

ABSTRAÇÃO E EVASÃO

Nota sobre a pintura moderna

Paulo Faria

Professor do Departamento de Filosofia da UFRGS
Pesquisador 1B do CNPq

Para Nelson Boeira, que saberá por que.

1. Alguns anos atrás, no curso de uma conversa com um grande pintor brasileiro – um dos representantes máximos, entre nós, do que continuamos a chamar, à falta de melhor nome, “pintura abstrata” – tive ocasião de aludir a certa “nostalgia da figuração” que me parecia distintiva de suas elegantes e austeras criações: telas em que a distribuição medida de umas poucas cores (não raro, matizes de uma e única e mesma cor) evocava, irresistivelmente, ora uma abertura (porta, janela), ora um umbral (arco ou pórtico), ora as colunas de algo como um templo grego delineado em efígie.¹

2. Essa observação valeu-me uma resposta que me deu muito que pensar – e que hoje, quase seis anos depois, motiva estas notas. A saber (eu cito de memória): “É mais do que nostalgia. A verdade é que eu não sei o que seja pintura abstrata – acho mesmo que isso não existe, a menos que se trate de algo muito superficial. Pois toda pintura – toda arte – aponta para alguma coisa; ou não tem nenhum valor”.

3. Intendere (apontar) é o verbo latino do qual provêm “intenção”, “intencional” - e, também, essa palavra do jargão filosófico, “intencionalidade”. Ter alguma intenção é querer fazer alguma coisa: não qualquer coisa, mas uma coisa (mais ou menos) determinada. É encontrar-se no estado ou atitude de quem visa algo, mais ou menos específico. (Assim, os lógicos medievais distinguem *intentio recta* e *intentio obliqua*: se eu digo “Quero uma casa na praia”, posso estar querendo dizer duas coisas muito diferentes: que quero alguma casa na casa; ou que há uma casa determinada que eu quero. No primeiro caso (*intentio obliqua*, *de dicto*) quero uma casa indeterminada,

1 O artista em questão é Paulo Pasta. Não posso garantir a exatidão da minha lembrança que aqui evoco. Por essa razão, peço ao leitor que tome essa evocação antes como uma ilustração do que um grande artista poderia ter dito do que como uma reconstituição fiel das palavras que escutei, numa tarde calorenta da primavera de 2004, no atelier paulistano do pintor.

alguma casa; no segundo (intentio recta, de re), quero uma casa determinada, aquela. Como resumiu, memoravelmente, Andréa Loparic, no curso de uma aula na UFRGS nos idos de 1997: “A ambição é de dicto; a inveja é de re.”).

4. A intencionalidade das intenções é apenas um caso da intencionalidade dos estados mentais que se definem (diversamente, por exemplo, de uma sensação térmica, de uma comichão ou de um estado de ânimo como a euforia ou a depressão) por visar algum objeto. Intendere significa “apontar”, como faz o arqueiro que aponta para o alvo (intendere arcum in). O objeto de minha inveja, no exemplo do parágrafo anterior, poderia ser a casa de praia do meu vizinho; o objeto de minha ambição, em troca, era, mais difusamente, alguma casa – quem sabe a dos meus sonhos; mais plausivelmente, a de minhas possibilidades e oportunidades. Temer, desejar, pensar, saber, acreditar, perceber, lembrar, amar, odiar (e a lista pode prosseguir indefinidamente) são todos estados intencionais – como o são todos os estados denotados por verbos psicológicos que tomam por complemento um objeto direto (“Joana odeia a música do Dream Theater”) ou uma oração subordinada precedida pela conjunção 'que' (“Pedro pensa que o Oasis é uma pálida cópia dos Beatles”).

5. Tudo isso para assinalar que toda representação (toda figuração: mental, verbal, pictórica, diagramática) é, por sua natureza, intencional. Como todo ato ou estado intencional, toda representação – ela própria, o produto de um ato intencional – é, necessariamente, representação de algo. Uma fotografia é de uma praia, ou de uma torre, ou uma árvore, ou um grupo sorridente de turistas. Uma descrição (a festa da princesa de Guermantes na Recherche du Temps Perdu, o comício agrícola em Madame Bovary, o desapontamento de Isabel Archer com Gilbert Osmond em The Portrait of a Lady) é sempre a descrição de algo; e não precisávamos ter aprendido com Tarski para saber que a frase „A neve é branca” é verdadeira se, e somente se, a neve é branca. A proposição (que a frase expressa) representa o fato possível que, se for o caso, a tornará verdadeira; como certa tela detestável desse burocrata da pintura “realista” (já volto a isso), Jacques-Louis David, representa a morte de Sócrates.

