

# Platão e as vanguardas artísticas do século XX<sup>1</sup>

Marco Aurélio Werle\*

## 1. Introdução

O título “Platão e as vanguardas artísticas do século XX” à primeira vista soa estranho, em particular por seu evidente anacronismo. Afinal, o que tem em comum Platão, alguém que viveu no século IV a. C., com uma série de fenômenos artísticos do século XX e que inauguraram a modernidade nas artes? Além do mais, sabemos que Platão não possui uma estética em sentido afirmativo. Pelo contrário, expulsou os poetas de seu Estado ideal e tinha fortes desconfianças quanto ao valor da arte, principalmente no que toca ao melhoramento moral dos homens. Por outro lado, se considerarmos que a maior parte das vanguardas tinha como proposta a exploração dos vários meandros da sensibilidade e da visibilidade, bem como do inconsciente, do desejo, etc., depreende-se então que estão situadas numa oposição completa a Platão. Com efeito, se há um traço filosófico que define o século XX é a atitude antimetáfrica e anti-idealista, em suma, antiplatônica. Isso se deve principalmente às reflexões iniciadas já com as correntes filosóficas do século XIX, que via de regra defenderam ora a dimensão puramente material (marxismo), ora o empirismo e as ciências (positivismo) ou mesmo a vida e a existência em geral (Dilthey, Nietzsche, etc.). E todas essas tradições negam a validade das chamadas “verdades eternas” ou a existência de um mundo transcendente e, por conseguinte, o platonismo.

Entretanto, apesar dessas diferenças, se examinarmos a filosofia de Platão sob um outro ângulo, menos por sua imagem perpetrada e sacralizada ao longo dos tempos, a saber, de um defensor ferrenho do mundo das ideias e opositor da sensibilidade, veremos que sua filosofia não está tão longe assim como parece de nosso tempo. No campo da estética, pode-se dizer que a atualidade de Platão se coloca no horizonte de sua crítica ao princípio da imitação na arte. A imitação, o conceito de *mimese*, é sem dúvida um dos principais temas da estética de todos os tempos e justamente teve sua primeira abordagem junto aos antigos, de maneira negativa com Platão e de maneira positiva com Aristóteles. E este a transformou em princípio de toda a produção artística ocidental. No Renascimento, com a descoberta da perspectiva, a imitação alcança um estatuto científico, mas isso perdurará somente até o século XIX, quando o início da época moderna rejeitará a tarefa da arte como sendo a da reprodução e da figuração da realidade. E é aqui que Platão ressurgirá novamente como referência teórica, quando a longa tradição aristotélica, ligada à ênfase

\*Depto. de Filosofia da USP  
mawerle@usp.br

<sup>1</sup>Agradeço ao Mário Videira pela leitura prévia deste artigo, cuja origem se deve a uma palestra feita na Editora Abril, de São Paulo, a convite de Hamilton dos Santos, no “Curso Livre de Humanidades”, em 2005. Agradeço igualmente ao Hamilton pelo estímulo para tratar desse tema, surgido a partir de um curso de graduação ministrado no Departamento de Filosofia da USP, no primeiro semestre de 2005, com o título: “A estética da Antiguidade”.

do fazer (*teckné*) artístico, entra em crise no fim do século XIX. Nesse momento, o próprio ofício do artista se torna questionável e, de certa maneira, também nessa época começa o processo, que perdura ainda hoje, de desaparecimento gradual das profissões tradicionais. Não é à toa que surgirá a figura do artista marginal. Pois, não se trata mais no universo artístico de um saber técnico específico. Um pintor, por exemplo, não se definirá mais pelo conhecimento profundo das tintas. Exige-se, antes, que o artista possua uma sintonia mais ampla com o mundo e seu tempo, que opere com o sensível por meio da atividade da imaginação e do pensamento, enquanto faculdades que se realizam além de um domínio restrito. Diante disso, notamos que o universo das artes se aproxima novamente de uma instância essencialmente interrogativa, de indefinição do lugar do artista, tal como se afigurava a questão da arte na época de Platão. A abordagem platônica consiste precisamente *numa indagação* ou *numa interrogação* do papel específico da arte, antes ou acima de ela se constituir como uma técnica, um fazer setorizado da existência humana.

