

11	16	1	1-1					6	1	1	0-1		1-1	0-1	11	72	18		9	54	75	45	5	27	
12	16	0-2	0-6	1		0-2	0-1	11-42	0-4			2-1		0-5	0-2	14	20	66		17	63	70	66	2	33
13	14	0-3	2-1	0-7		1-1	0-3	16	1-1	0-1	1-2	0-4		1-1	22	43	43		14	76	81	47	5	28	
14	14	1	1				1	10	1-1				1-1	0-1	15	14	42	21	21	71	90	35	3	35	
15	16	0-2	0-2				0-2	12	0-3	1		2-2	3		18	27	61		1	66	68	33	5	38	



16	15	1	3					12	0-3		2-2	0-1	1	1-2	20	25	55	5	10	60	79	40	8	40
17	15	1-1	2-3	1		0-1	11-3				0-1	0-1	0-2	0-1	15	46	40	14		73	50	60	3	28
18	16	3-3	2-1	1-6			28	1-3	0-1	0-2		2	0-1		37	8	58		29	75	77	35	4	51
19	17	1-5	0-8	0-2			15	1-1	0-1	1	0-3	0-2	0-2		18	39	55		6	83	60	22	1	33
20	16	3-5	1-3				23-5	0-1			0-5	0-1	1-3		28	29	67		4	82	71	43	2	43

A atividade artística se configura, desde tempos imemoriais, como um dos principais indicadores da presença humana num mundo que, ao longo da história, vem se caracterizando exatamente por uma humanização progressiva. Aponta para isso o fato de o termo grego para arte ser *techné*, cujo parentesco com nossa palavra "técnica" é por demais evidente, e que o equivalente latino *ars* corresponde igualmente bem à nossa concepção de "artefato". Por outro lado, e com uma conotação diferente daquela atividade meramente transformadora do *habitat* exterior, registra-se também a ligação ancestral de toda manifestação estética não só com a magia, exemplificada já pelas pinturas rupestres da pré-história, mas também com a dimensão religiosa num sentido amplo (de religação com o todo) o que pode, mais uma vez, ser entendido como mostra inequívoca de sua abrangência e visceralidade. Tudo isso atesta o lugar *sui generis* ocupado pela arte no seio da cultura, e as primeiras tentativas de universalização conceitual - de reflexão filosófica - mais sistematizada tiveram que se defrontar com o fenômeno estético.

Embora os filósofos pré-socráticos se expressassem numa linguagem claramente poética, o primeiro a ter a arte como o escopo propriamente dito da atividade filosófica, foi Platão. Diga-se de passagem, que, desde o começo, chamou negativamente sua atenção em especial o fato de a expressão artística atingir um tipo de universalidade que não é a do conceito: já no Ion¹ - diálogo da juventude - Sócrates se "surpreende" ante o fato de o passado que dá nome ao diálogo - exímio intérprete de Homero - não se mostrar capaz de uma aborda-

ARTE E MODERNIDADE

gem conceitual, tanto da obra do poeta, como de poesia em geral. Nesse texto, fica patente também o maior valor atribuído por Platão ao caráter de *ofício*, que toda arte possui, em detrimento daquilo que Schelling veio posteriormente a chamar de *Poesie*².

A censura a Ion começa com a constatação do caráter intuitivo da atividade do rapsodo: "(...) para todo mundo está bem claro que tu és capaz de falar de Homero não em virtude de uma arte (i.e., ofício/rd) ou de uma ciência. Se fosse arte o que se torna capaz disso, estarias também em condição de falar de todos os demais poetas sem exceção" (532b). Na seqüência, Sócrates expressa sua condenação ao caráter inconsciente da manifestação estética na forma de um "últimato": "Escolhe, pois, o que preferes: ou bem que te consideremos um homem injusto (por representar conteúdos que não domina/rd) ou bem que te consideremos divino (por representar conteúdos que não domina/rd), ou bem que te consideremos divino (por ser 'inspirado' por um deus nesse processo de representação/rd) (542b). Ao artista, portanto, a alternativa a ser considerado "injusto" - mentiroso - seria encarnar uma espécie de vate, ao qual ocorreriam revelações de modo lampejante, sem a logicidade discursiva, considerada por Platão o único caminho lícito para a verdade.