6. Mas, é aí que eu queria chegar, nem toda intencionalidade é representacional. Há outros modos de visar (de orientar-se para) um objeto que representá-lo. O exemplo a que recorri para explicar a etimologia da palavra, o arqueiro apontando para o alvo, já

é uma ilustração disso: nenhuma representação (nenhuma imagem, mental ou outra) precisa interpor-se entre o arqueiro e o alvo: ele vê, diretamente, o alvo que tem diante de si, e para ele orienta a flecha. Do mesmo modo, o marceneiro que emprega um martelo encontra-o “ao alcance da mão” (vorhand), e emprega-o tão hábil quanto irrefletidamente – e tanto mais hábil é o usuário que menos precisa pensar sobre o utensílio que emprega.² É assim que “by the hammer / by the blow / the nail finds its way” (Gregory Corso).

7. Essa intencionalidade não-representacional, parece-me, é o traço distintivo de toda grande pintura que, por força do hábito, seguimos chamando “abstrata”: de toda pintura que, ainda que emancipada dos imperativos da representação, não seja, como dizia o artista em que eu vislumbrara uma “nostalgia da figuração”, “muito superficial” – em suma, de boa parte de toda a pintura que conta em nossa época.

8. Uma tela de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning guarda o traço do gesto do artista (por algo se falou em action painting), sem por isso representá-lo – essas pinturas não representam nada. Mas, na medida em que guardam esse traço e fazem dele a matéria da composição pictórica, não são pinturas abstratas: não abstraem de nada, pois nada separam ou recusam, de nada prescindem.³

9. Do que uma pintura que fosse genuinamente abstrata (superficial a esse ponto) prescindiria? Da intencionalidade, não apenas da representação. Essa pintura - que (ai de nós!) existe, está mesmo em toda parte – não apontaria (não aponta) para nada; e é assim que chega a ser ainda mais superficial que certa pintura figurativa meramente ornamental, que só mostra o que todo mundo já viu (a mesma paisagem bucólica sem surpresas, o mesmo patético clown lacrimoso), e cuja legibilidade ilimitada é a de uma “clareza que funciona como um soco no olho: clareza que não esclarece, mas, bem ao contrário, reprime, esmaga o labor da pulsão tendente ao esclarecimento.”⁴

10. Uma pintura genuinamente abstrata (pois isso existe: está nos catálogos de

2 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Siebzehnt Aufgabe (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993), pg. 69.

3 “Abstrair”, do latim *abstrahere*, separar: abs-, ab-, “de” (from, out of) + trahere, “tirar, puxar, trazer”. Abs-trair = re-mover.

4 Gabriel de Brito Velho, *Um Estudo: Arqueologia Provincial Fantástica*. (Porto Alegre: Editora Movimento, 1975), pg. 98.

nossas galerias de arte; nas listas de compras e comissões “por fora” de arquitetos de interiores; em saguões de bancos e salas de espera de consultórios médicos: em toda parte, igualmente inócua e sedativa) obliterou todo traço da atividade intencional do artista, e de sua imersão no mundo e na história. O que resta é, no sentido mais próprio do termo, abstração: separação, privação, perda. E, tendo prescindido assim de seu autor⁵, prescinde igualmente de sua responsabilidade pela obra, por seu caráter de criação histórica, de gesto de um homem endereçado a outros homens, “Not as ladder from Earth to Heaven, not as a witness to any creed / But simple service simply given to his own kind in their common need”.⁶

11. Esvaziada de toda intencionalidade, purgada de todo traço da subjetividade que a conformou, a pseudo-arte genuinamente abstrata (o ornamento fútil de uma paisagem de interiores livre de toda interioridade autêntica, de suas dificuldades e da responsabilidade que acarreta; mas também de suas recompensas, da “verdadeira liberdade” de que falava Clyfford Still) exonera igualmente de toda responsabilidade (de todo esforço, de toda atividade, de todo trabalho) seu espectador.

12. O espectador dessa pintura que não aponta para nada, pintura degradada a ornamento, é mero espectador, constituído em sua passividade completa por essa obliteração ativa da história, do tempo e da responsabilidade pessoal que é o espetáculo (o vasto espetáculo da “indústria cultural”) que se resignou a contemplar.

13. “O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato que seus meios são ao mesmo tempo seu fim. Ele é o sol que jamais se põe no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente em sua própria glória.”⁷

14. Para não deixar dúvida: pelo critério que estou propondo, boa parte da arte “figurativa” que ainda se produz é, estritamente falando, arte abstrata – porque abstraiu, justamente, do que constitui a arte como arte, e a separa do ornamento. Diante dessas

5 Não por acaso, foi possível escrever programas de computador para gerar essa espécie de peças ornamentais.

6 Rudyard Kipling, “The Sons of Martha” (1907), em *Complete Verse: Definitive Edition* (New York: Anchor Books, 1940), pg. 381.

