



Considerações sobre arte, filosofia e história em R. G. Collingwood

Considerations on art, philosophy and history in R. G. Collingwood

Edson Silva de Lima¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Nesse texto procuramos demonstrar a maneira como o pensamento de R.G. Collingwood tem uma preocupação em articular a arte como artefato e enquanto, possibilidade de invenção de si, que nos encaminha para questão da *persona* e da *personalidade*. Dessa forma, objetiva-se também apontar que as emoções, como articuladora desse conceito são, equitativamente, os motores que o permitiram avançar para aquilo que seria a obsessão de Collingwood a relação entre a filosofia (arte, ética e política) e a história.

Palavras-chave: arte; história; emoções, sinceridade

Abstract: In this text we seek to demonstrate the way in which R.G. Collingwood is concerned with articulating art as an artifact and as a possibility of self-invention, which leads us to the question of persona and personality in the concept of sincerity. In this way, it also aimed to point out that emotions, as the articulator of this concept, are, equally, the engines that allowed him to move towards what would be Collingwood's obsession, the relationship between philosophy (art, ethics and politics) and history.

Keywords: art; history; emotions, sincerity

Introdução

Robin George Collingwood¹ não se demora em apontar, em Autobiografia (1939), seu interesse pelas artes, bem como sua visão sobre o caráter “incompleto” e não finalístico da

¹ Filósofo, historiador e arqueólogo britânico (1889-1943). Seu trabalho mais conhecido entre os estudiosos de teoria e historiografia da história é *A ideia de história* (*The Idea of History*, póstuma, 1946). cf. ARRAIS, <https://doi.org/10.51359/1982-6850.2022.253567>

obra de arte. Ao que indica uma leitura particularmente kantiana sobre os artefatos miméticos: “nenhuma obra de arte está terminada, então, nesse sentido da frase, não existe tal obra de arte” (COLLINGWOOD, 1953, p.10). Portanto, a arte para Collingwood é uma obra inacabada e, de um ponto de vista conceitual, não pode ser considerada uma obra em sentido estrito, mas uma parte valiosa de leitura, ritualização e experimentação.

Suas reflexões sobre a Arte ou uma filosofia da Arte ou ainda sobre Estética, aparecem como um elemento fundamental de sua estrutura de pensamento que corresponde a afirmar que “todo pensamento existe para se chegar à ação” (COLLINGWOOD, 2020, p.15). Em outras palavras a Arte, para ele, está incluída nas formas essenciais da experiência humana, i.e. “A única filosofia de arte possível é uma filosofia geral do homem e o aspecto da beleza de seu mundo” (COLLINGWOOD, 2017, p.49).

Suas incursões sobre a arte apareceram primeiro como elemento compósito de seu esboço de sistema, como ele chamou seu livro *Speculum Mentis* (1924), traduzido apenas ano retrasado para língua portuguesa no Brasil, pela tradutora Juliana Amato, editora Kíron; e em artigos subsequentes a esse trabalho, em que podemos elencar: *Lectures on the Philosophy of Art* (1924); *Plato’s Philosophy of Art* (1925); *The place of Art in Education* (1926) e *Form and Content in Art* (1929), incluídos no *Essays in the Philosophy of Art* editado por Alan Donagan pela editora *Indiana University Press* (1964).

Foi somente em 1933 a convite da *Clarendon Press* que escreveu *Outline of a Philosophy of Art*, um ensaio extenso sobre o tema, e treze anos depois a mesma editora o solicitou que fizesse uma revisão para nova edição ou que escrevesse um novo livro sobre o tema da filosofia da Arte. Collingwood escolheu a segunda opção, justificando: “Escolhi o último curso, não apenas porque mudei de ideia sobre algo nesse ínterim, mas também porque a situação da arte e da teoria estética neste país também mudou” (COLLINGWOOD, 1958, p.v). Escrevendo, assim, um longo trabalho chamado *The Principle of Art* (1938).

A partir da análise desses textos tomamos a sua reflexão sobre Arte em *Speculum Mentis* como fio condutor em que é possível perceber que não há um afastamento daquele e de outros pensamentos de R. G. Collingwood, mas uma certa complementaridade, em que seria possível deixar alguns pressupostos que sofreram impactos mais intensos e outros nem tanto. Ele disse: “Mudei de ideia sobre algumas coisas nesse meio tempo, mas também

Cristiano. Robin George Collingwood. In: MALERBA, Jurandir. Lições de história: da história científica à crítica da razão metódica no limiar do século XX. Editora FGV, 2016.

porque a situação da arte e da teoria estética neste país também mudou” (COLLINGWOOD, 1958, p.v).

Em vista de apontar as mudanças infligidas ao mundo em decorrência da guerra, Collingwood reconheceu que a arte não poderia mais privilegiar a harmonia, a beleza, a complexidade e a estranheza como parte dos antigos valores europeus às manifestações artísticas. Questionava-se a possibilidade ou sentido de privilegiar uma arte tão somente preocupada com o belo em um mundo marcado pelo trauma da guerra, das mortes e epidemias, em um contexto específico, e Collingwood deixou isso claro quando disse: “Tudo o que está escrito neste livro foi escrito na crença de que tem uma relação prática, direta ou indireta, com a condição de arte na Inglaterra em 1937” (COLLINGWOOD, 1958, p.v). Momento em que a Inglaterra, no campo artístico, depois de resistir aos *ismo* que vinham se tornando a tônica na Europa, um afluxo de ruptura com a tradição, possibilitando o transbordar de movimentos artísticos vanguardistas: Futurismo, Cubismo, Expressionismo e o Surrealismo, se torna um núcleo de internacionalização das vanguardas, particularmente em Hampstead (SPALDING, 1986).

