

REFLEXÕES SOBRE AS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE

Rogério Medeiros

Professor Adjunto do Mestrado em História da Arte

Escola de Belas Artes

UFRJ

“Em nenhum momento da história o homem se tornou tão problemático aos próprios olhos como na época presente”

Max Scheler

A oposição entre a arte e o tecnicismo já faz parte de inúmeras correntes estéticas contemporâneas. Nem toda arte bebeu nas águas geométricas de Cézanne ou nas “marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas”, mencionadas por Marinetti - o culto da máquina e da velocidade.⁽¹⁾ Le Corbusier via a máquina como um fenômeno moderno que produz no mundo uma reforma do espírito. “A máquina fornece-nos discos, esferas, cilindros de aço polido, de um aço cortado com uma precisão em que nunca a nature-

za nos apresentou.” Seu esteticismo tecnológico ia mais longe ao considerar a máquina como uma criação encantatória e o homem, ao criá-la, agindo como um deus, em perfeição⁽²⁾.

De certa forma, a negação da apologética da máquina de Le Corbusier, segundo a qual o homem faz a sua própria felicidade, é encontrada em Kierkegaard que, em contexto anterior, anteviu redutos sombrios na chamada arte moderna:

“toda a atitude vitalmente estética é, no fundo, desespero: todo aquele que vive esteticamente está desesperado, não importa que o saiba ou não; e semelhantes naturezas têm um terrível poder para se enganarem a si próprias.”⁽³⁾

(1) MARINETTI, F.-T. “Manifesto do futurismo. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972, p.86

(2) SELDMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 67

(3) SELDMAYR, H. op. cit., p. 61.

Crise semelhante foi detectada por Thomas Mann em *Tônio Kroeger*. Os labirintos da arte em conflito com a existência e, por extensão, com a sociedade e as atitudes banalizadas pelo cotidiano, levam a personagem a afirmar:

“ A literatura não é profissão alguma, e sim uma maldição (...). Nenhum problema, nenhum neste mundo é mais angustioso que o dom artístico e seu efeito humano. (...) O reino da arte cresce e o da saúde e inocência decresce sobre a terra.”(4)

A tensão padronizada por Mann entre o artista e a sociedade, seu conflito em relação à racionalidade e à manipulação tecnicista crescentes e ao próprio processo de criação, parece conduzir à aporia de Croce: o esprit mathématique e o esprit scientifique são inimigos declarados do esprit poétique.⁽⁵⁾ Esta tensão surgiria em Thomas Mann através da herança abissal de Schopenhauer e Nietzsche - fatalismo e desolação órfica. O seu protótipo será a família Buddenbrooks, destruída pela eficiente competição do capitalismo monopolista. A renúncia ao controle da especialização técnico-burocrática vai caracterizar a existência do último herdeiro da outrora poderosa oligarquia comercial. Henno Buddenbrooks afasta-se do pragmatismo inerente às atividades empresariais e se dedica à música. A força que seus ascendentes dedicaram à atividade prática transformar-se-á em atividade desinteressada. Contudo, o envolvimento estético de Henno

é antes, talvez, uma fraqueza, o esgotamento da hereditariedade, do que a afirmação de um talento. Sendo um jovem doente, nele o imaginário supera a realidade na medida em que significa debilidade.

Este tema retorna em outras obras de Mann como se fosse um estribilho entoadado pela fatalidade. Em *Morte em Veneza*, o escritor Gustav Aschenbach reencontra a juventude e novas possibilidades criadoras no momento em que sucumbe a uma doença contagiosa. Hans Castorp, a personagem de *A Montanha Mágica*, engenheiro saudável e voltado para suas atividades profissionais, ao visitar o irmão internado em um sanatório descobre a arte e o amor envolvidos pela paisagem e a tuberculose. Entrega-se à nova vida, certo que naquela montanha, em meio à decadência física dos pacientes e já também com o organismo minado pela doença, vivem os verdadeiros sadios. Tônio, Henno e Hans são demiurgos da escatologia sagrada da arte em contraposição à mecanização profana da vida. São, à imagem e semelhança de Weber, profetas do “desencantamento do mundo” Neles desaparece qualquer compromisso faustiano com a vida, vindo à tona uma atormentada negação do “homo-technologicus”.

