

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM TORNO DOS VALORES ESTÉTICOS DA PINTURA MODERNA

João Ribeiro Júnior

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

1 – INTRODUÇÃO: OS VALORES ESTÉTICOS

Esteticamente considera-se “moderna” a arte que está vivamente relacionada com as estruturas psicológicas e sociais do tempo em que é produzida, participando e comprometendo-se na proposição e na criação dessas estruturas.

Porém, neste ensaio, a primeira coisa que pretendo evitar é a queda no psicologismo. Não estou de nenhum modo preocupado em conhecer as particularidades de um fenômeno de consciência, senão de fundar em suas raízes uma direção da cultura.

Não me preocupei, portanto, com o que passa em cada homem, ou em todos os homens, quando estes criam ou contemplam uma pintura moderna. Claro esta que este é um problema psicológico, legítimo como tal; mas, eu não quero, aqui, fazer psicologia, senão caracterizar o **em si**, não o **em mim**, isto é, a minha pretensão é dizer **objetivamente**, o que é uma pintura moderna.

Indubitavelmente, há uma vivência do belo, mas o belo não é uma vivência, é uma realidade transcendente. Dito de outro modo, as coisas belas não são belas porque me agradam, senão que me agradam porque são belas. O psicologismo é o obstáculo mais perigoso que o filósofo da arte tem que enfrentar.

Com efeito, o fenômeno artístico tem, como toda atividade espiritual, uma natureza bifronte. Por um lado, é um fato, uma realidade espaço-temporal; por outro, o objeto de arte (pintura, escultura, música, etc.) transcende o mundo da realidade espaço-temporal, encarna um **valor**, ou seja, leva um **significado** espiritual. Esta dupla natureza se expressa no fato de que a arte é um fenômeno cultural. E como a história é a ciência da cultura, a arte é um fenômeno de natureza histórica.

Os fenômenos das ciências físico-naturais são também espaço-temporais, mas nelas o espaço-temporalidade é uma coisa accidental. À uma reação química, como tal, não interessa o “**onde**”, nem o “**quando**”;

ela anuncia uma lei geral, que vale para todo o tempo e lugar. Se esse **"quando"**, e esse **"onde"**, se fizessem interessantes, o fato tomaria natureza histórica. No fato histórico, o tempo e o lugar estão **"qualificados"**. Inútil seria buscar uma catedral gótica na Grécia de Péricles, ou um Picasso no século XVI. A arte é, pois, um fenômeno cultural, encarnação do espírito.

2 – A NATUREZA DO VALOR: O SER E O DEVER SER

A visão platônica dos mundos, o das coisas e das idéias, reconhecida depois de Kant, em sua célebre distinção entre o mundo dos **fenômenos** e dos **noumenos**, foi, como se sabe, impugnada por Aristóteles, o qual julgava desnecessária essa duplicação dos mundos.

Platão era um poeta e Aristóteles era um cientista, a quem as metáforas não satisfaziam.

Muitas vezes damos razão a Aristóteles, e, contudo, Platão também tem razão. As coisas estão na simplicidade em que as distinguimos claramente, mantendo a distinção entre realidade e idealidade. Querer **"realizar"** (tornar real) o mundo ideal seria destruir a distinção. Ambos os mundos não se contradizem, se completam ou se complementam. Ao lado do mundo das árvores, das pedras e dos astros, há o mundo dos números, das relações, das essências e dos valores.

Este mundo ideal é a seu modo, mas é diferente do modo do mundo real. As duas notas distintivas dos entes do mundo real são a sua singularidade ou concretude e seu espaço-temporalidade, que os distinguem dos entes ideais.

Por isso não tem sentido perguntar **"onde"** estão os entes ideais. Não há **"onde"**, são inespaciais e intemporais.

A isto responde muito bem a distinção entre os mundos do ser e o do **dever ser**. As vezes, o **dever ser** se faz **ser**. Os valores — entes ideais — se realizam. Isto é o que ocorre na obra de arte em geral, e mais particularmente, na pintura.

É difícil dizer o que sejam os valores. Poderíamos chamá-los **"exigências reconhecidas"**. Jean-Paul Sartre define os valores com uma frase poética: "a chamada do que ainda não existe". Pois bem, esses seres que se encontram no mundo irreal, mas que se esforçam por realizar-se, constituem o mundo dos valores. Entre eles, e ao lado de outros valores, estão os **valores estéticos**. Respondem estes à existência no homem de uma atividade espiritual que dá **"realidade"** a um impulso fundamental do mesmo, ou seja, a necessi-

dade de **criar** beleza, colaborando com Deus na obra da Criação, através da **criação artística**.

Mas, por que sente o homem esta necessidade de criação?

