

EXPRESSÃO, INDIVIDUAÇÃO, ARTICULAÇÃO E EMOÇÕES EM COLLINGWOOD¹

*Expression, Individuation, Articulation, and Emotions in
Collingwood*

Rafael Lopes Azize²

RESUMO

Como caracterizar a especificidade estética do nosso engajamento, atenção, ou valor associado a objetos? Podemos visar certos processos de imitação, ou representação da realidade. Podemos nos concentrar em reações a disposições formais de propriedades desses objetos. Mas podemos também ressaltar continuidades entre o engajamento de tipo estético com objetos e a ação em geral no mundo da vida. Obras de arte, desse ponto de vista, para além de asserções que possam ser feitas por meio delas, comunicariam, ou melhor, exprimiriam coisas como atitudes e emoções. Alguns filósofos contemporâneos da estética julgam ser o aspecto expressivo uma parte fundamental do exame filosófico dos processos artísticos. Este ensaio percorre algumas razões para isso, por meio do exemplo de R. G. Collingwood, e aplica-as a duas obras de arte contemporâneas.

Palavras-chave: Expressão artística. Individuação. Emoções. R. G. Collingwood.

ABSTRACT

How to characterize the aesthetic specificity of our engagement, attention, or value associated with objects? We can target certain processes of imitation, or representation of reality. We can focus on reactions to formal dispositions of properties of these objects. But we can also point out continuities between aesthetic-type engagement with objects and action in general in the lifeworld. Works of art, from this point of view, in addition to the assertions that can be made through them, would communicate, or rather, would express things like attitudes and emotions. Some contemporary philosophers of aesthetics believe that the expressive aspect is a fundamental part of the philosophical examination of artistic processes. This essay goes through some of the reasons for this, using the example of R. G. Collingwood.

Key-words: Artistic expression. Individuation. Emotions. R. G. Collingwood.

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256177>

² Universidade Federal da Bahia. E-mail: rafaelazize@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8157-2072>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8476641633359346>.

Este ensaio consiste em um pequeno conjunto de apontamentos, sem muita pretensão de sistematicidade, erudição ou revisão da literatura, em torno da noção de expressão artística tal como a concebe R. G. Collingwood.³

Começo, no entanto, com um gesto largo. Talvez um dos aspectos mais marcantes dos interesses da imaginação filosófica moderna e tardo-moderna é a sua atenção a processos pelos quais a consciência dá conta do mundo. A imaginação filosófica moderna e tardo-moderna foi criando diferentes conceitos para dar conta desses processos, das impressões no empirismo clássico à intencionalidade na fenomenologia. Os critérios para avaliar o rendimento desses conceitos e abordagens filosóficas variam conforme a mobília ontológica do campo considerado pelas diferentes tradições. Em estética filosófica faz muita diferença incluirmos ou excluirmos tipos naturais, para dar um exemplo. Vamos falar de atributos objetivos, ou de sensações, ou de inferências a partir da reação ao modo como artefatos se estruturam nos seus volumes, linhas e cores, como que presumindo formas gerais do belo, etc.? Seja como for, e para retornar ao gesto largo, o drama filosófico moderno e tardo-moderno se desenrola em grande medida como uma série de belas, engenhosas e úteis operações de redução: redução à natureza, à historicidade, ao domínio do mental, a análogos contemporâneos das formas platônicas, a relações de poder, redução à própria noção de cultura, etc.

Uma dos traços mais interessantes da estética filosófica contemporânea, na minha opinião, é que ela é uma região da filosofia em que esse tipo de operação, a redução, encontra dificuldades oriundas da própria prática visada. Eu gosto dessas dificuldades porque acho que o pensamento filosófico floresce de maneiras atraentes quando se confronta com elas. Nós somos então levados a nos voltar para a objetividade da experiência conceptualizada

³ Alguns dos lugares clássicos do tratamento filosófico da expressão nos processos artísticos, e do expressivismo como posição teórica, são Tolstoy (*O que é arte?*) e Croce (*Breviário de estética*). Mais recentemente, Nelson Goodman, Peter Kivy e Richard Wollheim propuseram abordagens influentes sobre o tema. Este ensaio não se propôs a tarefa de percorrer essa literatura. Bons sumários do debate recente encontram-se em Jerrold Levinson (“Expression in art”, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 2003) e Gordon Graham (“Expressivism: Croce and Collingwood”, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2ª. ed., 2005). Embora escape à estética, a literatura filosófica em português sobre o tema das emoções foi enriquecida recentemente com o volume coletivo *O lugar das emoções na ética e na metaética* (org. Flávio Williges, Marcelo Fischborn e David Copp, Pelotas: NEPFIL Online, 2018).