Na República, Platão se refere, por um lado, à arte das musas como um estímulo para o espírito. Por outro lado, "arte das musas" tem aqui muito pouco a ver com a expressão estática tal como a entendemos: ela iguala-se praticamente à ginástica, já que ambas funcionam como adestramento em direção ao auto-domínio - daquela só resta o seu momento de "ofício", já que Platão nega o outro lado da moeda: o seu aspecto expressivo. Conseqüências disso são a condenação da imitação, do reproduzir criativo da realidade, enquanto mentira (395a) e a concepção de uma censura implacável em todas as formas possíveis de arte. Até mesmo a poesia épica de Homero e Hesíodo é submetida a uma rigorosa censura, que

pretende extirpar da arte toda passagem que introduza alguma ambigüidade³ (377e ss.). Esse processo culmina com a expulsão do poeta da cidade ideal que o sócrates platônico e seus amigos se propõem a conceber, numa passagem que não esconde, ela própria, alguma ambigüidade: "Portanto, segundo parece, se chegasse à nossa cidade um homem capaz, por sua sabedoria, de adotar mil formas e de imitar todas as coisas e quisesse dar-nos a conhecer seus poemas, nos inclinariamos ante ele, como se fosse um ser divino, admirável e arrebatador, mas lhe diríamos que nossa cidade não dispõe de um homem que lhe assemelhe, nem é justo que chegue a tê-lo, e que, por conseguinte, temos que devolvê-lo a outra cidade, uma vez derramada mirra sobre sua cabeça e essa adornada com cintas de lã" (398a).

Como já se sugeriu, o enquadramento que Platão procura impor à arte é, na verdade, uma expressão do seu reconhecimento da mesma como uma poderosa dimensão da cultura humana, a qual, em virtude do seu próprio poder, deve ser objeto de uma contínua vigilância no sentido de garantir que a maior generalidade seja um atributo apenas do conceito. Por outro lado, causa certa estranheza a Platão pensar que aquele que faz arte, ou bem - se fosse um criador *ex nihilo* - rivalizaria com o Demiurgo, cujo ato de criação do mundo é exposto no Timeu (28c ss.), ou - o que parece ser o caso para Platão - não passa de um mero reproduzidor de formas que se encontram no já problemático mundo sensível, não afastando também o filósofo, a hipótese de ele ser apenas um embusteiro.

Essa universalidade e profundidade do fenômeno estético, negativamente refletida por Platão, é tida por Aristóteles como um fato consumado, a ponto de ele ter escrito uma obra toda dedicada à reflexão do mesmo, a *Poética*⁴. Também o caráter de imitação da realidade sensível, que a arte possui, em vez de ser tomado como um problema, aparece como oriundo de um comportamento naturalíssimo dos seres humanos: "A poesia parece dever sua

origem, em geral, a duas causas e duas causas naturais. O imitar é conatural ao homem e se manifesta nele desde sua própria infância - o homem difere precisamente dos outros animais no que é muito apto para a imitação, e é por meio dela que adquire seus primeiros conhecimentos -, e assim mesmo é o regozijar-se ou comprazer-se nas imitações" (1448b). De modo igualmente contrário a Platão, para o qual o caráter ilusório das criações artísticas desserve à educação moral das pessoas, Aristóteles chama a atenção para o seu caráter pedagógico, expresso principalmente na capacidade de purificação que a tragédia exerce, quando ocasiona no espectador sentimentos de temor e compaixão (1453a ss.).

Essas rápidas observações a respeito do enfoque sobre a arte, dado pelos dois gigantes da filosofia antiga, foram colocadas no sentido de caracterizá-la como um fenômeno universal da cultura humana. O próximo passo a ser dado é uma rápida caracterização do que se pode entender por Modernidade, para em seguida pensar a inserção do fenômeno estético da mesma. Apesar de toda equivocidade do termo, todas as acepções de "modernidade" acabam por se remeter ao período da Idade Moderna em que as exigências de universalidade do conceito, já postas na Antigüidade - como se mencionou acima - por Platão e Aristóteles, passam a adquirir uma feição histórica bem mais concreta, seja nas concepções políticas, seja nas cosmológicas.

No plano das idéias políticas, a despeito de diferenças irreconciliáveis no tocante à preferência por formas de governo, a Modernidade se caracterizou por um processo de universalização, segundo o qual a particularidade dos interesses individuais imediatos deveria dar lugar à generalidade de normas, cuja validade seria a expressão de uma vontade coletiva. Um exemplo disso seria o fato de, tantos Hobbes - sabidamente defensor da monarquia absolutista -, quando Locke - precursor do liberalismo político - terem baseado suas concepções políticas numa idéia de pacto, a

partir do qual a contigência dos interesses particulares é superada por uma situação em que prevalece - ou deveria prevalecer - o mais geral, o bem comum.