Antes de prosseguirmos em nosso artigo, cabe um esclarecimento sobre seu campo de abordagem e intenção: trata-se de um *ensaio*, que muitas vezes fará aproximações um tanto quanto livres entre um pensamento do passado e uma situação de um presente ainda próximo de nós, tendo como pano de fundo uma visão de história como processo de retomadas, recuos e avanços. A intenção, nesse caso, não consiste nem numa abordagem especializada de Platão nem da arte moderna e contemporânea, embora partamos de alguns estudos clássicos acerca do tema. O caráter da abordagem é *estético*, na medida em que se compreende que essa disciplina possui seu domicílio mais próprio num terreno tanto filosófico quanto artístico, relacionado a uma tradição clássica de pensamento não fechada em si mesma ou aprisionada pela “História da Filosofia”. Da mesma forma, compreende-se que os fenômenos artísticos não necessariamente têm de ser tomados apenas em sua particularização, como se devessem ser “decifrados” somente ou pelo crítico ou pelo historiador da arte. Ao contrário, parte-se do fato de que a arte possui um aspecto universal e histórico *de pensamento*, de modo que necessita ser conectada ao percurso da história mundial e à realidade da cultura, tomada aqui como *Bildung*, em sentido amplo.

## 2. Traços gerais da crítica de Platão à imitação

O que é em linhas gerais, para Platão, a imitação, em grego *mimese*, e qual é o seu lugar na atividade humana? Platão se dedica a esse assunto, como se sabe, principalmente no livro X da *República*, usando como exemplo a atividade do artífice que pretende fazer uma cama e do pintor que, partindo da cama feita, a imita em imagens figuradas. Segundo o argumento de Platão, apresentado aqui em linhas gerais, nesse processo colocam-se em jogo três níveis de verdade: 1. Em primeiro lugar, existe a ideia, a realidade ideal que se identifica com a essência do ser (a ideia de cama). Essa realidade é sempre singular e coincide com a verdade absoluta, cujo produtor é Deus.

2. Em segundo lugar, situa-se a realidade resultante da imitação feita pelo artesão ou marceneiro. Ela implica a reprodução material de um objeto, manifestando uma visão particular daquela realidade primeira ou ideia. 3. Finalmente, situa-se a realidade em terceiro grau, que abrange a imitação realizada pelo artista – pintor, poeta ou outro – e cristalizada na obra de arte. Nesse caso, a imitação do pintor, por não se identificar nem com a ideia abstrata nem com o objeto concreto, embora se apoie neste, enraíza-se no mais amplo e variado campo das percepções humanas. O pintor é “imitador daquilo que os outros são artífices”<sup>2</sup>, de modo que a pintura imita a aparência e não a verdade. Ou seja, como diz Platão: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (598b, p. 455).

Nessa análise do lugar da poesia e da pintura está implicada a concepção metafísica de Platão da separação entre o mundo sensível e inteligível, apresentada no livro VI da *República*, bem como sua teoria das partes da alma, apresentada no livro IV da mesma obra. Mas, é na famosa alegoria da caverna, do livro VII, que essa separação alcança uma visualidade exemplar, quando nos são apresentados inicialmente homens acorrentados ao fundo de uma caverna, que apenas veem sombras. A verdade, porém, está fora da caverna, iluminada pela ideia suprema, a ideia do bem e cujo equivalente sensível é o sol, que a tudo ilumina e permite que nossa visão enxergue algo. O problema do pintor imitador é que ele se assemelha, por suas obras, aos homens ligados às sombras, pois não realiza nada real, efetivo.

O pintor não sabe o que é fazer uma cama, não possui nenhuma especialidade, mas apenas se apoia no modo aparente de como as coisas se mostram, ele “anda com um espelho por todo o lado” (*República*, 596e, p. 452). O interlocutor de Sócrates se refere ao artista como se fosse um sofista, aquele que possui um pseudossaber acerca das coisas sobre as quais fala. Com efeito, sabemos que o sofista é um personagem da época de Sócrates e Platão que dá a impressão de poder falar de tudo e se interessa somente em conseguir vencer disputas nos tribunais, mediante a persuasão. Seu interesse não é a verdade efetiva das coisas, a verdade ideal. Platão afirma que a arte do sofista “pelo gênero que produz os simulacros, se prende à arte de criar imagens possuindo o discurso por domínio próprio, através dele produz suas ilusões”<sup>3</sup>.