– que é uma coisa muito difícil de enxergar, como tudo o que está muito próximo dos nossos sentidos. Talvez a estética encontre mais dificuldades com esse tipo de operações de redução filosófica em razão da própria natureza, digamos, ontologicamente rebelde e dinâmica do seu campo de objetividade. Do que é composto o campo de objetividade da arte? Ele é composto de um conjunto tão amplo quanto o conjunto dos objetos que povoam a própria história da arte, tão amplo quanto o conjunto de objetos que povoam inclusive a história das teorias sobre a arte, como diria o Morris Weitz. Ademais, paulatinamente, na modernidade tardia, parâmetros de identificação baseados no binômio forma-conteúdo deixaram de conseguir dar conta de boa parte do que era produzido de mais estimulante, ou desafiador, nas artes – do urinol de Duchamp às performances de Marina Abramovic.

É quase como se a arte contemporânea, com os seus meios próprios e a partir de dinâmicas internas da sua história, convidasse à injunção fenomenológica de um retorno aos objetos, ou à *experiência* dos objetos. Para o que me interessa aqui, eu vou entender essa experiência dos objetos como a experiência dos *processos artísticos* de produção e recepção. Quando eu falar de *processos artísticos*, é simplesmente a isso que vou me referir, sem denotar nenhum compromisso funcionalista. E com isso, convido a acolhermos também uma virada que a filosofia tardo-moderna herda da filosofia moderna e a expande, que é a de levar em conta, nessa experiência, a agência do sujeito, ou seja, o sujeito atuante e a sua situação, no sentido de circunstâncias tanto materiais quanto judicativas e perpassadas de historicidade da vida vivida de uma pessoa. Nisso também tomo uma deixa de Benjamin quando ele distingue valor de culto de valor de exposição e privilegia este último como conceito operatório para pensar os usos da arte de um ponto de vista que, embora ainda filosófico, visa o mundo da vida.

Mas sobretudo também dou um passo ao lado de tarefas estritamente teoréticas, em prol de uma noção de filosofia como articulação. Essa é, creio, a perspectiva do Collingwood, autor que eu me pergunto se não poderia ser lido inclusive, em alguns aspectos, como um praticante pioneiro, na filosofia da arte, do que Stanley Cavell chamará de filosofia da linguagem

ordinária (Cavell pensa, claro, em Wittgenstein, J. L. Austin e em si mesmo). Sobre filosofia como articulação, diz Richard Eldridge:

Ao invés de considerar a filosofia da arte como fonte de uma teoria bem assentada – a tarefa de definição [por exemplo, do conceito de arte] realizada de maneira definitiva – podemos tomar a variedade de concepções da arte como articulações sucessivas, e parciais, da natureza, do significado e do valor de certo tipo de experiência. [Para o que me interessa aqui, *processos artísticos* tal como já definido.] Embora cada uma dessas articulações possa ser unilateral alguma maneira, no seu conjunto elas podem nos ajudar a ganharmos clareza sobre muitas coisas que fazemos ao produzir arte e reagir a ela, e elas podem nos ajudar a conectar esses fazeres artísticos a outros interesses humanos fundamentais: por exemplo, interesses cognitivos, interesses morais, e interesses de performance e exposição de si. (Eldridge 2014, p. 4)

Se alguém nos pedisse uma lista de aspectos mais relevantes dos processos artísticos que uma filosofia da arte deveria se propor a articular e esclarecer, provavelmente no topo da lista de coisas que nos viriam à mente estaria a ideia de interpretação, ou tema, ou significado, ou representação, por um lado, e por outro lado variações da noção de composição, ou estrutura formal visando um efeito, agradável ou outro. E é claro que isso não seria à toa, pois são aspectos importantes dos processos artísticos. Mas quando abordamos a arte do ponto de vista dos seus usos no mundo da vida, ou seja, visando as suas conexões com outros interesses humanos fundamentais, esse enquadramento da arte como *representação* mais *forma* parece insuficiente. Do ponto de vista dos usos da arte no mundo da vida, nós queremos entender de maneira mais ampla os modos pelos quais os processos artísticos articulam e comunicam atitudes (e emoções), ou seja, o modo como as obras de arte – ou quaisquer objetos envolvidos em processos artísticos – se configuram como objetos expressivos. Para isso, o que parece necessário, como diz novamente Richard Eldridge (2014, p. 75), é ir além de tomar os artefatos como asserções, do ponto de vista do nosso engajamento com esses objetos, para conectar esse engajamento com formas de vida. Se a filosofia da arte nunca chega a fazer essa conexão, a imagem que ela vai oferecer da arte – e, aliás, de qualquer criação do espírito – parece insatisfatória. Daí esse passo

inicial metodológico de se situar de um ponto de vista mais próximo da experiência dos processos artísticos.