Com os progressos da ciência e da técnica, toda a cultura ocidental sofreu um processo de racionalização que pôs abaixo todos os valores e as crenças antigas. Já

(4) MANN, Thomas. *Tônio Kröger*. São Paulo, Abril Cultural, 1971, pp. 40-42-46.

(5) CROCE, Benedetto. *Breviário da estética*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, p. 27.

não há lugar para poderes misteriosos e incognoscíveis, porque tudo pode ser previsível e controlável. A vida cotidiana, do trabalho ao lazer, é regulada como uma linha de montagem e o otimismo não leva a "valores verdadeiros" mas, antes, ao pessimismo que organiza o desespero. Para Weber, a racionalização crescente não representa necessariamente progresso. Para ele, a intelectualização crescente não significa absolutamente um conhecimento geral crescente das condições gerais em que vivemos. Seu ceticismo desafia a crença moderna de que não existe em princípio nenhum poder misterioso e imprevisível que interfira no curso da vida e a possibilidade de dominar tudo pela previsão.⁽⁶⁾

Próximo do espírito de Dostoievski, Weber verá nos tempos que se avizinham a ruptura entre o interior e o exterior em proveito da eficácia e do rendimento. O zeitgeist do século XX anuncia o derradeiro "canto das sereias", a alegoria premonitória de Horkheimer / Adorno.⁽⁷⁾ Ulisses atado ao mastro da nave, resistindo ao coro sedutor do passado mítico pleno de fantasia, é o Hans Castorp primitivo que se recusa a mergulhar na beleza para continuar a sua labuta, o seu princípio de desempenho na "maldição do progresso irrefreável (que) é a irrefreável regressão".

A arte moderna, gerada em meio a esta "maldição", parece confirmar o

niilismo nietzscheano. Essa arte antiaristotélica, "inquieta, violenta, sem peias semelhante a um rio que quer chegar ao termo de seu curso, que não reflete, mais que teme refletir" (*A Vontade do Poder*) anuncia a vitória da "arte doente" sobre a "arte sadio". A dicotomia empregada por Lukács tem sua origem em Goethe que já contrapunha o clássico (sadio) ao romântico (doente).⁽⁸⁾

É no jovem Lukács, no entanto, que encontramos variada análise que legitima as características estéticas da arte contemporânea. Na teoria do romance, esmiuçando a dialética interior e exterior, o jovem Lukács vê o mundo grego como um cosmos íntegro e perfeito que não sofre de nenhuma laceração ou cisão. "Este mundo é homogêneo e, nem a separação entre o homem e o mundo, nem a oposição do Eu e do Tu saberiam destruir esta homogeneidade."⁽⁹⁾ Isto ocorre porque o mundo grego é fechado perfeito, fundamentado na totalidade que será refletida pela poesia épica. O mundo moderno, ao contrário, caracteriza-se pela dolorosa oposição entre o Eu e o mundo. O romance é a imagem literária típica da alienação do nosso mundo, é a epopéia da desagregação de uma época e visa, com suas representações, descobrir e reconstruir o culto da totalidade da vida e buscar a unidade perdida do homem harmônico helênico. Agora só há lu-

(6) WEBER, Max. *Le savant et le politique*. Paris, Plon, 1959, p. 71.

(7) HORKHEIMER, M. S. Adorno, T. W. *Conceito de Iluminismo*. São Paulo, col. Os pensadores, Abril Cultural, 1975, pp. 117-120.

(8) Aqui Lukács propõe uma literatura realista que é reflexo fiel da realidade objetiva. Insurge-se contra o experimentalismo e a

aparente fragmentação das pesquisas estéticas da chamada "arte de vanguarda"

(9) LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa, Editorial Presença, s.d., p.31

gar para o indivíduo problemático que procura preservar os seus valores autênticos na sociedade inautêntica. O herói romanesco se opõe ao mundo enquanto busca as "ilusões perdidas".

