa ter sentimentos. Assim, Tolstoi vai à guerra e volta cheio de sentimentos. Ele produz então uma obra de arte destinada a expressá-los, que ele chama de Guerra e Paz. Essa obra evoca no leitor os mesmos sentimentos que Tolstoi teve ao vivenciar a guerra.

Segundo essa formulação, a obra de arte é um mero veículo de transmissão de emoções. Essa explicação também sofre do defeito de ser ampla demais, pois uma notícia de jornal sobre a guerra também é capaz de despertar emoções no leitor e nem por isso é uma obra de arte. Se uma pessoa está se afogando e grita por socorro, ela expressa um sentimento de desespero, e a pessoa que ouve, principalmente se for da família, também ficará desesperada. Mas isso não torna os seus gritos obras de arte.

Se o expressivismo fosse só isso nós poderíamos parar por aqui. Mas há versões mais sofisticadas do expressivismo. O próprio Tolstoi

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> N. Warburton: *The Art Question*, p. 102.

<sup>8</sup> L. Tolstoi: "On Art", in D. E. Cooper (ed.): *Aesthetics: The Classic Readings* (Blackwell: Oxford 1997), pp. 169-170.

era mais sofisticado do que na caricatura recém apresentada. Pois ele escreveu que a razão pela qual o artista produz uma obra de arte é que ele possui emoções únicas, importantes e incômodas, que ele no início discerne muito vagamente em si mesmo, e que quando tenta, não consegue transmitir aos outros. A única maneira que ele encontra de transmitir essas emoções aos outros é expressando-as sob forma esclarecida e transformada na obra de arte. Por isso Tolstoi conclui que a arte é uma atividade espiritual que amplia o horizonte humano, pois faz-nos ver o que não havíamos visto antes.

Essas últimas idéias foram mais detalhadamente desenvolvidas pelo filósofo inglês R. G. Collingwood, em 1938. Collingwood quer explicar uma forma de arte que ele chama de *arte própria*, que nada mais é do que a grande arte, de Shakespeare a Beethoven e Picasso, diversamente da falsa arte, que ele chamava de *arte assim chamada*, como a arte entretenimento e a arte mágica. Para Collingwood, tudo o que o artista possui antes de produzir a sua obra é um sentimento de “excitação emocional” que ele mesmo não compreende. Na medida em que, através de sua imaginação, planeja e produz a obra de arte, ele reconhece melhor a natureza de suas emoções, refinando-as, clarificando-as e articulando-as melhor em sua relação com os seus objetos. Uma vez clarificadas na forma da obra de arte, essas emoções transformadas são identificadas e reconhecidas pela imaginação da própria audiência capaz de apreciar a obra de arte.

Um exemplo disso pode ser dado se considerarmos o painel de Picasso intitulado Guernica. Picasso pintou esse painel movido pelas emoções suscitadas pelo criminoso bombardeio de antiga capital basca, realizado pelos nazistas como mera experiência militar. Mas as emoções que o painel suscita em nós não são as da notícia de jornal. Elas foram transformadas. Elas são emoções estéticas. O que as caracteriza, segundo Collingwood, é que elas são capazes de produzir no auditório um entendimento mais adequado de seus próprios sentimentos, contribuindo com isso para a preservação ou regeneração da sua própria consciência.

É nessa preservação e regeneração da consciência que Collingwood vê a função da grande arte. Nossas emoções, segundo ele, muito facilmente deixam de ser associadas a certas idéias, posto que tais associações nos desagradam e nos assustam. O resultado disso é uma forma de alienação, a corrupção da consciência, que pode se estender a toda a sociedade e precipitar a sua decadência. A arte verdadeira produz emoções que nos levam a recuperar as associações naturais entre as emoções e as idéias, servindo de remédio contra a corrupção da consciência. Nisso a arte própria difere da má arte, que é conivente com a corrupção da consciência. Isso significa que a função da arte própria não é pouca, pois, como ele escreve, “conhecer a nós mesmos é a fundação de toda a vida que se desenvolve além do nível da experiência meramente física. Uma consciência verdadeira dá ao intelecto uma fundação firme; uma consciência corrompida força o intelecto a construir sobre areia movediça”<sup>9</sup>. Por isso, escreve ele, o artista deve ser um profeta:

<sup>9</sup> R. G. Collingwood: *The Principles of Art*, p. 284.