Mas antes de avançar, faço um outro acautelamento. Pensemos em um equilíbrio de ênfase entre questões de imitação, ou representação, e questões de composição, ou de estrutura formal, como foi mencionado acima. Acrescentemos a esse equilíbrio uma terceira dimensão dos processos artísticos: a dimensão expressiva e atitudinal. A adição dessa terceira dimensão não deve ser confundida com emotivismo estético, muito menos com sentimentalismo. Pelo contrário, a ideia, lembrem, é fazer justiça a uma das dimensões da objetividade dos processos artísticos, ou seja, articular modos pelos quais esses objetos especiais que chamamos de obras de arte se conectam com aspectos das nossas vidas e interferem, alertam, exaltam, lamentam, seduzem, cortejam etc. Anoto esses verbos em modo intransitivo para enfatizar que não importam muito aqui as sequências dos seus sintagmas.

Os princípios da arte (1938) é um dos lugares poderosos de tratamento contemporâneo do problema da expressão e das emoções na arte. Uma distinção estruturante da perspectiva filosófica de Collingwood sobre a arte é a distinção entre arte como ofício (que teria sido proposta pela “teoria técnica da arte”) e arte como expressão. Ele desenvolve o seu conjunto de argumentos a partir do acolhimento de uma teoria que ele considera equivocada, a da arte como ofício, mas que, na construção da sua conclusão equivocada, levanta elementos valiosos no caminho. Quais são esses elementos, que ele chama de “enigmas”? Primeiro: que a arte tem a ver com o despertar de emoções mas não *consiste* nisso. Segundo: que a arte tem a ver com a produção de artefatos mas não *consiste* na imposição de uma forma mental sobre uma forma sensível através do exercício de uma habilidade. Volto a isso mais adiante. Essa teoria que Collingwood chama de *teoria técnica da arte*, ao propor a arte como ofício e não como expressão, levanta aspectos importantes mas distorce o *telos* próprio dos processos artísticos. Com essa distinção inicial, Collingwood estrutura a sua investigação, que passa a ser então a seguinte: qual o papel da expressão das emoções nos processos artísticos como tais, ou seja, enquanto relativos à arte *proper* ou autêntica, e de que modo esse papel determina tanto o tipo de objetos que artefatos artísticos são quanto o modo como são feitos e, mesmo, recebidos – do ponto

de vista, claro, da descrição filosófica que faça justiça à arte como tal. Vejamos isso um pouco mais de perto.

Dizer arte como tal (*proper*) é insinuar que haveria uma arte que o é apenas aparentemente. Collingwood parece julgar importante essa distinção, não porque tenha algum intuito teórico normativo, ou seja, não para contribuir com o debate oferecendo mais uma definição que captasse a essência da arte, mas como uma consequência lógica da rejeição da arte como ofício. Ou seja, há uma arte *proper*, ou autêntica, porque há uma arte feita segundo o seu *telos* próprio, ou, dito de outra maneira, porque há processos artísticos conformes a uma *atitude* distinta daquela do ofício. A esse respeito, Collingwood faz algumas observações que convém ressaltar. (1) Essa atitude, distinta do ofício, modifica o jogo entre meios e fins a operar na teoria da arte como ofício e na arte *proper*. É uma atitude apreendida “daquilo que nós normalmente sabemos e que habitualmente dizemos” (Collingwood 2009, p. 43, ênfase minha) quando nos perguntamos pelo porquê da arte e do fazer artístico. (2) Intuitivamente aceitamos a sugestão filosófica de que a arte desperta (*arises*) algo em nós. Menos intuitiva, contudo, é a sugestão de que esse despertar se dá ao modo de um trazer à existência, de causa, se aceitamos – e ordinariamente aceitamos – que o fim da arte *proper* está ligado a emoções. Aqui intervém e recebe a sua força o operador *expressão*. (3) Convém reter a ideia de que os processos artísticos envolvem a produção de coisas, “mas estas coisas não são coisas materiais produzidas mediante a imposição de uma forma sobre uma matéria e não são feitas por simples habilidade. São coisas de outra espécie e são feitas de outra maneira” (id., p. 42).

O ponto que me interessa explorar é o segundo, sobre expressão. Ele sugere o seguinte. Podemos elaborar famílias diversas de teorias em resposta à pergunta sobre o que faz o artista com a sua arte; mas precisamos antes de mais entender o que pode significar exprimir emoções. Por que? Porque essa é a chave que esclarece o *telos* da arte *proper*. Muitas coisas podem ser expressas por meio de processos artísticos – do espírito da cultura de um tempo a posições políticas. Mas o que pode significar *exprimir emoções*?