Em *Speculum Mentis, verbi gratia*, Collingwood empreendeu uma interessante teoria da mente que o permitiu destacar a dimensão imaginativa da arte e denunciar a compreensão de que ela seria “a mais simples e primitiva, a menos sofisticada, de todas as possíveis construções da mente” (COLLINGWOOD, 2020, p.49). Recorreu a Platão que dizia que a poesia é o “reino espiritual das crianças”, o que corresponderia a dizer que haveria uma dimensão inata que tem, seja na ingenuidade, seja nas mentes pueris, uma experiência breve da possibilidade de demarcação criativa e recreativa, pois são esses sujeitos que não aprenderam muito sobre o mundo, seus vícios e costumes que poderiam traçar aquilo que é apenas revelado aos olhos treinados e preocupados com a perfeição. Vico, diz Collingwood, “estabeleceu que a poesia é o discurso natural das crianças e dos selvagens” (COLLINGWOOD, 2020, p.49).

No entanto, se por um lado há uma condição profética como capacidade de poder revelar o mundo como ele pode ser, por outro essa capacidade exige aprimoramento, nos mostrando que a arte tem uma relação objetiva, se quiser prática, que permite apontar seu caráter inacabado, que não quer dizer evolutivo, embora os termos civilizado e selvagem carreguem esse princípio. Para a arte essa categorização não se sustenta devido ao ato de leitura, uma escolha pelas possíveis constituições da mente (estratégias de atualização) em

oposição a mecanismos de evolução e fluxo gênico; em outras palavras “Como pensamento pressupõe imaginar, tudo isso pressupõe arte; e a arte é a base da ciência, história, bom senso e assim por diante” (COLLINGWOOD, 2020, p.49).

Para Collingwood são as crianças e os selvagens, artistas naturais, ou seja, “a arte é uma vida na qual estão imersos” (COLLINGWOOD, 2020, p.49). Esses sujeitos não separam a maneira como experimentam a vida, da maneira como ela pode ser representada. Um exemplo interessante pode ser visto em uma tribo ou grupo indígena chamado Bororos, visitado pelo antropólogo Lévi-Strauss que adornavam seus rostos com traços, desenhos, com formas geométricas, que Luiz Costa Lima mobiliza como uma possibilidade da mimesis criativa em que a dimensão imitativa perde sua estabilidade reforçada no olhar daquele que exige um tratamento puramente sociológico da arte. Fica pois claro, que os adornos ritualísticos desses grupos não correspondem a uma ação externa às suas matrizes internas, mas são propriedades delas, não dissociando aquilo que imprime a vida (relação interna) e aquilo que endossa a vivência (relação externa).

Collingwood assevera que “um ser humano maduro alcança a experiência estética através do esforço de ignorar outros interesses rivais” (COLLINGWOOD, 2020, p.49). Há uma recusa em perceber que seja no objeto histórico, seja no objeto científico a dimensão estética não pode ser ignorada. O esforço de Hayden White, que logo foi acusado de tratar a história como puramente ficcional, coisa que ele não propôs; pelo contrário, apontou que a forma da narrativa implica em uma emergência pelo literário, nos mostrou que a aproximação entre o literário e o historiográfico é fundamental para que a reconstituição histórica não seja uma ratificação da verdade como adequação, mas a possibilidade de reconhecimento pelo inventivo, pelo criativo e pelo imaginativo na forma da representação do fato histórico. Nesse sentido, Luiz Costa Lima vem mostrando que há uma diferença entre a dimensão literária e a dimensão ficcional, sendo esse primeiro um termo elástico e impreciso, que não se confunde com o segundo, senão como possibilidade de enquadramento do *fictio*. Sua premissa é clara, e se faz eficiente quando atentamos para argumento seguinte:

embora a mimesis se mostre na atividade historiográfica, em decorrência de o seu agente sentir, reagir e pensar o mundo, a partir do *lugar* que nele ocupa, essa resposta ao mundo é menos uma mimesis como princípio de construção do que como inevitabilidade; uma mimesis por decorrência da cena da enunciação, tanto mais viva quanto menos a atividade historiográfica dispõe de conceitos. Pois há uma relação direta entre a

configuração da mimesis e a ausência ou insuficiência de conceitos. (LIMA, 2006, p.155)

Esse itinerário do discurso histórico aponta para o que Collingwood argumentou como a maneira como o homem civilizado tem receio em se aproximar da Arte como esse algo remoto e de difícil aproximação, diz ele: “Aquilo que negamos ou pensamos falso deve ser primeiro imaginado, ou não há nada a negar: aquilo que afirmamos ou pensamos verdadeiro deve primeiro ser imaginado, ou então não poderíamos perguntar se era verdadeiro sem assumir que era verdadeiro” (COLLINGWOOD, 2020, p.50).

A experiência estética, dessa forma, ficaria no passado junto com a infância, que aparece apenas como um estado de inconsciência e de liberdade que o homem em civilização, não pode mais experimentar a pretexto de seu afastamento da imaginação. A arte agora é aquele objeto da beleza em que somente é possível exaltar a sua beleza, acessível apenas “através de uma caminho árduo e acidentado” (COLLINGWOOD, 2020, p.50). Para Luiz Costa Lima, “a periculosidade do objeto de arte (...) não está em sua instrumentalidade, senão no que o derive da experiência estética que propicie. Isso o torna letal mas nem por isso inocente” (LIMA, 2013, p.275). Ao que parece, no entanto, esse distanciamento não está vinculada apenas a dificuldade de resposta a experiência estética “mas porque toda sua educação foi destinada a afastá-lo dela” (COLLINGWOOD, 2020, p.50). Em *The Place of Art in Education*, Collingwood mostra que a arte não é prioridade na educação, deixando de se preocupar com uma formação holística que permita ao sujeito desenvolver capacidades fundamentais para outros campos do conhecimento, bem como para vida, diz ele: “Ao estudar literatura, desenvolvemos nossa capacidade de falar e escrever; estudando imagens, desenvolvemos nosso poder de imaginar e representar pela imaginação” (COLLINGWOOD, 1964, p.197). Essas capacidades desembocam na maneira como os sujeitos experimentam o mundo, como interagem e se relacionam entre si. Ele continua: “A finalidade da educação é preparar o aluno para a vida real, a educação é uma poesia cuja função é transposta para a prosa” (COLLINGWOOD, 1964, p.200), acentuando que a educação estética deve apontar para uma vida prática que a considere parte do sujeito não estanque a sua existência, que não se perca no caminho para vida adulta, mas que seja revigorada no processo de amadurecimento:

a doutrina, a saber, que a vida da mente é um movimento constante da poesia à prosa, da imaginação ao pensamento, e que, enquanto a educação

como um todo é poesia em contraste com a prosa da vida real, então a educação elementar é poesia poética avançada ou educação científica (COLLINGWOOD, 1964, p.206-207).

É realmente provocante essa analogia em que a vida é uma poesia que atravessa, que se torna prosa, sobretudo, porque nos permite realizar que a arte não está em uma esfera fora da experiência histórica, que ao narrar o passado e o presente estamos inseridos na poética da vida e do mundo prosaico pela necessidade de compreensão e interlocução. Nas palavras de Collingwood: “A arte é a fundação, é a base, o ventre e a noite do espírito; toda experiência advém dela e repousa sobre ela; toda educação começa com ela; toda religião, toda ciência, são como modificações especializadas e singulares dela” (COLLINGWOOD, 2020, p.50).

Se a arte tem essa dimensão fortemente arraigada à completude do homem, cabe certificar que sua profundidade implica em reconhecer no estado de inconsciência se esse lugar é o funcionamento do mundo, e se suas leis podem ser revogadas. “A arte é o sono da alma” (COLLINGWOOD, 2020, p.50), disse Collingwood, é nela que a criança voa, se torna aquilo que é a própria indisposição como o mundo da vida. Não se limita a normas e normalidades, e no entanto, no homem maduro, este estado de descanso da labuta diária carrega a ancoragem da experiência, das marcações de existência, da sociedade do cansaço, parece estar em dívida todo tempo, e exige uma modelagem de si mesmo, que ao ser penetrado nesse outro mundo atravessado pelas realidades do cotidiano, denota que “a racionalidade não é mais uma simples função do psiquismo ou atributo de um único ente, mas um fato cósmico” (COCCIA, 2018, p.20).

Em outras palavras, nem o mundo pode ser um conjunto lógico de dados, nem pode ser mera abstração moralista e reformista, mas deve ser uma força imaginativa que atravessa tudo o que se engendra e se transforma, ou seja,

A vida desperta da alma é a distinção entre verdade e falsidade, a afirmação de algo como real e de algo como irreal. Esse é o julgamento lógico, a declaração que reivindica a verdade. A arte, em algumas de suas manifestações, contém o que parecem ser afirmações. Esse aspecto vem à tona na literatura (COLLINGWOOD, 2020, p.50).

Essa disposição para o caráter de verdade que Collingwood identifica como elemento de compartilhamento do dramaturgo e do pintor evidencia sua dimensão testemunhal como quem diz “esta é a coisa como eu a vi de fato” (COLLINGWOOD, 2020, p.50). Essa

necessidade de verdade retornada como uma provocação em que ao anunciar: há uma reivindicação pela verdade, corresponde a dizer, que podem não ser imperiosamente verdadeiras, ou “as afirmações estéticas são necessariamente verdadeiras quando as pessoas sobre as quais se fala são (...) Assim, a poesia é denunciada como mentirosa; ainda que as afirmações que faça não sejam necessariamente falsas” (COLLINGWOOD, 2020, p.50).

Collingwood radicaliza em última instância dizendo que a arte não acredita em realidade alguma, realidade entendida como real, como condição material da existência mesma das coisas. Para ele a obra de arte permanece de pé sem ser afetada pelo valor de verdade a ela atribuída, que este ou aquele personagem pode “nunca ter existido, e ainda assim a obra de arte permanece intacta” (COLLINGWOOD, 2020, p.51). Em outras palavras se quiser definir com algum grau de certeza o que é arte, conforme Collingwood, é preciso acentuar que “a experiência estética em nada se importa com a realidade ou irrealidade de seus objetos” (COLLINGWOOD, 2020, p.51). Que implica em uma afirmação crítica da arte pela arte, aquela que se autonomiza das razões funcionais e dos sistemas de crenças.

Não haveria uma ilusão artística em que se possa apoiar a verdade, nem mesmo uma brecha em que a indeterminação dos fatos sejam considerados efeito de verdade. Se tomarmos o acontecimento como esse eterno *a posteriori*, afirmamos seu lugar imaginativo, mas não como contraponto a verdade, mas enquanto possibilidade de não dizê-la, de não afirmá-la. Collingwood nos mostrou que

esse comportamento não-assertivo e ilógico é a imaginação, no sentido próprio da palavra. Às vezes usa-se a palavra para insinuar que o objeto imaginado é necessariamente irreal, mas essa conclusão é infundada – o correto é pensar que ao imaginar um objeto somos indiferentes à sua realidade (COLLINGWOOD, 2020, p.51).