Ainda no diálogo *Sofista*, Platão especifica que o pintor, ao imitar, produz imagens que são da ordem do simulacro e não da cópia. “A imitação é, na verdade, uma espécie de produção, produção de imagens, certamente, e não das próprias realidades” (265b, p. 199). Segundo a analogia apresentada nesse diálogo, há uma produção divina e outra humana. A produção divina se refere às coisas reais na natureza e às suas sombras, assim como a produção humana produz, de um lado, as coisas (a arquitetura) e, de outro lado, a imagem das coisas (é o caso da pintura) (266d, p. 201). Essa imagem, por sua vez, pode ser feita como uma cópia, quando são seguidas as determina-

<sup>2</sup> Platão, *República*, 597e. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, 9 ed., Lisboa: Gulbenkian, 2001, p. 454.

<sup>3</sup> Platão, *Sofista*, 268d, p. 203. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: Platão, *Diálogos*, vol. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ções da própria coisa, ou por simulacro, quando o pintor simula as proporções das coisas tal como a visão as percebe; por exemplo, o que fica mais longe é pintado menor do que o que fica mais perto (trata-se aqui do princípio da perspectiva, que alcançará fortuna a partir do Renascimento). Dessa forma, o mimético é aproximado de um mágico, de um “homem que se julga capaz, por uma única arte de tudo produzir, mas, como sabemos, não fabrica, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos, dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer” (534b, p. 159-160).

Mas, qual é mesmo o problema da pintura que, segundo alguns estudiosos de Platão, remete a um problema específico da pintura da época de Platão e que ele rejeita? De início, notemos que Platão tem em vista o fato de que a pintura concentra todo o seu poder de sugestão naquilo que o olho vê, sendo que trabalha unicamente para a verdade da visão e de alguma maneira pretende substituir a verdadeira “visibilidade” (a ideia do bem como o sol) pela visibilidade do olho. No caso da cama feita pelo marceneiro, o pintor não leva em conta a estrutura complexa da cama, mas o modo como nós a vemos, tal como ela nos aparece segundo um perfil. E Platão critica justamente na atividade da pintura não o fato em si de ela ressaltar apenas um aspecto da realidade, mas em sugerir que esse único aspecto, enquanto parcial, é a expressão efetiva e verdadeira do todo. É essa confusão do todo com as partes o ponto central. “Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios” (*República*, X, 598b, p. 455).

Se fizermos aqui um pequeno salto histórico para compreender a perspectiva platônica, veremos nesse modo de argumentar um paralelo interessante com a passagem da pintura, que segue o modelo renascentista, para a pintura da época moderna posterior ao impressionismo. Tomemos o caso do cubismo<sup>4</sup> que, diante do ideal representativo tradicional, não tinha como objetivo principal distorcer e desfigurar o “real”, e sim apontar para os vários lados de um objeto e, portanto, superar a ideia de perspectiva ou de perfil. É esse o sentido da “deformação” que o cubismo opera sobre retratos, ou seja, há aqui uma crítica à ideia da simulação da tridimensionalidade na tela bidimensional, pretendida pelo Renascimento.

Voltando para Platão, notamos que seu alvo não é apenas o estilo figurativo, mas a implicação ética do estilo, com conseqüências para a formação dos homens. Pois, o pintor, “nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro” (*República*, X, 598c, p. 455). De certa forma, o pintor ou o artista reflete um tipo de homem que não possui saber algum, que não se situa num campo es-

<sup>4</sup>Devemos essa indicação a Pierre-Maxime Schuhl, que indica que a beleza das formas geométricas, defendida no *Filebo* e no *Timeu*, remetem a uma tendência favorável a uma espécie de cubismo (*Platon et l'art de son temps*, p. XX).

pecífico, mas se arroga como estando acima de toda limitação. O que significa, em outros termos, que ele se pretende acima das restrições, da condição própria ao homem e se imagina como um deus.