Uma boa forma de prosseguir é esclarecer o campo de objetividade em questão. De que coisa nós estamos falando? Nós reconhecemos com relativa facilidade o vocabulário psicológico do que quer que nós digamos de

articulado e compreensível em resposta à pergunta sobre o que sentimos em dado momento. Talvez haja menos facilidade em reconhecer que mesmo verbos como crer, esperar etc., fazem parte desse campo, ou seja, o campo do vocabulário psicológico. De todo o modo, que importa mais aqui é se perguntar pela maneira como a consciência de um objeto articulado por algum tipo de forma (linguística, plástica, performática) se relaciona com a prática, quando esse objeto é uma emoção.

É comum ouvir dizer que o artista expressa uma emoção através de um artefato, a obra de arte. Quem fala assim talvez pense na ideia de que há algo como uma emoção pairando no teatro mental do artista, e que essa mesma emoção é de alguma maneira representada no artefato. Daí decorrem duas ideias: o artefato é composto com o objetivo de representar a emoção, e serve de veículo para a transmissão da emoção, visando causar a sua ocorrência no receptor. Ora, mesmo que estivéssemos falando de objetos, ou ideias, cuja identificação é bem menos vaga do que coisas como emoções – tome-se uma asserção sobre qualquer objeto ou estado de coisas do dia-a-dia –, a ideia de um seu estado pré-articulado no pensamento e que é posteriormente projetado sobre a linguagem é já por si problemática, como demonstram os numerosos exemplos oferecidos por Wittgenstein nas *Investigações filosóficas* nos quais ele propões experimentos com a estranha objetividade do que chamamos de (um, meu, breve etc.) pensamento. O teatro mental é um espaço ocupado por objetos e eventos que dependem de critérios objetivos compartilhados com o espaço exterior dos fenômenos da experiência.

Mas voltemos ao caso específico das emoções. Vamos deixar de lado por hora a ideia de que emoções envolvem uma dimensão corporal, sensações físicas. Collingwood admite que há algo como uma catarse na expressão de emoções. Mas o que ele escuta no nosso modo usual de falar quando usamos um vocabulário de emoções relativamente a processos artísticos é que esse efeito tem basicamente a ver com uma espécie de satisfação, ou alívio adquirido quando conseguimos *articular* uma emoção que antes estava como que em estado *não* articulado, e *por isso* gerava ansiedade. Dizemos que temos a emoção suspensa da ponta da língua mas não conseguimos organizá-la em um conceito. Quem não se sentiu irritado com isso alguma vez? A irritação é natural e nada problemática, mas o mesmo não posso di-

zer da suposição filosófica de que a emoção se encontrava pré-articulada antes de levarmos um conceito até à vontade convulsa e caótica (no caso da recepção da arte), de maneira a organizá-la. Reconhecer esse tipo de efeito da expressão de emoções é já deslocar um pouco o eixo da teoria técnica da arte em outra direção, mais apropriada à nossa prática nos processos artísticos.

Mas os processos artísticos também envolvem comunicação. (De que modo o fazem não é nada evidente e o seu esclarecimento requer um fraseamento cuidadoso, como bem mostrou Arnold Isenberg.) No entanto, quando nós consideramos o modo como a produção dos artefatos visam o outro de um ponto de vista expressivo (e não causal, para suscitar uma emoção genérica), então, diz Collingwood, a relação entre primeira e terceira pessoas se torna bem menos assimétrica. Isso é assim no seguinte sentido: o outro acede a algum grau de clareza sobre as emoções que são expressas assim como eu mesmo acedi a algum grau de clareza ao produzir o artefato de minha autoria e por meio do qual eu exprimi essas emoções. Ora, isso só faz sentido se entendemos a noção de expressão como processo de articulação, ou seja, um processo segundo o qual uma intuição foi associada a formas, seja linguísticas, plásticas ou outras. A situação parece análoga àquela em que relacionamos pensamento e linguagem. Voltemos à imagem comum, e já mencionada, de um pensamento anterior à linguagem. Quando falamos assim, uma imagem parece se impor, qual seja, a da linguagem como epifenômeno do pensamento. No entanto, uma atenção mais detida e próxima da prática talvez modifique essa imagem para outra: a de que a palavra que já estava por algum tempo *na ponta da língua* retroage sobre o pensamento (será talvez melhor dizer: sobre a intuição) de tal maneira que o pensamento só se dá propriamente na palavra, ou no uso dos sistemas simbólicos linguísticos. A nova imagem então sugere uma inversão: quando nós dizemos que finalmente encontramos a palavra certa, é aí que o pensamento se dá. A imagem da roupagem linguística que veste uma entidade já articulada previamente (a linguagem como uma embalagem adicionada a um conteúdo) não é apropriada para esta experiência do significado que eu tento aqui aproximar. Voltando à arte: é claro que o pintor pode trabalhar com esboços que ele mantém em pensamento, do mesmo modo a musicista etc. Mas o esboço,