Próximo da *Teoria do Romance* e longe das formulações do velho Lukács, Adorno afirma: a deformação atribuída à "arte doente" é o verdadeiro realismo. "Só a obra de arte transtornada abandona, junto com seu caráter compacto, a natureza intuitiva e com ela a aparência. A arte nova acolhe em si as próprias contradições de maneira tão firme que já não é possível superá-las. Põe tão alto a idéia de forma que o que está esteticamente realizado deve declarar-se ante essa arte como não resolvido. Só a obra fragmentária que renuncia a si mesma liberta o conteúdo crítico. A obra de arte fragmentária indica, no período de negatividade total, a utopia."⁽¹⁰⁾

Vivemos nos tempos das dissonâncias, "no mundo da totalidade esface-lada"⁽¹¹⁾ em que se move Adorno. Tempos em que, segundo o jovem Lukács, "o grito de redenção torna-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e permite a constituição de um novo equilíbrio grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas."⁽¹²⁾ Nelas, a arte assume um "caráter enigmático": não se permite desvendar de maneira unívoca. Ela é bela e provocativa como o arco-íris para o caminhante; desaparece quando este anda em

sua direção. "Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático construtivo".⁽¹³⁾ É esta mesma arte que anuncia o desaparecimento mais ou menos radical do personagem e a autonomia dos objetos inertes. Em suas significações polissêmicas surgem relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas.

A este universo pertencem obras heterogêneas como *Ulisses*, de Joyce, *O Processo*, de Kafka, *Esperando Godot*, de Beckett, *A Náusea*, de Sartre, *O Ciúme*, de Robbe-Grillet, *O Eclipse*, de Antonioni e *O Ano Passado em Mirienbad*, de Renais. Em todas essas criações se evidencia o conflito entre o homem e o mundo tecnizado. Mergulhamos no "período da negatividade" de Adorno. Tal como Rimbaud em *A Alquimia do Verbo*, o artista de hoje acaba por achar sagrada a desordem do seu espírito. Os deuses da cidade liberal são postos em causa entre o barroquismo desvairado das formas e a realidade sugerida enigmaticamente. Novos axiomas são procurados fora de códigos e verdades estabelecidas, na própria consciência, o que leva a uma espécie de afastamento da realidade, a que, muitas vezes, não se conhece qualquer sentido. A infinita inutilidade de tudo abre a perspectiva moderna, diferente daquela renascentista: a interioridade, a acentuação do solipsismo. O que importa é o cami-

(10) ADORNO, Theodor. W. *Filosofia de la nueva música*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1966, pp. 100-102.

(11) AXELOS, Kostas. *Arguments d'une recherche*. Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 111.

(12) LUKÁCS, G. op. cit., p. 38.

(13) ADORNO, T. W. *Teoria estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 142

nho para a realização da autenticidade do eu, "a experiência humana no 'mundo vivido': o movimento da essência à existência" da fenomenologia existencial.⁽¹⁴⁾ A melancolia, o absurdo o fluxo da consciência, e a lenta substituição dos personagens pelos objetos inertes dissolvem a comunidade íntegra e perfeita e indicam os labirintos ambíguos do novo mundo mencionado por Lukács, onde "ser homem significa ser solitário".⁽¹⁵⁾

A dissolução do personagem não habita apenas a paisagem desolada da literatura, do teatro e do cinema, mas de outras manifestações artísticas modernas. Estamos em constante convívio com o "período de negatividade" e, ao mesmo tempo, somos testemunhas do fim do classicismo, segundo Francastel. Para ele, a renascença está realmente morta pois surgiu um novo sistema de relações entre o percebido e o significado, baseado em outras estruturas permanentes do espírito. Dirigimo-nos para um espaço afetado pelas dimensões polissensoriais de nossas experiências íntimas.⁽¹⁶⁾

A arte de imitação acreditava em absolutos, na perfeição. A natureza da arte moderna é o relativo, algo assim como o princípio da incerteza: Conforme disse Barthes, estamos em plena multiplicação de sistemas perspectivos como na pintura, multiplicação das linguagens num mundo em que a ciência descobriu que era relati-

va. Manet não cria uma cena, mas cria um novo espaço. O mesmo ocorre com o descentramento da pintura em Cézanne em com o abandono do acabado, a independência da cor e a autonomia do espaço pictórico no cubismo. De Cézanne a Picasso ocorre a ruptura com a escala humana projetada pela perspectiva sobre a natureza, exatamente como a física que então acaba de descobrir os quanta e a relatividade.