Isso consiste em dizer que a partir da realidade, ou a partir de um ponto de vista sobre determinado fenômeno, nossa interferência já é um exceder, i.e. “a obra de arte em geral ressalta o indeterminado-avél em que o visível se converte” (LIMA, 2013, p.298). De maneira que o sentido se demonstra na forma como introjeta-se no sujeito, muito embora a justificação secular use o pensamento filosófico como condição de universalidade, o efeito estético é um significado explorável a partir de sua base não-significante. A traduzibilidade torna o efeito estético menos efetivo, i.e. “o uso de características objetivamente dadas para uma preferência subjetiva ainda não torna objetivo o juízo de valor, mas só concretiza as preferências subjetivas do intérprete” (ISER, 1996, p.59), porque os atos de determinação são

variados e o sentido não é fechado, a experiência estética não é externa aos sujeitos mas relacional a vida mesma de seus atores, que corresponde a afirmar que cada material onírico produz uma experiência diferenciada, ou seja, “a experiência estética oferece uma outra visão do mundo: a de que, apesar das leis que atuam na natureza, é próprio do mundo não ser controlável” (LIMA, 2013, p.298).

É plausível que o leitor tenha consciência do efeito nele produzido, mas dificilmente o efeito estético será traduzível racionalmente, ou seja, “a vida real ou a natureza em direção à qual ele segura o espelho não é o mundo como é apreendido imaginativamente, o mundo da imaginação” (COLLINGWOOD, 2020, p.52). Luiz Costa Lima disse certa vez que prefere pensar a ficção como estrutura que remetendo ao caráter objetivo da realidade, questiona a validade deduzida daquele objetivo. Para Collingwood “o artista incorpora um fato em seu trabalho não porque ele é verdadeiro, mas porque é apropriado aos padrões estéticos, ou seja, aos padrões da imaginação” (COLLINGWOOD, 2020, p.52). Equivale a compreender que a arte é fundamentada em bases diferentes da história e da filosofia sem, no entanto, negá-las. Isso permite de certa maneira compreender que sua cadeia de sentidos dispõe, pelo menos, de três pilares: a concepção (filosofia), a narração (história) e a imaginação (arte).

Arte não tem uma relação direta com a moral hegemônica, de forma que sua certeza sobre o mundo é a incerteza de suas realidades como forma de elaboração não explicativa. Seu compromisso com a verdade é não tê-la como elemento último, como determinação que não trata do mundo, mas das imagens, mais ou menos arbitrárias, que a imaginação livre aponta como expressão do ser da vida.

Embora nas artes as emoções apareçam como uma forma do Eu, a agitação a irracionalidade que a elas são atribuídas são colocadas em questão por Collingwood via Espinosa, para quem às emoções exige-se um controle racional em que de modo algum pode se permitir sua vida sem disciplina, diligência ou esforço positivo e negativo, pois para Espinosa o bem e o mal absolutos são uma concepção ilusória e toda busca da felicidade se dá pelo conhecimento (ESPINOSA, 2018). Os modos de conhecer engendram tipos passivos (causas exteriores – paixões alegres ou tristes) e ativos (causa interior – sempre alegres) que implicam em apontarmos para uma maneira de moderar as paixões entendendo que o livre arbítrio é uma ilusão, orquestrada por uma metaética como natureza dos afetos a partir do *Conatos*, orquestrado por uma ética normativa que sustentaria o caráter relativo dos valores (ESPINOSA, 2018).

A maneira como somos afetados pelas coisas, embora a condição de construção e o movimento delas estejam relacionados ao desejo como consciência dos afetos, fomenta a inteligência do duplo significado, um que é dado, manifesto, e outro que é latente. É o logos, a razão que se faz autoconsciente no processo de experiência ao qual se submete, que representa o espírito do sujeito considerado em sua interioridade e em sua liberdade (CHAUÍ, 1999). Se a razão distingue o verdadeiro do falso, a imaginação é capaz de fazer essa distinção a partir de um princípio geométrico e, portanto, de uma ancoragem conceitual. Espinosa aponta para uma afecção racional da vida ativa, se quiser, da incapacidade da imaginação de explicar as coisas e não produzir certezas, em consequência disso, apenas o conhecimento seria capaz de produzir a certeza e sua demonstração via paradigma da racionalidade (ESPINOSA, 2018).

A razão seria a noção comum das propriedades das coisas (leis) presentes na natureza humana e, portanto, os desejos ativos que decorrem exclusivamente destas leis e o tipo de existência que ele funda. O homem deve ser colocado em modelos do que desejamos pela nossa natureza e não do que é externo a nós (autoapresentação) como uma autotransformação imanente e não transcendente. Nas palavras de Collingwood: "A vida da arte não é mera explosão de forças emocionais ou simples reciprocidades dos sentidos; é uma vida de disciplina e diligência, um esforço para perceber o ser desta maneira e não daquela" (COLLINGWOOD, 2020, p.53).

Collingwood recorre a filosofia da mente, e estamos atentos que ele se correspondia com Gilbert Ryle (1900-1976), crítico do dualismo cartesiano advogando que as operações da mente não são diferentes das ações do corpo, argumentando que "se a vida da arte fosse uma ação imediata em vez de autodeterminante; se fosse meramente a vida das emoções e sensações, seria algo que poderia acontecer ou não" (COLLINGWOOD, 2020, p.54). O que determinaria um encadeamento específico em relação a sensação ou a emoção como dissociadas? Para ele é um equívoco apostar nessa resolução a medida em que a ação humana não corresponderia a ação gradativas, mas correlativas de uma "vida capaz de ser atravessada pelo mundo sem ser destruída por ele" (COCCIA, 2018, p.31) isto é, "a experiência estética é uma atividade propositada e construtiva, uma vida regular e ordenada que não é meio sentimento, mas o sentimento individualizado em um todo, uma obra de arte, cujas partes são estritamente subordinadas às regras do todo" (COLLINGWOOD, 2020, p.55).