mesmo mental, está para o quadro – como expressão – da mesma forma que a sensação está para a palavra escolhida para descrever uma emoção: é uma relação de orientação primordialmente vaga, pelo menos se temos em vista a arte *proper*, ou autêntica. É por isso que Collingwood diz que a terminologia causal, ou representacional, ou instrumentalista, não cabe para entendermos a expressão das emoções na arte. O *telos* da arte como expressão não se acomoda à “terminologia técnica, ou dos meios-para-um-fim” (p. 45).

Ocorre-me então, finalmente, a palavra certa no poema, ou a forma plástica que me parece adequada para exprimir uma certa emoção. Essa palavra *descreve* essa emoção? Se respondo que sim, uso a distinção entre descrever e exprimir para retornar à miragem das emoções individuadas de maneira clara já antes da articulação que lhes dá forma, e por isso dizibilidade. Há toda uma filosofia da literatura que discute sobre o texto literário suportar ou não uma qualidade de parafraseabilidade, um pouco à maneira dos conteúdos proposicionais, que seriam transplantados para diversas proposições sem perda semântica ou de valor de verdade. Stanley Cavell explora muito bem esse ponto em *Aesthetic Problems of Modern Philosophy*. Não se trata de uma ilusão inócua. Confundir expressão com descrição é índice de uma atitude que *interrompe* a prática dos processos artísticos da arte *proper* na imaginação, ou seja, embarga a produção e a recepção, ao generalizar uma experiência que estava em vias de ser articulada *artisticamente* (e que justamente por isso não podia ser generalizada e alienada da singularidade do seu processo). Ou, dito de outra forma, confundir expressão com descrição torna essa articulação não autêntica ao mediá-la com termos gerais. A ‘raiva’ que sinto agora é individuada mas ao mesmo tempo é também uma forma de raiva no sentido geral, e neste ponto é possível representar, ou imitar, um seu modo de apresentação – uma espécie de raiva ideal que estaria para a raiva como o *smiley* está para a forma do sorriso. Mas essa técnica não dá conta do papel das emoções nos processos artísticos, já que não dá conta do modo de individuação desses conteúdos. A clareza buscada nos processos artísticos visa modos de individuação radical: *esta* raiva *nestas* circunstâncias peculiares. O ódio de Macbeth, os ciúmes de Othello. A emoção articulada numa forma é situada; tem de sê-lo, pois depende de uma situação: precisa de contexto, de detalhes fornecidos pela forma do artefato,

justamente por não remeter a uma definição à maneira de termos gerais. E com isso, Collingwood nos lança um desafio que ainda me parece muito instrutivo e útil: fazer coincidir na mesma imagem dos processos artísticos a individuação do que é expresso e a sua clareza.

Assim sendo, o poeta, na medida em que entende do seu negócio, afasta-se o mais possível da mera etiquetagem das suas emoções como formas desta ou daquela espécie e é capaz de desenvolver tremendos esforços no sentido de as individualizar, exprimindo-as em termos que revelam a sua diferença face a qualquer outra emoção da mesma espécie. (Collingwood 2009, pp. 46-7).

Ou seja: há uma emoção da mesma espécie, ou família, reconhecível como tal (“raiva”) - mas que não é *esta* raiva que é apanágio da arte exprimir e que o próprio artista só conhece ao articulá-la no seu artefato. Conhecia Clarice a singular convulsão existencial dada a ver em *A paixão segundo G. H.* quando começou a escrever o romance? Ou seria mais apropriado dizer, como nos relatam tantas romancistas, que uma personagem expressiva foi aparecendo e tomou como que uma vida própria ao longo do ato de composição, de forma que a emergência parcialmente inesperada desse resultado da composição modifica o seu sentido (a sua expressão) para a própria autora? Haveria aqui uma conexão instrutiva a ser explorada com o conceito de improvisação.