É porque o mundo tem sentido e caminha de etapas menos valiosas para outras mais valiosas, e a criação da beleza pelo homem (como um semideus que é) acrescenta o valor do mundo. Isto é nem mais nem menos a realização dos valores estéticos.

3 – COMO O HOMEM CAPTA OS VALORES ESTÉTICOS?

Há dois grandes modos de captar algo exterior ou interior a nós mesmos: a **intuição** e o **raciocínio**. Chamamos a primeira de “conhecimento imediato”, que pode ser de duas classes: **intuição sensível** e **intuição intelectual**. A primeira pertence aos dados dos sentidos, como o frio do gelo ou o doce de um confeito. A segunda, refere-se a visão intelectual das idéias e dos primeiros princípios, como o que “uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo sob o mesmo aspecto”. Esta **intuição intelectual** tem sido negada por alguns, como Kant e pelos atuais neo-positivistas.

Por sua vez, o conhecimento **discursivo** ou **raciocínio**, a quem chamam de “mediato”, consiste em passar de uma verdade a outra, imbrincando-as até chegar a uma final ou conclusão.

Ao que parece, a maioria dos autores concordam que o instrumento captador dos valores estéticos é a **intuição**.

Max Scheler, por exemplo, insiste que há um tipo especial de intuição por meio do qual o homem capta os valores: a **intuição emocional**; mas esclarece que se deve tirar da palavra “**emocional**” todo matiz psicológico, para dar-lhe objetividade e universalidade.

Há uma classe de objetos (os valores) que não é acessível ao entendimento, não se raciocina, nem se compreende, se intui. Claro é que o “**objeto valioso**”, não o “**valor**”, pode ser raciocinado, mas então aqui fazemos ciência e não arte.

Se pela **intuição emocional** se captam os valores, pelo raciocínio se captam as verdades. À primeira podemos chamar “**sentir**”; ao segundo, “**entender**”. (O amor não entende, ama).

Se se trata, no fato artístico, de captar um valor, este será captado em uma **intuição emocional**.

O fato artístico poderá também ser objeto de consideração científica, mas então, como disse acima, estaremos fazendo ciência e não arte. O artista possui, pois, um “**órgão**” especial para captar o mundo, e o

faz por uma *intuição simpática*, que os alemães chamam de *Einfhlung* ou projeção sentimental, e os ingleses, *Empathia*.

4 – A VISÃO DO FILÓSOFO E DO ARTISTA

Do exposto se deduz que a *estética* é uma ciência que define conceitos aplicáveis à arte. Não define obras de arte, nem expressões artísticas concretas, porque estas são indefiníveis.

Destarte, estou neste ensaio fazendo *estética*, estou tentando dar a *"razão de"*. Não de uma pintura moderna concreta, porque isto é impossível, senão normas de caráter geral aplicáveis a todas as pinturas modernas.

Como filósofo jamais lograrei instalar-me no seio do artístico, como artista plástico posso fazê-lo. Como filósofo abarco a arte por fora, e desde fora intento dar a *"razão de"*. A isto chama Maritain de *"caráter peregrinal do conhecimento"*.

Para dar a *"razão de"* uma coisa há que situar-se fora da mesma; o conhecimento intelectual necessita perspectiva. O que é impossível é dar *razão* de algo de dentro dela mesma.

Um artista pode dar *razão* de sua arte, mas, então, não está fazendo arte senão ciência ou filosofia.

Por isso quase sempre que queremos *compreender* ou *explicar* uma pintura ou uma escultura, ficamos embaraçados e terminamos por fazer literatura, ou técnica artística; pois deixamos escapar a *"essência emocional"* do quadro ou da estátua. (Certa vez presenciei várias pessoas que tentavam entender o significado de um quadro azul com duas grandes manchas vermelhas. Uns diziam que eram duas maçãs; outros, um coração partico, e assim por diante; até que o artista disse: "Isto é um quadro azul com duas formas vermelhas".).

5 – A OBRA DE ARTE: CRIAÇÃO OU REPRODUÇÃO?

A obra de arte, para ser *"obra de arte"*, tem que possuir certas propriedades, sob pena de ser vulgar e não artística. Entre elas posso enumerar a individualidade, a personalidade, a novidade, a originalidade, a graça, a harmonia.

Cada uma das artes têm seus próprios meios de expressão; e estes são muito variados: cores, linhas, sons, palavras, espaço, tempo, etc.

Estes meios ou material das artes têm, cada um, suas leis expressivas próprias: os sons tem umas, as cores tem outras. Nem todos os meios são igualmente adequados para expressar valores artísticos. Assim muitas pessoas consideram a música como a arte de maior capacidade expressiva; enquanto outros entendem a arquitetura, como uma das mais limitadas em suas possibilidades de expressão.