Collingwood deixa claro, no entanto, que o todo não pode ser entendido como um elemento acabado e definitivo, ele chega a sua existência imaginativa apenas como processo crítico de experimentação de suas partes imaginárias. Tampouco a mente existe antes de efetuar sua tarefa autodeterminante; a mente não é uma máquina que, posta em movimento, produz obras de arte, mas antes, cria-se a si mesma enquanto ação da imaginação ao criar essas obras que são seus objetos imaginários. Nem o objeto imaginário, nem o sujeito imaginativo existem antes do processo concreto da imaginação, pois o próprio ser do sujeito existe para imaginar e o objeto para ser imaginado.

Este tipo de arte nada tem a ver com princípios ou leis, não se preocupa com essas coisas porque, em “essência”, não podem ser imaginadas e são meramente concebidas. A beleza não é um conceito. Segundo Luiz Costa Lima “o belo é o despragmatizado que não provoca conhecimento, que apraz não a este ou aquele sentido senão que provoca o interesse desinteressado” (LIMA, 2013, p.290). Nessas aparições, o conceito se revela para a consciência estética como inapropriado a seus propósitos. A beleza se refere, portanto, à estrutura, do ponto de vista da ética e da estética, sendo ela da ordem da imaginação e do movimento. A beleza não pode ser verdadeiramente definida a menos que esteja intimamente relacionada à imaginação, ou seja, “a tentativa de determinar o que o objeto realmente é envolve a tentativa de criticar nossa própria imaginação e, portanto, assumir que nós já o imaginamos” (COLLINGWOOD, 2017, p.56).

Para Collingwood, a arte tem três acepções imediatas: a primeira relacionada à atividade da criação artística; a segunda relativo ao mundo artificial como oposição ao natural e por fim, o estado de espírito que chamamos de artístico. A partir dessas acepções, Collingwood nos convida a imaginar a possibilidade de criar um mundo de arte e fazer ações de acordo com nossas próprias leis, ou seja, criar um todo imaginário que correspondesse às suas vontades, desejos e a capacidade imaginativa; do ponto de vista lógico não seria possível esse empreendimento, por ser contraditória a tentativa de colocar a vontade de Deus na causa do movimento das estrelas. Para a religião, Deus não é a causa, mas a causa suprema entre as causas, portanto, para a arte, a beleza não é um conceito, mas a alma e o mistério do mundo. Nas palavras de Emanuele Coccia: “Estar no mundo significa necessariamente fazer mundo, toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo” (COCCIA, 2018, p.43).

A vida real da arte é a criação de obras de arte, mas essa criação é, toda ela, um ato da imaginação. A arte não vive nas telas, mas na fantasia e apenas aqueles que são estranhos a essa vida interior pode supor que ela tem qualquer conexão especial com os objetos expostos nas galerias e nas estantes das livrarias, pois, “Arte é imaginação; mas a imaginação é uma atividade. Imaginar não é simplesmente permitir que uma série de imagens vagueie ociosamente pela mente, é fazer um esforço para imaginar, trabalhar a imaginação ” (COLLINGWOOD, 2017, p.60).

Collingwood argumenta que a mente apenas conhece aquilo que está no raio de entendimento da realidade tangível e pensável, sensível à própria condição de fazer o mundo como aquilo que existe como fato e como forma do existivo. No entanto, ele acentua que a interseção de conjuntos de limitação, possibilita tanto a regulação de uma razão inclusiva que não se encerra em sistema, mas amplia a própria extensão dos valores de verdade no interior desses raios, ou seja, “qualquer coisa que cair dentro do raio é real enquanto o pensamento for verdadeiro”. (COLLINGWOOD, 2020, p.57).

Essa operação lógica não seria uma questão para arte, pois o mundo da imaginação é um mundo inacessível, inabitado exceto por seu criador. Collingwood afirma que o artista no momento do prazer e da criação estética, nada sabe sobre o mundo real, se é natural ou artificial, ou sobre a mente dos seres alheios a si mesmos. Sobre essa condição de se imaginar no interior mesmo da criação estética, Collingwood tergiversa, “ele imagina a si mesmo, assim como imagina o mundo e suas próprias descrições de si mesmo”.(COLLINGWOOD, 2020, p.57-58).

Em seu processo criativo o artista recria a si mesmo como um eu imaginário para habitar outros mundos que embora corresponda na forma não se apresenta como fator mas entra em cena se articulando a totalidade dos fatos e a deformação deles, quando muito respeitando apenas seu funcionamento lógico para poder subvertê-lo, recriá-lo, torcê-lo a vontade inventiva onde não existam fronteiras estáveis ou reais, inorgânicas, uma mistura radical entre o eu imaginário e o objeto imaginário, i.e. “A coerência da imaginação é uma coerência meramente interna; a coerência do pensamento é uma coerência externa, autotranscendente enquanto o outro é autocontido” (COLLINGWOOD, 2017, p.65).

Essa irrealização da vida não seria possível se a arte se subordinasse a lógica do mundo com forma simétrica explicativa das coisas, e.g. “os personagens de uma história que conto a mim mesmo existem apenas para os propósitos da história, e, assim que a minha história é

esquecida, eles deixam de existir e não exercem, por assim dizer, nenhum controle sobre a minha escolha de personagens para próxima história” (COLLINGWOOD, 2020, p.58).

Diferente da história, a arte não exige uma coerência lógica com os eventos narrados, seu valor de verdade corresponde a maneira mesma do seu movimento rítmico, irregular, incansável e cheio de ruídos, gestos dos quais não é vida como materialização lógica dos fatos que importa pois “cada novo ato estético cria uma nova obra de arte” (COLLINGWOOD, 2020, p.59). As obras de arte ignoram-se entre si e cada uma tem seu próprio começo; são mônadas cerradas, pois, são atos da imaginação o que necessariamente implica que não se importam com a consistência comum, apenas com sua própria coerência interna (COLLINGWOOD, 2020, p.59).