Somos invadidos pela arte. A arte se torna acontecimento, se enraiza na vida cotidiana, na banalidade. Volta-se para a percepção de relações em lugar de elementos isolados. Colagem, notas e comentários sobre a realidade. O precursor foi Apollinaire em *Calligrammes: uma montagem desordenada*, aparentemente, de textos tirados de jornais, de fórmulas estereotipadas, de reclames e de slogans integrados num texto poético. Mais tarde, Picasso e Bracque acentuaram a decomposição do objeto que pintam, reduzindo as composições a uma ordem sem volumes onde se encontram objetos "impessoais" da realidade cotidiana. Trivialidade e imaginário.⁽¹⁷⁾

No percurso da ruptura imposta pela psicanálise, o surrealismo buscou colagens inconscientes através da associação de idéias e de escrita automática, a fim de criar imagens arbitrarias e contraditórias. Tudo se parece com o aforismo de Lautréamont: "Belo como o encontro de um

(14) GIDDENS, Anthony. *Novas regras do método sociológico*, Rio, Zahar, p. 27.

(15) LUKÁCS, Georg. op. cit., p. 36.

(16) FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 179-214.

(17) DUMIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Rio, 1970, p. 76.

guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação.”

Expressionismo, dadaísmo, surrealismo, abstracionismo, cubismo, futurismo, pop-art. Enfim, toda a chamada arte moderna parece vir ao encontro ao que Drummond chama de “claro enigma”. Com Adorno, a cosmovisão poética transformar-se-á em abordagem teórica. Segundo ele, só há uma trajetória para as obras de arte: alicerçarem-se nos enigmas que o mundo propõe para devorar o homem. Na sociedade administrada da modernidade e da indústria cultural, controlada pela racionalidade técnica que transforma o imaginário em mercadoria, a arte torna-se enigmática. É como subsiste após a perda da sua racionalidade primitiva, isso que outrora nela devia exercer uma função mágica e depois, cultural. Adorno afirma que o caráter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Mas este caráter enigmático não é o ponto último, visto que a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel.⁽¹⁸⁾ Em outro contexto, Adorno enfatiza que só há uma trajetória para as obras de arte: alicerçarem-se nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar o homem. E recorre à mitologia grega como uma espécie de parábola da modernidade iluminista e observa o

mundo como se fosse a Esfinge, o artista seu Édipo, enquanto a obra de arte é semelhan-



Taça ática reproduzindo Édipo diante da Esfinge - Ilustração do Acervo da Bibliothèque Nationale de Paris

te à sábia resposta que precipita a Esfinge nos abismos.⁽¹⁹⁾

Adorno resgata a um só tempo a demolição da linguagem de Rimbaud, a angústia cromática de Van Gogh, a substituição da inteligibilidade pela sugestão anunciada por Mallarmé, o tempo como descontinuidade em Debussy, Proust e Joyce, o desequilíbrio de cada elemento da obra expressionista, o objeto multifacetado do cubismo e a ausência de todo o controle exercido pela razão do surrealismo. Não há lugar, definitivamente, para a harmonização clássica entre o homem e a nature-

(18) ADORNO, T. - W. op. cit., p. 148.

(19) ADORNO, T. - W., *Filosofia de la nueva musica*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1966, P. 106.

za, para a apologia da *"simplicidade nobre e grandeza tranqüila"* defendida por Wincklemann, na busca do modelo tranquilizador da existência. Ou, conforme Schiller, o espírito grego tinha compromissos com o ingênuo enquanto o espírito de modernidade com o sentimental. Esta dicotomia será questionada por Heidegger. Entre o otimismo (o ingênuo) e o pessimismo (o sentimental) surge o sentimento trágico. É a este trágico heideggeriano (ou período da negatividade adorniano), embebido nos redemoinhos nietzscheanos, que a arte moderna se entrega, tentando conciliar a força destrutiva com os sonhos insatisfeitos. Nesta conciliação, busca "o frenesi e a sombra" (Aragon) da ética dionisíaca, abandonando o sóbrio à própria sorte e entregando-se às paixões.