...não no sentido de prever coisas que virão, mas no sentido de que ele conta à sua audiência, sob o risco de desagradá-la, os segredos dos seus próprios corações. Como porta-voz de sua comunidade, os segredos que ele precisa pronunciar são os dela mesma. 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 a morte... A arte é a medicina comunitária para a pior doença da mente, que é a corrupção da consciência.<sup>10</sup>

Dizer que a função da arte própria é a de impedir a corrupção da consciência parece-me importante, embora algo restritivo. Isso pode valer claramente para os romances de Dostoiévski, mas não é claro que se aplique à *action painting* de Pollock, por exemplo. Prefiro a idéia mais abrangente de que a arte promove uma ampliação do horizonte humano. Seja como for, o que essas coisas poderiam querer dizer?

Admitindo que a arte possui uma função catártica através da qual preserva e amplia os limites de nossa consciência, podemos talvez explicar melhor essa idéia notando, primeiro, que é próprio da representação estética (o enredo, o desenho, a melodia...) a *polissemia*, ou seja, o fato de estar no lugar de uma variedade de outros objetos de representação. Assim, o painel Guernica não representa apenas a destruição dessa cidade, mas também outros atos de brutalidade genocida. Podemos pensar que devido a essa polissemia, a emoção estética ligada à representação constitutiva da obra de arte torne-se capaz de fazer avaliável e tolerável uma multiplicidade de outras representações que se encontram associadas à representação estética. Ao fazer isso, a emoção estética seria capaz de ter algum efeito na integração e arregimentação dessas outras representações no âmbito da consciência (Kant falava da harmonização das faculdades). Essa integração e arregimentação, por sua vez, poderia ser capaz de conformar melhores representações às suas avaliações em termos do que é verdadeiro e bom. Seria, pois, por tornar-nos mais aptos a encontrar a verdade e a escolher o que é certo que dizemos que a grande arte é um exercício de sanidade, capaz de ajudar-nos a compreender o mundo e a reconciliar-nos com nós mesmos.

As idéias de Collingwood vêm ligadas à idéia de um outro defensor do expressivismo, Susanne Langer. Segundo essa autora, a arte teria a função de educar os nossos sentimentos. Como ela escreve:

A maioria das pessoas anda tão imbuída da idéia de que o sentimento é uma excitação amorfa, 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.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> R. G. Collingwood: *The Principles of Art*, p. 336

<sup>11</sup> S. K. Langer: "A importância cultural da arte", em *Ensaios Filosóficos* (trad. Cultrix: São Paulo 1981), p. 90.

Se isso é correto, pode ser pelo fato das emoções produzidas pela obra de arte serem únicas. Uma vez experienciadas, elas produziriam em nós um repositório de disposições emotivas, análogo ao das informações que guardamos sobre o mundo externo. Assim como o provador de vinhos desenvolve a sua capacidade de diferenciar sabores, a experiência estética poderia desenvolver em nós a capacidade de diferenciar nuances afetivas. Tornar-nos-íamos, pois, mais capazes de fazer distinções que envolvessem conteúdos emocionais.

Collingwood visava primariamente explicar a função da obra de arte enquanto tal. A sugestão de Susanne Langer pode ser entendida como uma aplicação do expressivismo sofisticado à educação estética e à cultura artística em geral. O objetivo de tal educação também seria o de promover a preservação e ampliação do horizonte humano, mas de modo mais cumulativo e duradouro.<sup>12</sup>

## Referências bibliográficas

BELL, C. *Art*. Oxford University Press: Oxford, 1987 (1914).

COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford University Press: Oxford, 1974.

DICKIE, G. *Art and the Aesthetics*. Cornell University Press: Ithaca 1974. DICKIE, G. *Introduction to Aesthetics: an Analytic Approach*. Oxford University Press: Oxford, 1997.

LANGER, S. K. A importância cultural da arte, em *Ensaio Filosóficos*. Cultrix: São Paulo, 1981.

TOLSTOI, L. On Art. In: D. E. Cooper (ed.): *Aesthetics: The Classic Readings*. Blackwell: Oxford, 1997.

WARBURTON, N. *The Art Question*. Routledge: London, 2002.

WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt, 1984. Trad. Bras. *Investigações Filosóficas*. Abril: São Paulo, 1976.

<sup>12</sup> Uma boa objeção ao expressivismo é a de que há obras de arte que tem apelo essencialmente cognitivo e não emocional. Um exemplo é *4 Minutos e 33 Segundos*, de John Cage. Há duas respostas para isso. A primeira é que há sempre algum apelo emocional, mesmo que seja a surpresa e o desagrado do caso em questão. A outra resposta é que o expressivismo ajuda a explicar a miséria da arte experimental: exatamente por fazer pouco apelo às emoções, essas obras de arte são marginais em termos estéticos. Afinal, quem já agüentou assistir *4 Minutos e 33 Segundos* do início ao fim? E quem já assistiu isso mais de uma vez?