Na realidade, as **belas artes** são, cada uma, mundos expressivos diversos e heterogêneos; o que faz a música e a poesia está vedado à pintura e à escultura, e vice-versa. Deste modo, cada uma das belas-artes é um mundo diverso e incomparável.

Mas, a obra de arte é criação ou é mera reprodução de uma realidade exterior?

Esta pergunta tem sentido quando se supõe que exista uma **realidade** dada, coisa que os filósofos idealistas de todos os tempos negam. E supondo que exista esta realidade, como o homem pode captá-la, tal como ela é, **em si mesma**.

Segundo Kant, o problema está mal posto. A chamada "**realidade**" não é completamente objetiva, nem é completamente subjetiva, é uma construção **subjetiva-objetiva**.

Toda realidade é **em mim**, e eu não posso falar de outra. O que seja uma coisa **em si**, que eu não nego, diz Kant, não podemos sabê-lo; portanto, a presença do **sujeito** no conhecimento não admite dúvida, como também do **objeto**; por isso chamamos ao mundo uma construção **subjetiva-objetiva**. A mente não é um espelho que reproduz passivamente, é uma atividade espiritual construtora.

Se aceitarmos estas idéias, o problema muda de posição. Senão vejamos: o artista, neste caso o artista moderno, trata de captar e expressar **não a realidade**, mas a **sua realidade**.

O pintor moderno não pinta idéias, nem coisas, pinta imagens, isto é, **o mundo como ele vê**. Pode deformá-lo para dar determinada impressão, mas sempre há de ater-se a **seu mundo**. "**Seu mundo**" quer dizer, seu ordenamento das coisas.

O artista plástico moderno é aquele que intui e expressa **mundos**, que por sua beleza, originalidade, novidade, etc, escapou a tantos outros. Isto nos indica, de acordo com a kantiana crítica do juízo, o iminente papel da **subjetividade** na criação da obra de arte.

6 – A PINTURA MODERNA COMO REALIZAÇÃO DE VALORES

Oposta à arte acadêmica, a arte moderna tende a integrar-se na linha da arte clássica dinamicamente entendida. Toda arte moderna

contém um germe de classicidade, na medida em que adquire uma categoria histórica, e toda arte clássica, elementos ou propostas sucessivas de modernidade, na medida em que viveu no seu próprio tempo.

Podemos, pois, afirmar que a arte moderna passa a ser clássica quando termina o período histórico que a verifica.

No plano histórico, o conceito de “**moderno**” tem de ser encarado de maneira lata, de maneira estrita e de maneira vivencial.

Latamente, e de acordo com a definição estética acima proposta, foi moderna a pintura de Giotto, ao libertar-se das formas bizantinas, a de Velásquez, ao oferecer um conceito realista de arte, a de Goya, ao criar uma nova visão dramática da existência.

De maneira estrita, designa-se por arte moderna aquela que reagiu contra as formas do século XIX e veio desenvolvendo-se até os nossos dias. Mais estritamente ainda, e como que de maneira vivencial, assim se classifica hoje a arte criada depois da 2ª Guerra Mundial, que interessa às estruturas do nosso tempo, então realmente transformadas, que, convivendo conosco, se comprometem nas nossas vivências.

Esta redução temporal do conceito de **moderno** leva a considerar desde já como clássicas certas formas do primeiro quartel do século XX, e a recusar-lhes, portanto, o nome de modernas em relação ao nosso tempo.

Mais vulgar, porém, é o sentido de **moderno** definido pela pintura desenvolvida a partir do **Impressionismo**, segundo uns, ou do **Cubismo**, segundo outros.

Neste panorama, onde se verifica uma arte universal, interessando sobretudo o Ocidente, não devemos, porém, esquecer que, por exemplo, a pintura moderna, constituída sobre os vários movimentos e correntes, como o **Expressionismo**, que vem de El Greco, de Hals, de Goya; o **Fauvismo**, e mesmo o **Impressionismo**, o **Surrealismo** que, por sua vez, vem do **Dadaísmo** que, em vários aspectos, depende do **Cubismo** e do **Futurismo**, da **Pintura Metafísica Italiana**, do **Irrrealismo** de Chagall, e de toda tradição da pintura **fantástica**, — não pode deixar de ser informada pelos diversos complexos nacionais, como se prova pelo **espanholismo** de um Picasso, pelo **populismo russo** de um Chagall, etc.

Partindo do princípio de que a obra de arte não teria que ser, necessariamente, uma reprodução do que o artista via, mas o resultado de **sua** visão, de **seus** sentimentos e emoções diante da realidade, a arte moderna veio romper com uma série de tabus.