O que Adorno chama de "obra de arte fragmentária", Francastel chama de "dimensões polissensoriais", Paz de "consciência ambígua" e Barthes de "multiplicação das linguagens", Umberto Eco denomina "pluralidade de significados": a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Eco afirma que os artistas contemporâneos, ao visarem a ambigüidade como valor, voltam-se para as idéias da informalidade, desordem, casualidade, indeterminação de resultados. Tudo se passa como se a poética da obra

aberta promovesse no intérprete atos de liberdade consciente ao pô-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis.⁽²⁰⁾

Uma obra de arte é uma estrutura que qualquer pessoa, inclusive seu autor, pode "usar" como bem entender. Em *Ulisses* desaparece totalmente o último vestígio de uma poética de molde aristotélico e com ele um discurso unívoco de tempo dentro de um espaço homogêneo.⁽²¹⁾ O romance moderno deixou de refletir a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme; em vez disso, reúne de maneira caleidoscópica, impressões pluralizadas.

A narrativa contemporânea tem se orientado, cada vez mais, rumo a uma dissolução do enredo para construir pseudo-histórias baseadas na manifestação de fatos banais e inessenciais da vida cotidiana. O que nos remete à assertiva de que, no cinema, o comportamento importa mais do que o pensamento. Nesse itinerário, Merleau-Ponty acentua que a expressão humana pode ser arrebatadora no cinema, visto que este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo. Ao privilegiar a sua conduta ou o seu comportamento nos oferece um modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com seus semelhantes. Os modelos de representação narrativa e ex-

(20) ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

(21) A propósito da denominação "discurso unívoco", ver a dicotomia "tipicidade característica unívoca" (ciência) em *crítica do gosto*, Della Volpe, Galvano, volume 2, Lisboa, Editorial Presença, s.d.

pressiva e o cinema organizam-se conforme o código da psicologia moderna, pois em ambos "a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio, traduzem comportamento."⁽²²⁾

Partindo de outro ponto-de vista, Walter Benjamin, em ensaio famoso publicado originalmente em 1936, percebeu de maneira "otimista" as mudanças operadas pelo cinema: a destruição da aura que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados.⁽²³⁾ Mas a este "otimismo", diante da arte gerada como consequência do desenvolvimento tecnológico (que se aproxima ao culto da máquina de Marinetti, da mesma máquina que produz "uma reforma do espírito", segundo Le Corbusier), se contrapõe o "pessimismo" de variadas correntes filosóficas que, do ponto-de-vista da kulturkritik só viram nesta época da "pluralidade de significados" algo semelhante ao "desencanto do mundo" weberiano.

Nesta trilha agnóstica, deparamos com *A Rebelião das Massas*, de Ortega e Gasset, e *A Decadência do Ocidente*, de Splenger. Deparamos também com a "sociedade administrada", de Adorno. O trabalho industrial, que constitui o paradigma desta sociedade, "converte-se em totalidade na medida em que modos de operar que assemelham ao industrial se expandem, conforme imperativos econômicos, para os domínios da produção material, da admi-

nistração, da distribuição e para aquela esfera que se intitula cultura".⁽²⁴⁾

A estas versões ideologicamente heterogêneas juntam-se as nostalgias naturalistas de Freud em *O Mal-Estar da Civilização* e de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*, as críticas negativas de Marcuse em *Eros e Civilização* e de Adorno / Horkheimer em *Dialética do Iluminismo*.

Benjamin, no ensaio *O Narrador* cerrava fileiras entre os "pessimistas". Ao fundamentar que a narrativa tradicional típica da sociedade pastoril da Idade Média, transmitidas pelos modelos antípodas do viajante e do camponês apegado à terra, desapareceu na complexa máquina industrial contemporânea, cedendo lugar à homogênea informação jornalística. Benjamin acabou encontrando no passado o utópico o "homem harmônico" lukacsiano.⁽²⁵⁾ Agora só parece restar a este homem o "otimismo trágico" nietzscheano. Aqui começam a ser colhidos os primeiros frutos ecléticos do imaginário da pós-modernidade, que pretende contemplar a vida cotidiana como a representação otimista de uma realidade virtual.

(22) MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: *A idéia do cinema*, vários autores, Rio, Civilização Brasileira, 1969. pp 30-31.

(23) BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de produção". In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975, pp. 124-125.

(24) ADORNO, T. W. In: *Sociologia da comunicação*. Cohn, Gabriel, S.Paulo, Pioneira Editora, 1973, pp. 125-125.

(25) BENJAMIN Walter. *O narrador*. In: *Os pensadores*. op. cit, pp. 63-81