Wolfgang Iser, deixa claro que, não há um sentido autônomo na arte, não um sentido do todo e, portanto, equivale a afirmar que a obra de arte exige do leitor uma autonomia, uma atualização que corresponde ao efeito estético (ISER, 1996). Nas palavras de Collingwood “a despeito da presença da mediação, da autodeterminação e da autocrítica, a arte é, num sentido peculiar, imediata e intuitiva. É essencialmente descontínua” (COLLINGWOOD, 2020, p.60). O artista realista enfrenta o desafio do erro via superação de sua representação da vida, se ele ainda está preocupado em retratar, sofre com a substituição da técnica moderna (fotografia) pelo desejo de transplantar a realidade para obtê-la em uma redução da arte em impressão de fatos históricos, para Collingwood, “na arte a mente está tentando realizar um ideal, trazer a si mesma a um certo estado e, ao mesmo tempo, trazer seu mundo a um estado permanente” (COLLINGWOOD, 2017, p.50). Ela estaria ante mesma seu potencial de distinguir o mundo com a força que utiliza para se confundir com ele, ou seja, “Estamos em alguma coisa com a mesma intensidade e a mesma força com que ela está em nós” (COCCIA, 2018, p.68).

Um tema importante nessa reflexão sobre a articulação entre a arte como artefato e enquanto possibilidade de invenção de si, nos encaminha para questão da *persona* e da *personalidade* na sinceridade, que nos permite identificar com Collingwood uma dimensão moral na arte em que podemos dizer: a moral, ela, não deve qualquer reverência pois “a arte é uma habilidade, uma realização, algo que diz muito pouco sobre o artista como pessoa” (COLLINGWOOD, 2020, p.67). O que está em jogo não é a possibilidade ética de mostrar o mundo como aquilo que poderia ser se seu funcionamento fosse outro, que não comportasse suas matrizes sócio-históricas aristocráticas, pelo olhar da igualdade, da justiça social, da

colaboração mútua para uma vida coletiva isonômica. Com exceção a arte politicamente engajada, o que se apresenta como pressuposto para ação e a experiência estética mesma corresponde ao deleite e ao prazer que não se questiona: “mesmo um bom artista pode ser intelectualmente frágil e moralmente corrompido, e isso é tão comum que o temperamento do artista é motivo de repreensão” (COLLINGWOOD, 2020, p.67).

Collingwood tem uma argumentação muito acertada que pode trazer algum tipo de conforto quando retiramos o artista e a própria arte de sua aura superior da consciência e a entendemos como substância mesma da mente do artista que não é artista todo tempo, o tempo todo, mas que “o artista é um artista em poucos e breves momentos, ele torna-se artista por um tempo, como lobisomem, e no resto do tempo carrega apenas marcas através dos quais os bem informados pode reconhecê-lo” (COLLINGWOOD, 2020, p.67). Essa digressão é muito impactante pois aponta uma fragmentação da consciência dos indivíduos em que ao se revestir de diversas formas de apresentação de si, relacionado aos papéis que ocupa na sociedade, aponta que esses papéis não exigem coerência, apenas atração, desenvoltura e capacidade para atravessar e trespassar o emaranhado social.

Collingwood deixa claro que essa fissura, essa intangibilidade que “afeta a vida do artista reaparece na história integral da arte” (COLLINGWOOD, 2020, p.67). “Ao historiador”, afirma ele, “acostumado a estudar a evolução do pensamento científico ou filosófico, a história da arte apresenta um espetáculo doloroso e inquietante, pois, parece avançar não adiante, mas ao passado” (COLLINGWOOD, 2020, p.67). Em outras palavras, não há uma essência íntima que conduza a arte e o artista, o produto e seu produtor, a condição de organicidade moral em que seja compatíveis com a leitura pretendida pelo artista e o que se materializa no mundo pela sua capacidade técnica e espiritual: “O pêndulo não pode balançar eternamente para o mesmo lado”, em síntese, “na medida em que há alguma lei observável na história da arte ela é, como a lei da vida do artista, uma lei não de progresso mas de reação. Seja em abundância ou escassez, o equilíbrio da vida estética é puramente instável” (COLLINGWOOD, 2020, p.68).

Embora o artista procure uma vida de pura imaginação, que não é possível nem com estímulos químicos, o que encontram nessas incursões não passam de uma ênfase exagerada das sensações e uma perda significativa da experiência estética como “Libertação e libertação para, como já se afirma na doutrina aristotélica da catarse” (JAUSS, 2002, p.41). Todavia, para Collingwood “num sentido estrito toda experiência é estética pois a

imaginação é um elemento de toda ação cognitiva, e nenhuma experiência é puramente estética, pois não há experiência concreta da qual a lógica da afirmação da vida é apenas arte”, ou seja, “toda vida é arte, mas nenhum momento da vida é apenas arte”(COLLINGWOOD, 2020, p.68).

Ao que parece o julgamento do artista enfatiza sua dimensão estética em detrimento da dimensão lógica, i.e. “quando o elemento lógico força-se sobre a mente, o elemento estético será suprimido, e isso é o que acontece quando a experiência estética abre caminho para a não estética” (COLLINGWOOD, 2020, p.69). Essa condição de fratura entre o que é do caráter lógico e o caráter estético aponta uma fragilidade quanto ao impacto que se pretende tornar o mundo preenchido pelas formas que não apenas complementam a vida, mas a suplementam como se a própria vida fosse o quadro, a tela pincelada, sua referencialidade não determinada, mas na lógica da indeterminação os vazios reagem como essa possibilidade de invenção de si e do outro. Nas palavras de Collingwood: “a arte é emocional: isto é, é uma vida de prazer e dor, desejo e aversão, entrelaçados, como sempre estão esses sentimentos opostos, de modo que cada um é condicionado pela presença sentida ou implícita do outro”(COLLINGWOOD, 2017, p.51).