A distinção entre individuação e generalização dá força ao argumento de Collingwood contra a natureza de ofício da arte, ou seja, contra a teoria técnica da arte. Por que? Como vimos, o *telos* de um ofício é sempre uma generalização, “produção de uma coisa com certas características” (Collingwood 2009, p. 47). Quanto mais a arte se autonomiza, menos os artefactos artísticos se acomodam às noções de forma e de representação. Collingwood pretende mostrar que isso está também ligado a uma compreensão do papel das emoções nos processos artísticos. Mas ele não nos propõe, como alternativa, entender os processos artísticos como uma dimensão da experiência irremediavelmente opaca, confusa ou sentimental. Pelo contrário: trata-se de entender o que conta, para a arte, como *esclarecimento* segundo o seu *telos* expressivo. Haveria aqui uma conexão instrutiva a ser explorada com o conceito de racionalidade na arte.

Haveria então uma individuação que é intrínseca ao *telos* expressivo da arte. E essa individuação permite responder a uma outra pergunta que o filósofo levanta ao indagar as artes: aquela sobre o seu valor cognitivo. Se a arte fornece conhecimento (e auto-conhecimento), tanto na produção quanto na recepção, esse (auto-)conhecimento resulta do processo de expressão como articulação de emoções e atitudes. Collingwood situa a noção de autenticidade artística em uma postura de disponibilidade para a experimentação e a surpresa dos e nos processos artísticos em geral, e na expressão como articulação em particular. Que um determinado artefato textual ou plástico exprima o trágico ou o cômico é função não de uma decisão *a parte ante* do artista visando efeitos, mas sim um resultado do processo ele mesmo. É durante o processo que o próprio artista ganha conhecimento das emoções que se deixam assim articular e que vão indicar inclusive o gênero do artefato. Na arte *proper* ou autêntica, esse conhecimento é *a parte post*. Do contrário estaríamos em presença não de processos artísticos mas de processos de ofício – o ofício de escrever tragédias ou comédias. Não estou sugerindo que Collingwood veja problema nisso (ou que nós devamos ver problema nisso), mas apenas assinalando que a distinção entre processos de ofício de processos artísticos nos é útil para pensar o caráter expressivo da arte. Collingwood usa essa distinção para propor um modo de esclarecimento filosófico da expressão como marca, ou espaço autônomo da arte *proper*.

Há um segundo deslocamento feito pela perspectiva da arte como articulação expressiva de emoções. A função essencial do artista não poderia ser a de causar uma emoção no receptor, supondo-se aí uma diferença importante entre artista e público, seja essa diferença supostamente inata – sensibilidade, talento ou outros conceitos correlatos – ou adquirida. Não é que isso não possa acontecer. O ponto é que esse tipo de comércio é extrínseco aos processos artísticos *proper*, se aceitamos que o artista só conhecerá a emoção expressa no curso da composição. Há então como que uma equivalência cognitiva entre produtor e receptor na arte *proper* relativamente à emoção expressa. O leitor, ouvinte, observador, etc. compreende as emoções que um poema, peça musical, etc. articula e exprime, não porque essas emoções lhe foram despertadas ou eficientemente causadas, mas porque as reconhece, reconhece como suas de algum modo. Mas trata-se de um

reconhecimento parcial, vago, limitado. e agora elas ganham para ele também esse modo individualizado, peculiar, novo, de apresentação. E se não as compreende, é porque essas emoções não são suas, no sentido de que ele não compartilha da forma de vida no interior da qual elas são articuláveis daquela maneira peculiar. Seria como tentar explicar a uma forma de vida alienígena um modo de jogar ou se relacionar com um jogo, por exemplo, quando essa forma de vida não dispõe de nada que envolva o conjunto peculiar de atividades *no entorno* do que nós fazemos quando sentamos a um tabuleiro de xadrez, quando nós entramos numa quadra de tênis, quando nós puxamos um baralho para jogar solitária ou quando nós levantamos uma bola de frescobol – mesmo que disponham de algum conceito semanticamente aproximável ao nosso conceito de jogo. É difícil isolar um conjunto de atributos suficientes para exprimir um modo de jogar, caso não haja uma comunidade prática em torno da experiência do significado de jogo, entre o produtor e o receptor da peça expressiva, de maneira que o produtor pode conclamar o receptor a, por assim dizer, *ver* (aquilo que se faz) *sem pensar*, como diria Wittgenstein. Pensem no modo como vocês conectam de maneiras sutis conceitos que regulam práticas sem que as regras para essas práticas tenham sido propriamente explicadas num metadiscurso. Há uma infinidade de práticas que reconhecemos assim, por imersão vivida, sem que tenhamos sido expostos a uma explicitação de regras gerais para essas práticas. Modos singulares de se engajar com essas práticas envolvem alguma comunalidade, algum horizonte comum, e ao mesmo tempo diferenças em cada aplicação. Voltando à arte, isso também significa que “se a arte é a atividade de exprimir emoções, o leitor é tão artista quanto o escritor” (Collingwood 2009, p. 52, num momento que faz lembrar o Oscar Wilde de *The Decay of Lying*). A diferença entre o artista e o seu público seria então mais uma diferença de iniciativa em enfrentar o desafio da individuação de uma expressão possível, possível a partir de uma comunidade, ou, como diria Rancière, uma certa partilha do sensível.