Em termos da história da arte grega, pode-se dizer que a crítica de Platão à pintura procura atingir o modo como procede Zêuxis, um pintor da segunda metade do século V a. C. que se tornou famoso, segundo a lenda, por ter pintado tão perfeitamente as uvas que até enganaram os pássaros, que foram bicá-las. Uma outra lenda sobre Zêuxis diz que quando foi incumbido de decorar o templo de Hera em Crotona, decidiu representar o ideal de beleza feminina e, para isso, solicitou como modelos cinco formosas mulheres, entre as quais a natureza teria partilhado suas perfeições. Nesse procedimento, porém, visto segundo olhos platônicos, o pintor confunde o que é a ideia do belo, pois esta não pode ser atingida mediante comparações entre o que é da ordem do real e do aparente. Pois a ideia não é imagem, conforme comenta Erwin Panofsky, em seu livro *Idea*: “ora, a imagem, apesar de sua aparente semelhança com a Ideia, sob muitos aspectos está em contradição com ela e tão afastada dela quanto o ‘nome’, com a ajuda do qual o filósofo, submetido à necessidade (da linguagem), exprime suas reflexões”<sup>5</sup>. Zêuxis se enquadra, portanto, na crítica platônica do exemplo da cama, pois se baseia em mulheres reais para chegar à ideia. Platão, por seu lado, defende um determinado princípio de arte que parte não das aparências, mas da própria ideia, o que implicará numa arte por assim dizer geométrica e numérica.

Numa outra obra, *Significado nas artes visuais*, Erwin Panofsky nos dá uma pista interessante do que está em causa em Platão, ao investigar a diferença entre a pintura egípcia e a pintura grega. A arte egípcia procede com medidas previamente definidas, ao passo que a grega mediante a percepção visual e a estrutura orgânica viva. A pintura egípcia segue o método da reconstrução, no qual todas as partes estão sempre previamente definidas quanto ao seu tamanho (faz-se um traçado de quadrados sobre a tela), ao passo que a pintura grega parte da proporção dos membros, de modo que opera por imitação<sup>6</sup>. Ou seja, o conceito de imitação é peculiar à cultura grega, uma invenção grega e essa concepção específica, que implica uma certa atitude diante do mundo, é visada por Platão. Diz Panofsky: “Na arte egípcia somente o objetivo tinha valor porque os seres representados não se moviam por volição própria e consciência, mas pareciam, em virtude de leis mecânicas, estar eternamente detidos nesta ou naquela posição; porque não ocorriam perspectivas e porque não faziam concessões à experiência visual do espectador” (idem, p.138). A isso acrescenta em nota que as obras de arte egípcias não eram criadas com o propósito de serem vistas. E é justamente esse ponto que deve ser ressaltado, porque para nós hoje parece óbvio que toda obra de arte é feita para ser vista. Ora, isso somente é óbvio para quem admite tacitamente o princípio da imitação na arte, o predomínio “logocêntrico” ocidental de cultura. Mas há que se perguntar se uma arte, enquanto um fazer realmente instaurador e originário, do qual

<sup>5</sup> PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito do belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 9–10. Pierre-Maxime Schuhl também afirma que “nada é mais antiplatônico do que confundir a imagem, mesmo a composta, com a ideia” (*Platon et l’art de son temps (arts plastiques)*, Paris: PUF, 1952, p. XIII). Schuhl considera ainda que Platão conhecia muito bem a arte da pintura: “Ele não apenas é sensível às formas mais gerais da arte, mas emprega com uma precisão e uma segurança surpreendente a linguagem dos pintores, o vocabulário técnico dos ateliês. Sem dúvida as indicações do *Timeu* sobre a mistura das cores correspondem em parte à prática do tempo” (*Platon et l’art de son temps*, XI). Por outro lado, temos que convir que muitos dos argumentos de Schuhl apenas puderam surgir em uma leitura de Platão feita no século XX, tendo diante de si experiências contemporâneas (justamente as das vanguardas). E aqui confessamos que a inspiração desse nosso artigo veio em grande parte da interpretação feita por Schuhl.

<sup>6</sup> PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001, 3 ed., p.108.

fala Heidegger, em seu ensaio *A origem da obra de arte*, não seria possível e justamente mais verdadeira quando está para além da noção de imitação<sup>7</sup>. Nesse ponto parecem convergir Platão e boa parcela da modernidade.