O pintor ao criar na tela o outro não apenas o reinventa, mas inventa, toma sua pele, sua cor, suas marcas, a sua própria vida, extraíndo sua forma sem que faça uma transposição ou releitura, mas a imersão do seu Outro como si mesmo, que esgotado no ato mesmo da realização “cria para si um relato de tudo que faz enquanto o faz; e esse relato está estritamente ligado ao ato realizado” (COLLINGWOOD, 2020, p.69).

Para Collingwood, “cada ação é ao mesmo tempo uma teoria de si mesmo, e por implicação da ação em geral, mas não necessariamente uma teoria verdadeira” (COLLINGWOOD, 2020, p.69). O que implica em afirmar que para o cientista essa dupla condição deve ser o elemento fundamental de sua ação realizada, caso perca o ato reflexivo de seu horizonte, pode produzir uma teoria débil. Pode perder seu contato com a filosofia, o que implica em uma marcação puramente técnica em que a imaginação é instrumental e delimitada a relação com a verdade como oposição a mentira que implica em pensar a estética como “a mãe da verdade mas uma mãe que precisa morrer ao dar à luz, apenas para nascer novamente a cada vez que um ser humano vem ao mundo” (COLLINGWOOD, 2020, p.71).

Entendemos por conseguinte que a

experiência estética é ou o nome de toda experiência quando esse elemento de espontaneidade, questionamento ou suposição infiltra-se nela, ou então é o nome de algo absolutamente inexistente, ou seja, a assim chamada vida da arte, um tipo específico de experiência cuja existência é afirmada pelo erro filosófico que abstrai a estética da função lógica e as coloca em experiências separadas (COLLINGWOOD, 2020, p.81).

É manifesto, assim, que em sua filosofia da arte R. G. Collingwood enuncia sua postura quando a condição de verdade do mundo ser a transversalidade do pensamento como condição mesma de reinvestir na sinceridade, enquanto possibilidade do si mesmo não ser o enraizamento de um sujeito solar, mas sim aquele que exige um ato interior que solicita um ato imaginativo para reinvenção de um sujeito trespassado pela história como um ato do pensamento; em que a sua dimensão estética permita na forma mesma de estrutura narrativa reinvestir-se de eticidade. Que implica em discutir a metafísica da história, e a arte como promoção direta e indireta da imaginação histórica que ao promover essa dialética entre o implícito e o explícito, afirma que se a experiência estética não pode ser lógica por definição, o é em relação a vida, em relação ao fazer historiográfico, a escala de valores necessária a organização do pensamento que não usufrui da pura imaginação se não pela capacidade de inventar uma essência íntima. Parece-nos, portanto, que o seu encetamento para o problema da metafísica está em encarnar a verdade na consciência do passado encapsulado no presente como ato mesmo do pensamento histórico-filosófico.

Em *The Principles of Art*, Collingwood toma uma direção antitética as suas reflexões apresentadas desde *Speculum Mentis* e *Outline of a Philosophy of Art* em que há um jogo entre afirmar a arte pela arte e seu caráter comunicativo para incorporar o criador (artista), a criatura (obra de arte) e o efeito (experiência estética). A arte seria uma forma de comunicação que pode expressar emoções autênticas, a fim de construir relações interpessoais mais profundas entre os atores que a testemunharam. Para Collingwood, a arte é uma expressão clara e detalhada de conteúdo emocional para um público que compreende essas mensagens, exige-se, portanto, um repertório que coaduna com os protocolos de apresentação e representação. Ao testemunhar o processo da arte, as pessoas podem se reunir em um momento em que têm uma compreensão vertical da situação de seus pares e construir relacionamentos mais profundos baseados na empatia mútua ao mesmo tempo em que ela "é o limiar da mente, a eterna expansão do pensamento rumo ao desconhecimento,

ação em que o pensamento estabelece continuamente para si um novo problema” (COLLINGWOOD, 2020, p.86).

Ao que parece, corresponde a dizer que o processo de criação, bem como a constituição mesma da consciência estética exige predecessores que possibilitem a criação ativa e a mobilização de um senso estético em que o mesmo e o outro não estejam em sobreposição. Odo Marquard tem uma compreensão interessante sobre a preeminência do progresso, esse lugar de rebelião contra tradição que promulga um avanço teleológico que corresponde a perfectibilidade, sem, no entanto, apontar um lugar de equilíbrio, um ajuste que para ele é inadequado a condição moderna, mostrando que a compensação deveria ocupar o lugar do equilíbrio no processo de desencantamento para um reencantamento pelo espírito humano. Disse Marquard: “As ciências do espírito ajudam a um reencantamento compensatório do mundo através do sentido estético, contando histórias que sensibilizam, ou seja, que predisõem para esse sentido” (MARQUARD, 2006, p.124).

A experiência estética, nesse tocante, é sempre uma abertura para o pensamento, o que corresponde a dizer que ela não se encerra em sua dimensão estritamente introspectiva, mas se mostra como possibilidade para o mundo, em que “O rebelde está em revolta contra si mesmo, contra seu próprio espírito de servidão; e, portanto, o espírito de servidão e o espírito de rebelião expiram juntos” (COLLINGWOOD, 2017, p.135); em tal caso, a vida deixa de seguir um ritmo monótono de rotação, ela tem agora a necessidade de incorporar, dar corpo ao mundo senciente, ao curso teórico dos processos de comunicabilidade e consciência das ações criativas. Esse ritmo está preenchido pelo espírito da vida que Collingwood explica da seguinte maneira:

Há um ritmo teórico na vida do espírito, que consiste em uma concentração alternada no mundo externo e em sua própria natureza, e um ritmo prático, que consiste em uma adaptação alternada de si mesmo ao mundo e do mundo às suas próprias necessidades (COLLINGWOOD, 2017, p.138).