A primeira escola de pintura moderna a seguir essa tendência foi o **Impressionismo**. Apareceu no final do século passado na França, que na época era o centro cultural do mundo. Pretendia, apesar de partir da

realidade, chegar a um resultado diferente da fotografia, mais subjetivo e capaz de apreender o instante. Para isso, seus pintores usaram a justaposição de cores, para que o olho humano as fundisse e criasse a cor final. Por exemplo, em vez de misturarem azul com vermelho para fazer tons de roxo, colocavam pequenas pinceladas de azul ao lado do vermelho. A certa distância, a **impressão** torna-se roxa. A intenção desses artistas era acabar com a idéia de uma realidade única, ideal, e mostrar a realidade mutável, de acordo com a hora, o espírito, o humor de quem a pinta. Recolher a **impressão** causada pelo momento sobre o artista. Daí o nome **Impressionismo**. Monet, por exemplo, um dos artistas dessa época, retratou a fachada da catedral de Ruão, na França, em horas diferentes do dia, e com isso mostrou que uma mesma realidade muda muito de acordo com a luz, a atmosfera, etc. São também impressionistas famosos, Renoir, Degas e Toulouse-Lautrec. No começo deste século, o grande pintor brasileiro Elizeu Visconti também pintou obras impressionistas.

O **Impressionismo** abriu, assim, a porta para que outras tendências acontecessem e evoluíssem. Uma delas foi o **Fauvismo** (de “**fauves**”, feras), onde os artistas valorizavam, principalmente, as cores, brincando com elas e dando-lhes liberdade. É comum ver, num quadro fauvista, um violino vermelho, uma rua azul, uma árvore amarela ou manchas de cores que avançam além do contorno de um objeto. O pintor francês Henri Matisse, a grande expressão do **Fauvismo**, ilustra bem o que pensavam seus companheiros. Uma vez um amigo seu viu um quadro que ele acabara de pintar, e disse: “Mas eu nunca vi uma mulher verde”. Ao que o artista replicou: “Eu também não. Mas isso não é uma mulher, é uma pintura”.

O **Expressionismo** avança ainda mais. Aí o artista coloca na pintura sua reação pessoal diante do que vê. Distorce violentamente as figuras, agride-as, em função de suas emoções, procurando **expressá-las**. Daí o nome **Expressionismo**. O grande precursor desse movimento foi Vicent van Gogh. Nos campos de trigo, ou nas pessoas que retratava pode-se sentir as emoções violentas e, posteriormente, mesmo a loucura do autor. O russo Marc Chagall, que também é um expressionista, faz através de seus trabalhos uma ponte com outra tendência, o **Surrealismo**. Além de retratar suas emoções, passou a liberar imagens de seu subconsciente, retratar sonhos, desligar-se completamente do real. No **Surrealismo**, das décadas de 20 e 30 inspirou-se o nosso artista Ismael Neri.

Outro movimento do começo do século XX foi o **Cubismo**, tendência que reduz a realidade a soluções geométricas. Seu precursor foi o francês Paul Cézanne, que pintava principalmente paisagens, mas aos poucos foi transformando casas, caminhos e árvores em cubos, esferas e cilindros. No **Cubismo**, os grandes mestres foram Picasso e Braque. No Brasil, Di Cavalcanti e Portinari sofreram essa influência em certas fases. Com a liberdade dada por essas diversas tendências, chegou-se, finalmente,

ao **Abstracionismo**. Como o próprio nome diz, este abstrai completamente a realidade, abole totalmente a figura e pode ser formado tanto por pinceladas soltas na tela, quanto por composições rigorosamente geométricas.

Essa evolução explica o direito à liberdade que a Arte Moderna proporcionou ao artista e desfaz um equívoco muito comum entre os leigos. Diante de um borrão ou de pinceladas soltas, eles costumam atribuir ao artista moderno uma espécie de incapacidade para fazer coisas melhores. O que está ali, na verdade, são as emoções do artista, sua visão muito pessoal, o mundo dos seus sonhos, o mundo como ele vê.

7 – EPÍLOGO

Se existe, como sustentei neste ensaio, esse segundo mundo, que Platão chamou de “**mundo das idéias**”, e que nele estão, ou tem objetividade, os **valores estéticos**, o artista se coloca frente a este mundo com dois problemas: **intuí-los** e **expressá-los**.

Esta intuição e esta expressão não são dadas a todos. Aos que são capazes de captá-las nós chamamos de artistas, e se o fazem muito bem, artistas geniais.

Cada época, cada povo, cada indivíduo tem possibilidades limitadas de horizonte estético. Há zonas ou setores de valor que estão ocultos a certos homens e a certas épocas, e cada época e cada artista tem uma maneira peculiar de sentir e expressar a beleza única, eterna e imutável de que nos fala Sócrates, no Simpósio platônico.

Se a arte é um fenômeno histórico, e um ser histórico é o homem que o realiza, o relativismo e o subjetivismo na pintura moderna não pode ter outro sentido que o modo variável, que tem o modo de expressar a invariável beleza da idéia.