A essa arte de seu tempo, Platão opõe uma alternativa por assim dizer classicista, que também se fundamenta na teoria das ideias. Diante de uma arte que valoriza o fugaz, o virtuosismo e a aparência, a impressão e a verossimilhança, Platão sustenta uma imitação com conhecimento de causa. Ele considera como verdadeiros artistas aqueles que procuram em suas obras valorizar a Ideia. Segundo a *República*, VI, 501, esses artistas, depois de terem limpadado a superfície do quadro e esboçado as linhas principais, passam à execução: “Então eles deixam seu olhar demorar-se ora de um lado, ora de outro, voltados primeiro para o que é verdadeiramente justo, belo, sóbrio e pertence à mesma ordem, depois, para o que os homens consideram como tal; misturando e combinado suas cores, eles fazem assim o retrato do homem e deixam-se guiar nessa composição por aquilo que Homero chamava de divino ou semelhante aos deuses, toda vez que isso aparecia aos homens” (citado por Panofsky, *Idea*, p. 8). A arte teria de procurar expressar a estrutura fundamental do universo, operar com os elementos básicos, por exemplo, com a cor branca, que é dentre todas as cores a mais pura e, por conseguinte, a mais virtuosa<sup>8</sup>. O artista deve procurar a “beleza das formas” (*Filebo*, 51, p. 105), que se refere não a “seres vivos ou a pinturas, mas a uma certa linha reta e um cálculo, e superfícies e corpos produzidos por meio do fio de alinhar e do compasso” (*Filebo*, 51, p. 105). Estas não são belezas relativas, mas sempre são belas em si e para si (ibid., p.105, Schuhl, p. 39).

A alternativa platônica passa pela defesa de uma arte imutável, cujo modelo ele encontra, por exemplo, na arte egípcia<sup>9</sup>. Nesse sentido, Platão tem uma posição arcaizante da arte, ao opor uma visão tradicional, “clássica”, da arte a essa nova tendência. Podemos aqui lembrar de sua visão dos deuses, na *República*, livro II, e de que na poesia Platão também parece defender um ponto de vista pré-homérico ou uma poesia ligada às origens. Algo como uma *Teogonia*, mas não a *Ilíada*, duramente criticada por misturar o divino e o humano. Na crítica ao elemento da cor, Platão parece privilegiar um ponto de vista mais próximo da escultura (a cor branca) e valorizar a estrutura geométrica do desenho diante do elemento sensível e estimulante das cores. Enfim, segundo sua posição, a arte deve seguir leis eternas e imutáveis.

### 3. Alguns fundamentos das vanguardas artísticas do século XX

Há em toda essa crítica à poesia e à pintura *mimética* uma certa atualidade de Platão, se pensarmos no percurso feito pela arte moderna, que também superou o figurativo e possuía toda uma tendência para a pureza da forma e do conteúdo, começando, por exemplo, com o impressionismo, a despeito de todo o seu apelo ao visível. Na base do impressionismo existe uma profunda intenção de evidenciar

<sup>7</sup> É o que indica a expressão “colocar-se em obra da verdade” [*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*], “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 8 ed., 2003, p. 44.

<sup>8</sup> *Filebo*, 53 (Platon, *Philebos*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt. Hamburg: Meiner, 1955, p. 108).

<sup>9</sup> Elogiada nas *Leis*, 655a-658d (*Die Gesetze*. Trad. alemã de Friedrich Bassenge. In: *Ästhetik der Antike*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, 3 ed., p. 125-129).

que um quadro é um quadro, ou seja, ao ser uma obra-prima para o olhar e somente como tal uma tela deixa de se apresentar como “representação” e se afirma como ato puro de pintar. Essa tendência de questionamento do olhar ou de insistência no olhar como olhar se aprofunda cada vez mais no expressionismo, cubismo e na arte abstrata. Ernst Gombrich, em *A história da arte*, se refere ao fato de que a arte moderna pretende ser uma volta ao ideal “egípcio” que há em cada um de nós ou à “criança em nós”, ou seja, exatamente aquilo que Platão havia defendido<sup>10</sup>. No período anterior à I Guerra Mundial, esse ideal foi buscado nas máscaras africanas, que não eram nem imitação da natureza nem uma expressão meramente ideal da arte, mas “possuíam precisamente o que a arte europeia parecia ter perdido nessa longa busca – expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica” (idem, p. 563).