Se tomamos sintomas de um sentimento, como dor, como o verdadeiro significado do conceito de dor, então é como se pudéssemos esclarecer o significado da palavra dor apontando, ou indicando ostensivamente, os objetos que ela substitui. Indicaríamos coisas como um esgar do rosto, gestos

que cobrem partes do corpo onde a dor “ocorreria”, ou produzindo certos sons inarticulados etc. (Basta lembrarmos do fato de que onomatopéias de dor se “traduzem” para percebermos as limitações desse modelo.) Se nós estamos falando de arte como expressão, por oposição à arte como ofício, então exibir sintomas de uma emoção e exprimir essa emoção são coisas profundamente diferentes.

A diferença entre exibir sintomas de uma emoção e exprimir essa emoção decorre de uma distinção anterior sobre sentidos do conceito de expressão. Nós podemos chamar de expressão de dor o ‘ai’ supostamente inarticulado que serve de alerta, a outras pessoas, sobre a minha dor possível. Esse é um uso causal, ou sintomático, da noção de expressão. Mas há boas razões para afirmar que o conceito de expressão que tem aplicabilidade na estética filosófica é outro. Como já dito acima, exprimir uma emoção (e não simplesmente traí-la, no sentido de exibir um sintoma dela) é marcar o modo da sua individuação numa situação: o ódio do narrador de *Viagem ao fim da noite* não é um ódio qualquer. Outra razão pela qual a aplicabilidade da noção de expressão na estética não se dá em termos de sintoma está ligada à noção de articulação, como também já foi dito: exprimir uma emoção é esclarecê-la no processo mesmo de composição da peça expressiva do próprio ponto de vista do sujeito agente. E esse processo será de alguma maneira reconhecido na recepção, se houver a partilha prévia de uma certa sensibilidade. Se de arte *proper* se trata, o jogo da recepção não se confundirá com aquele de nos deixarmos suscitar emoções, como em certa dramaturgia televisiva.

Imaginem que recebemos a visita de alienígenas interessados em entender essa dimensão da experiência humana composta pelos processos artísticos. Eles poderiam ficar um pouco perplexos. Diriam talvez: “Ora, mas a paleta de emoções que vocês dizem que sentem na experiência vivida não está mais claramente expressa na telenovela das sete da noite, muito mais claramente do que num Eric Rohmer ou num Antonioni ou num Walter Hugo Khouri?” (os nossos alienígenas frequentaram um cineclube galáctico ousado). Collingwood usa o exemplo de atores, talvez por ser mais comum nas artes cênicas esse amálgama entre expressão e sintoma. Diz ele que, se a atividade de atores

for uma arte e não um ofício, o seu objetivo não é o de produzir um efeito emocional preconcebido no seu público, mas antes o de explorar as suas próprias emoções através de um sistema de expressões, ou de linguagem, composto em parte por discurso falado e em parte por gestos. Trata-se de descobrir em si emoções que desconhecia e de permitir aos membros do seu público, a quem concede a possibilidade de testemunhar a sua descoberta, fazerem uma descoberta semelhante sobre si próprios. Nesse caso, o que distingue a atriz não é a sua habilidade para chorar lágrimas verdadeiras, mas antes a sua capacidade para tornar claro, a si e ao seu público, aquilo sobre o qual chora. (Collingwood 2009, p. 55)