No que concerne à concepção da natureza, a revolução científica do século dezessete transpôs para o conhecimento do mundo físico a universalidade de uma legislação matemática que era considerada essencialmente estranha à visão aristotélica do cosmos. Dessa forma, não apenas a autocompreensão do homem na sua relação com a natureza se modificou radicalmente, como também a teoria - antes mera contemplação desinteressada do mundo - passa a ser mediadora de uma intervenção nos processos naturais com objetivos práticos-imediatos a serem alcançados. Surge, então, um novo tipo de saber, batizado posteriormente de "tecnologia", que se diferenciou tanto da antiga *poiésis* - saber utilizado na fabricação de artefatos - pela mediação de conhecimentos eminentemente teóricos, quanto da antiga *theoria*, por não poder mais ser considerado um saber desinteressado, alheio à persecução de fins imediatos. Um exemplo clássico - ao lado de muitos outros - dessa mudança radical, encontra-se em Descartes, cujo pensamento pode ser considerado um dos primeiros acertos de contas filosóficos com a existência de uma ciência da natureza baseada numa legalidade verdadeiramente universal, ancorada numa concepção mecanicista do mundo físico. Após (re-) estabelecer uma certeza metafísica sobre a existência do pensamento humano enquanto *res cogitans* e do mundo físico enquanto *res extensa*, Descartes, considerando a potencialidade da nova ciência para intervir na natureza, reivindica para o saber uma postura ativa, provedora de frutos concretos para a humanidade: "Pois elas (noções gerais relativas à Física/rd) me fizeram ver que é possível chegar a conhecimentos que sejam muito úteis à vida, e que, em vez dessa Filosofia especulativa que se ensina nas escolas, se pode encontrar uma outra prática, pela qual, conhecendo a força e as ações do fogo, da água, do

ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos cercam, tão distintamente como conhecemos os diversos misteres de nossos artifices, poderíamos empregá-los da mesma maneira em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tornar como que senhores e possuidores da natureza"⁵.

Essa mudança radical na concepção de conhecimento não pode, entretanto, ser vista como um fenômeno isolado, tendo a Modernidade, de fato, se caracterizado como um processo de redimensionamento de todos os âmbitos da atividade humana a partir de transformações sócio-econômicas, com repercussões - como se viu - na própria maneira de conceber o mundo. E o campo da arte não ficou de modo algum alheio a esses acontecimentos: assiste-se, desde a Renascença, algo a que se poderia chamar "processo de autonomização" das manifestações estéticas, acompanhado de um outro - concomitante ao que ocorreu na ciência da natureza - de "intelectualização" progressiva. Aquela marca a crescente superação da dependência da arte com relação à Igreja, ao Estado e ao poder econômico, rumo à situação - nossa conhecida - da arte encarada como uma esfera autônoma da cultura. Já o concomitante processo de intelectualização, de "espiritualização" como o denomina Theodor Adorno⁶, deve ser entendido como presença, na fatura da obra de arte, de elementos cada vez mais racionais, indicando a superação total daquela tradicional confusão, existente na Antiguidade e na Idade Média, entre arte e artesanato. Cumpre observar, entretanto, que a incorporação progressiva dos elementos racionais pela arte, não redundou numa dissolução daquilo que a torna arte - um âmbito autônomo e privilegiado do elenco de atividades humanas -, tendo mesmo colaborado para a consolidação de sua autonomia. As conseqüências disso tornar-se-ão mais claras a seguir:

A reivindicação de Descartes, de que a ciência, com auxílio dos novos métodos matemáticos à época descobertos ou inventados, fizesse do homem "maitre et possesseur de

la nature", é emblemática do processo ocorrido na moderna civilização ocidental, segundo o qual a racionalidade veio a se tornar para a humanidade mero meio de autoconservação, perdendo de vista sua conaturalidade com a humanidade do homem, seu potencial para lhe proporcionar a felicidade propriamente dita, e não apenas prover-lhe a subsistência. A perda desse *telos* ocasionou a paradoxal situação presente de uma tecnologia capaz de fornecer o sustento de várias vezes à população do planeta, e que, na verdade, prescreve estruturalmente que apenas um terço se beneficie dessa capacidade, deixando os outros dois ou numa situação precária ou na mais absoluta miséria. Como se não bastasse, esse modelo de racionalidade ataca em suas bases o fundamento da subsistência da própria espécie humana, na medida em que destrói sistematicamente a natureza. Além disso, a prometida racionalidade ética, redentora da humanidade, com sua tendência universalizante das abordagens modernas sobre a sociedade e a política, revelou-se em larga escala como opressora das características particulares dos indivíduos e até mesmo de povos inteiros, chegando mesmo a se concretizar historicamente em projetos políticos autoritários como o Nazismo e o Fascismo.