7 Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1957] (Paris: Gallimard, 1991), p. 21.

figurações fechadas em si mesmas, num presente perpétuo, sem antes nem depois, sem janelas para o lado de fora, o consumidor não precisa fazer nada; mas isso é apenas o complemento rigoroso do nada que lhe é oferecido pelo produtor. (O ornamento nunca aponta para nada. Não é essa a menor das razões porque Loos entreviu uma relação estreita entre ornamento e delito.)⁸

15. Todo mundo sabe que espécie de tratamento a República – a “cidade de palavras” concebida por Platão⁹ – dispensaria ao poeta que porventura a visitasse: ele seria coberto de louros e honrarias, como convém a alguém que é “divino, admirável e encantador” – e, em seguida, convidado a retirar-se¹⁰. Um estado justo não tem lugar para traficantes de ilusões.

16. De Platão a Freud, o impulso de buscar consolação na fantasia foi denunciado como uma fonte, possivelmente a mais importante, de boa parte do que chamamos “arte”. A suspeita sobre a idoneidade moral dessas técnicas de evasão nunca foi gratuita: e, em nossos dias, menos que nunca. Mas a denúncia da evasão, que motiva a proscricção platônica dos artistas, tem sua contrapartida no reconhecimento, que mesmo Platão não pôde recusar inteiramente, de uma função inteiramente diversa – de fato, diametralmente oposta – da arte e da experiência estética.

17. Nos ensaios reunidos em *The Sovereignty of Good*, e em outros escritos, Iris Murdoch – que dedicou um livro à querela de Platão contra a arte¹¹ – atribuiu uma função essencial à contemplação estética na vida moral. A atribuição depende do contraste entre o impulso à evasão, que produz a arte menor, e o esforço de resistir a esse impulso e contemplar atentamente a realidade, que produz a grande arte. A tese central de Murdoch é que o esforço de resistir ao impulso evasivo e educar a percepção para o discernimento do real é um esforço intrinsecamente moral, porque importa em subjugar o egoísmo ao reconhecimento da alteridade do mundo e dos outros: “Silenciar e expulsar o eu, contemplar e delinear a natureza com um olhar desimpedido, não é fácil, e requer uma disciplina moral. Um grande artista é, em relação a sua obra, um

8 Adolf Loos, “*Ornament und Verbrechen*” [1908], Nachdruck (Wien: Prachner, 2000)

9 República, 592a.

10 República, 398a.

11 *The Fire and The Sun: Why Plato Banished the Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1977)

homem bom e, no verdadeiro sentido da palavra, um homem livre.”¹²

18. Essa tese tem um corolário que Murdoch não tarda em extrair: toda grande arte – além de não ser nunca, como venho insistindo, “abstrata”, pois aponta para além de si mesma – é (por isso mesmo) realista. Realismo não é um gênero de arte: é o que distingue a arte desses expedientes de evasão que Platão e Loos queriam proscrever.

19. “A apreciação da beleza na arte e na natureza não é apenas (apesar de todas as suas dificuldades) o exercício espiritual mais facilmente acessível; também é uma via de acesso inteiramente adequada à vida moral, e não apenas uma analogia dessa vida, porque é a contenção do egoísmo no interesse de enxergar o que é real.”¹³

20. Por esse critério, a “Morte de Sócrates” de David não é um exemplo de pintura realista – ao contrário de uma obra paradigmática (e suprema) do que seguimos chamando (ainda uma vez, à falta de melhor nome) “expressionismo abstrato”, como “Vir Heroicus Sublimis” (1950-1951) de Barnett Newman. David, o cronista pompiér do bonapartismo, é abstrato e não é realista; por isso mesmo, é um artista menor. Newman, o “metafísico”, é realista; por isso mesmo não é abstrato, e é um artista essencial.

Porto Alegre, 28 de março de 2010

12 Iris Murdoch, “On 'God' and 'Good'”, em *The Sovereignty of Good* (London: Routledge, 1991), p. 64.

13 Murdoch, *ibid.*, pp. 64-65. Apresentei uma defesa de tese de Murdoch, aplicando-a especificamente à filosofia da música, em meu artigo “A escuta à distância: a propósito do *Prometeo* de Luigi Nono”, publicado em *Filosofia Política*, Série III, nº 2, “Ética e Estética” (2001), pp. 118-133, do qual extraí parte do material nos cinco últimos parágrafos.