Coda

Penso em *A praça* (1949, fig. 1), escultura de Alberto Giacometti. É difícil imaginar o que desejava ele suscitar em mim em termos de uma seleção prévia de emoções mais bem recortadas do que intuições vagas, a serem impressas no artefato, e que eu agora resgato e ecoo. Faz muito mais justiça à peça, creio, aceitarmos o gesto do artista e tentarmos acompanhá-lo no processo de articulação do que quer que ele tenha querido exprimir, e que se tenha esclarecido para ele mesmo só durante o processo, ou *a parte post*. Reconheço em *A praça*, individuado, um sentimento aparentado a ideias como um ceticismo existencial, finitude (não o mero fim da vida, mas a limitação da nossa compreensão do mundo), o humano como imigrante que faz da habitação do seu mundo uma tarefa contínua (a *ongoing task* do humanismo cavelliano), entre gregarismo e uma incontornável solidão, entre orientações na vida e um grau de indeterminação, de aposta, também incontornável (eis a lição romântica por excelência). Mas reconheço essas ideias, imagens, aspectos, sentimentos presentes ali de uma forma única, tal que aqueles conceitos não esgotam ou apanham plenamente como generalizações – e que a própria peça, embora os evoque, aprofunda de uma maneira sempre renovada a cada vez que me deixo circular entre as figuras dilaceradas mas tão generosas, nuas e expostas, que parecem ir ao encontro umas das outras e ao mesmo tempo constantemente falhar esse encontro. Em mim. Falhar melhor. Nunca tão bem, para mim, como sobre aquela base metálica de Giacometti. Bom, talvez nalgumas peças de Beckett. Por isso reconheço *A praça* como arte *proper*.



Fig. 1

Da mesma maneira, a cada vez que revejo a cena de abertura de *The Godfather* (*O poderoso chefão* na bizarra versão brasileira, ou *O padrinho* na menos ruim versão portuguesa, Francis Ford Coppola, 1972), percorro de uma forma singularmente poderosa as transações, insinuações, sugestões profundas, as pequenas medidas de que são feitos os pactos mafiosos.⁴ Não há, nem pode haver, uma simples nomeação como descrição desse tipo de pacto. Para além de forma (atuação, montagem etc.) ou conteúdo (a sociologia e a psicologia da *omertà* mafiosa, etc.), algo ali diz do *frisson* terrível e profundo do acordo de sangue, do gesto de beija-mão em que vidas se empenham e se protegem ao custo perderem graus de autonomia, e antagonismos se automatizam. Presumir que Coppola quis causar em mim o medo dessa cultura de alianças de clã é uma ideia que rapidamente empalidece em

⁴ Para quem não assistiu ao filme, dou um pouco do contexto. O dono de um pequeno comércio do bairro controlado pela família de mafiosos Corleone procura o patriarca. A sua filha havia sido agredida por homens locais, e ele buscava proteção. Na sua mente, tratava-se de um negócio simples: por um valor monetário ele contrataria mafiosos que dariam um susto aos agressores da sua filha, dissuadindo-os de outros avanços, e a transação se concluiria. Na realidade, a cena é um ritual a marcar um pacto não passível de ser quantificado, e que valerá para a vida. A complexidade do ritual escapa ao comerciante. Parte da genialidade cinematográfica da cena está em exprimir essa complexidade, bem como o processo pelo qual ele vai compreendendo o que se passa. Sim, Don Corleone ordenaria a “coça” aos rapazes. Um dia, contudo, sem aviso prévio, poderá pedir um favor ao comerciante. Esse dia pode nunca chegar. Mas se chegar, não deve haver hesitação, nem perguntas. O exemplo dado por Don Corleone é o do possível uso do espaço do pequeno comércio, solicitado para alguma “operação”. O comerciante compreende então que àquela altura já sequer poderia mudar de ideia. Baixa o tom, assume uma postura física de submissão, agradece e parte sem ter aberto a carteira. A sua vida naquela cidade havia mudado para sempre, juntamente com a sua compreensão do funcionamento do bairro.

face da trama de sentimentos articulados entre Don Corleone e o inicialmente desorientado comerciante do bairro. Mas, justamente, não se trata de uma questão de grau, sanável por uma equipe multidisciplinar de críticos, sociólogas, antropólogas, historiadores e psicólogos.

Entre uma coisa e outra vai a distância, para Collingwood, entre arte e ofício, em chave expressiva. Concordemos ou não com ela, continua a ser interessante pensá-la.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

COLLINGWOOD, R. G. (2009) A arte autêntica como expressão. In: MOURA, V. (Coord.) **Arte em teoria**. Tr. V. Moura. Ribeirão (Portugal): Húmus. pp. 39-58. [Capítulo traduzido de *The Principles of Art*.]

COLLINGWOOD, R. G. (1938) **The Principles of Art**. Oxford University Press.

ELDRIDGE, Richard (2014) **An Introduction to the Philosophy of Art**. 2nd. Ed. Cambridge University Press.

ROBINSON, Jenefer (2008) As emoções na arte. In: KIVY, Peter (Org.) **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. Tr. E. L. Calloni. SP: Paulus, 2008. pp. 223-244.

STOLNITZ, Jeremy (2007) A atitude estética. In: D'OREY, Carmo. (Org.) **O que é arte?** Tr. V. Silva e D. Murcho. Lisboa: Dinalivro. pp. 45-60.



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