A questão que se coloca é a de **saber se a civilização ocidental, que se compreende como a mais racional de todas, não possui um reservatório de racionalidade que se mostre como uma alternativa àquela que se perdeu no percurso de sua efetivação, de sua ascensão da condição de ferramenta à de fim último, permanecendo como mero instrumento da autoconservação e da dominação.** A resposta a essa questão configura exatamente a articulação, expressa no título deste artigo, entre arte e modernidade: a primeira encarna a outra racionalidade - não instrumental - que a segunda, em sua exigência de universalidade, prometeu e não soube cumprir. A maneira como isso ocorre pode ser compreendida a partir do exame, ainda que sucinto, de algumas características estruturais da obra de

arte. Ela observa a exigência moderna de universalidade na medida em que, incorporando em alto grau a capacidade humana de raciocínio, expressa no seu lado "técnica", ela chega a possuir uma espécie de generalidade. Mas essa não é a do conceito, a qual se define, em termos lógicos, por uma principal exclusão do que se lhe opõe: as particularidades e as singularidades. Na obra de arte essas últimas são preservadas e seguem potencialmente compreensível por qualquer pessoa, chegando mesmo, por isso, a aproximar povos e culturas radicalmente distanciados espacial e temporalmente⁷. Na arte, estão, portanto, visceralmente unidos os dois aspectos a ela atribuídos no início deste artigo: o seu lado *techné* - domínio consciente e intencional de meios com o objetivo explícito de atingir um fim pré-determinado - e ao seu lado "magia" - impulso de reconciliação com uma totalidade, experienciada como radicalmente cindida. Daí a sua importância como "correção" dos descaminhos da Modernidade, a qual traiu os objetivos em nome dos quais ela primeiramente se auto-compreendeu.

Antes de concluir, cumpre mencionar em que medida essas características, atribuídas à arte em geral,

se aplicam à arte do presente, à qual se denomina freqüentemente de "moderna". Isso se torna necessário devido ao fato de que em todas as artes particulares o adjetivo "moderna" foi acrescentado para designar uma ruptura em relação às suas definições tradicionais: as artes visuais deixaram de ser figurativas, a música deixou de ser tonal e "harmônica", a literatura deixou de ser narrativa etc. Tais rupturas, na verdade, não alteraram aqueles traços de arte que fazem dela um reservatório de racionalidade não instrumental, sendo, antes, uma adequação da mesma a um novo patamar de reificação da humanidade, inaugurado com o advento do capitalismo monopolista, daquilo que Theodor Adorno chamou de "mundo administrado"⁸ - uma totalidade de dominação cirurgicamente repressora de qualquer impulso emancipatório. Para falar em uma palavra, a arte como um todo deixa, intencional e programaticamente, de ser "harmônica" para - em sua obscuridade e agressividade - ser uma afiguração *ex negativo* do estado de coisas presente, a qual, por sua bipolaridade de técnica e magia, aponta forçosamente para a possibilidade - até mesmo para a necessidade - de superação do mesmo. ■



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 - PLATON. *Obras Completas*. Tradução, preâmbulos e notas de Maria de Araújo et alii. Madrid, Aguilar, 1977, pp. 143 ss: Na referência a outros diálogos de Platão, siga essa mesma edição.

2 - SCHELLING, F.W.J. *Ausgewählte Schriften*. Band 1 - 1794 - 1800. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1988, p. 686.

Com esse termo, Schelling se refere a algo ancorado numa dimensão inconsciente e - para Platão - obscura da alma humana; algo que, embora não possa prescindir do lado técnico, tem estar para além dele para se atingir uma expressão autenticamente estética.

3 - À música não está reservado melhor destino: as tonalidades que se parecem com o lamento são simplesmente banidas da cidade (398 d). Além disso são excluídos os instrumentos que possuem muitas cordas e tons, e até mesmo os ritmos serão censurados: "Seguindo o caminho traçado com as harmonias, trataremos agora dos ritmos; não para encontrar neles variada complexidade ou ritmos de todas as classes, mas para comprovar quais são os ritmos apropriados para uma vida ordenada e valorosa". (399 e).

4 - ARISTÓTELES. *Obras*. Tradução do grego, estudo preliminar, preâmbulos e notas por Francisco de P. Saramanch. Madrid, Aguilar, 1982. Na referência a outras passagens de Aristóteles, siga essa mesma edição.

5 - DESCARTES, René. "Discurso do Método". In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1979. P. 63.

6 - ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt (M), Suhrkamp, 1985. Pp. 139-46 e passim.

7 - Através da arte, mesmo sem falar o idioma de um povo, compreendemos a sua cultura e identificamos nele as mesmas características que acreditamos fazer de nós seres humanos, o que vem consolidar a exigência da emancipação da espécie, não a satisfação das necessidades de uma de suas parcelas - exatamente a menor delas - em detrimento do restante. Se o povo "estranho" está geograficamente distanciado, a perspectiva da humanidade se dá em termos sincrônicos, se pertencente ao passado, a mesma ocorre em termos diacrônicos, com o traço adicional de uma projeção de reconciliação futura.

8 - Essa expressão, que compõe o subtítulo do livro *Sissonenzen. Musik in der verwalteten Welt* (Dissonâncias. Música do Mundo Administrado). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, não se encontra especificamente tematizada em outros textos, traduzindo, antes, a visão geral que o filósofo tem das condições de vida no capitalismo tardio.