O ritmo do mundo e da necessidade, surpreendentemente, convocam a arritmia das paixões, das emoções e das sensibilidades. Martha Nussbaum nos ajuda a pensar essa pulsação do mundo quando em *Poetic Justice* (1995) enfrenta a questão da *Rational Emotions*. Ela responde neste capítulo aos racionalistas, quando afirmam que as emoções perturbam o equilíbrio do mundo racionalizado, da razão exclusiva: “As emoções são instáveis por causa de sua estrutura interna irrefletida; porque são pensamentos que atribuem importância a coisas externas instáveis” (NUSSBAUM, 1995, p. 57).

Sobre a acusação das emoções não apontarem para uma reflexão racional e social devido sua dimensão individual, Nussbaum retruca: “O intelecto sem emoções é, podemos dizer, cego aos valores: falta-lhe o sentido do significado e valor da morte de uma pessoa que julgamentos internos ao emocional teriam fornecido” (NUSSBAUM, 1995, p. 68). Ela aponta com muita clareza que todo pensamento tem um aspecto ético (necessidade) que a razão em seu reino não pode negar. O que corresponde a afirmar que não há um caráter de classe apenas pelo coletivo, mas que exige do indivíduo uma relação com o ritmo do mundo para se instrumentalizar para o efeito coletivo:

Uma história da qualidade de vida humana, sem histórias de atores humanos individuais, seria, eu argumento, muito indeterminada para mostrar como os recursos realmente funcionam na promoção de vários tipos de funcionamento humano. Da mesma forma, uma história de ação coletiva, sem as histórias de indivíduos, não nos mostraria o sentido e o sentido das ações coletivas, que é sempre a melhoria de vidas individuais. (NUSSBAUM, 1995, p. 71).

Nussbaum responde, ainda, a partir de Lionel Trilling, que sim a imaginação e as emoções são da dimensão do individual, mas veja bem, se colocarmos em perquirição que não estamos falando de um caráter puramente de satisfação das inclinações, supostamente, naturais ou justificando um socialismo coletivista, em que a arte é cópia do mundo social, as emoções precisariam ganhar proeminência para o social, que tenha como fundamental um conjunto de indivíduos preocupados com a vida pública, com a coletividade, com a coisa pública, com a qualidade de vida.

É evidente que é uma resposta liberal, que estaria apropriada ao gosto político de Collingwood, para quem o liberalismo seria a solução contra os totalitarismos, mas, ao mesmo tempo, fratura o indivíduo liberal, definido pela soberania da liberdade individual. Para Nussbaum essa individualidade assume uma importante missão, uma responsabilidade em reelaborar a vida coletiva pela inteligência das emoções sem a pretensão de sobrepujar a razão em prol deste coletivo. Notadamente, o economista Amartya Sen é uma influência nesta resposta ao utilitarismo em específico, e ao socialismo comunista, como limitador do caráter imaginativo e emocional da vida pública. O nosso interesse, no entanto, é apontar que o mundo sensível e o mundo das emoções não podem ter como parâmetro exclusivo a racionalidade, o modo de sistematizar e hierarquizar a vida; condição primeira de experimentar o mundo e a arte.

Collingwood averiguou dessa forma que essa relação do ritmo do mundo (ações) e o mundo do ritmo das emoções são um dos primeiros estágios para esta compreensão que ora visa o externo, ora visa o interno em uma valsa incansável de pressuposições monádicas, nos mostrando, assim, uma preocupação em definir pouco, delimitar composições, mas não encerrar o debate, em outras palavras, ele procura provocar discussões não determiná-las.

Referências

COLLINGWOOD, Robin George. **Autobiografia**. México: Fondo de Cultura Economica, 1953.

COLLINGWOOD, Robin George. **O mapa do conhecimento**. Speculum mentis. trad. Juliana Amato. Editor Kíron: SP. 2020.

COLLINGWOOD, Robin George. **Outlines of a philosophy of Art**. Britsh Library, 2017.

COLLINGWOOD, Robin George. **The Principles of Art**. Oxford University Press: New York. 1958.

COLLINGWOOD, Robin George. **The Place of Art in Education (1926)**. In: **Essay in the Philosophy of Art**. Edited by Alan Donagan. Indiana University Press, 1964.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **A Nervura do Real. Imanência e Liberdade em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Grupo Planeta (GBS), 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Uma sociedade indígena e seu estilo. In: **Tristes trópicos**. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e Arredores**. Curitiba: CRV, 2017.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Frestas: a teorização em um país periférico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MARQUARD, Odo. Moralística demorada. Observações a la inevitabilidad de las ciencias del espíritu. In: **Felicidad en la infelicidade**. Reflexiones Filosóficas. Katz: Buenos Aires, 2006.

NUSSBAUM, Martha. Rational Emotions. *In: Poetic Justice*. The literary Imagination and Public Life. Boston: Beacon Press, 1995.

SPALDING, Frances. **British Art Since 1900**. Thames and Hudson: London, 1986.

ⁱ Doutor em história pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO. Linha de pesquisa, Poder, Cultura e Representações.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7903-434X>.

E-mail: edson_hist@yahoo.com.br

Recebido em 19/03/2022

Avaliado em 29/07/2022



Esta obra está licenciada sob uma licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).