Diante disso, fica a pergunta: qual é precisamente a marca da modernidade nas artes? O conceito de modernismo, como se sabe, permite inúmeras interpretações que dificultam uma caracterização mais precisa. Modernismo remete, num sentido mais imediato, ao processo de *modernização*, que se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial no século XIX. Por outro lado, alguns estudiosos, tal como Argan<sup>11</sup>, fazem remontar o modernismo ao romantismo. Para Clement Greenberg, que sem dúvida foi o grande crítico da arte moderna, um traço geral do modernismo é o rompimento com o figurativo no começo do século XX (segundo os ensaios do livro *Arte e cultura*). Outro aspecto, ligado à história e à política, indica que o modernismo atinge seu auge entre as duas grandes guerras mundiais. Seja como for, uma série de acepções aparecem como tentativa de definir o modernismo: a) modernismo como expressão de uma tentativa de purificação, de depuração da arte diante dos esquemas antiquados, dos objetos, da imitação, da natureza, da figuração; b) modernismo como a convivência de inúmeras práticas artísticas uma ao lado da outra, inclusive com a retomada de práticas tradicionais, na forma da citação e da referência irônica. Aqui a arte deixa de estar presa somente ao seu tempo; c) modernismo como experiência do outro, de busca de alternativa, como experimento e não afirmação cabal do que é acabado, do que é obra; d) modernismo como experiência da multidão, da cidade, ou melhor, das grandes cidades (Paris, Berlim, Londres); e) modernismo como abolição do tema da pintura (ligado desde os antigos ao mitológico, seja cristão, seja da mitologia grega) e a experiência da finitude do homem, de sua interioridade e emotividade, de seu caráter de sonho, de primitivismo, etc.

Talvez tenha sido Charles Baudelaire, antes mesmo de o modernismo irromper como um movimento com todas essas conotações, que captou o sentido amplo da ideia mesma de modernidade. Para ele, o modernismo é sobretudo uma atitude e menos um conjunto de doutrinas ou pontos de vista. No famoso ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire considera que o pintor moderno é aquele que não lida somente com o belo eterno, mas com o belo transitório, de

<sup>10</sup> Capítulo 27: “Arte experimental. A primeira metade do século XX”. In: *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, 16. ed., p. 562.

<sup>11</sup> *A arte moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

modo que a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente, a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época”<sup>12</sup>. A modernidade é, portanto, uma espécie de “potência” de toda e qualquer arte que se preze, a qual, todavia, se revelou de modo mais forte num certo momento histórico, mas que de modo algum detém a exclusividade do “ser moderno”. O artista da época moderna possui a característica de ser um *flâneur*, um observador, filósofo, “é o pintor circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (idem, p. 164), que responde ao seu tempo. “A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (idem, p.170).

Em termos estéticos ou da filosofia da arte, um aspecto platônico central das vanguardas consiste em transformar a pintura em uma atividade de pensamento, para além de uma mera operação ilusionista. Clement Greenberg considera que a modernidade é marcada por uma *atitude reflexiva e autocrítica* que tende a afastar de seu âmbito tudo aquilo que não lhe diga exclusivamente respeito. “As limitações que constituem o meio da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – eram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que podiam ser reconhecidos apenas implícita ou indiretamente. Sob o modernismo essas mesmas limitações vieram a ser vistas como fatores positivos e foram reconhecidas abertamente. As telas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com a qual elas declaravam as superfícies planas sob as quais eram pintadas”.<sup>13</sup> A diferença básica entre a pintura anterior, que se estende desde o Renascimento até Courbet, e a pintura moderna, é que a primeira estabelece uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana, ao passo que a segunda torna a tela sempre mais plana, conforme explica Greenberg no artigo de 1954 intitulado “Abstrato, figurativo e assim por diante”: “De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através desta superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo o que restou ao pintor para trabalhar sobre... o espaço pictórico perdeu seu ‘interior’ e tornou-se inteiramente ‘exterior’... o olho tem dificuldade em localizar a ênfase central e é compelido a tratar diretamente o todo da

<sup>12</sup> *A modernidade de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 174.

<sup>13</sup> Citação de Rodrigo Naves (dos *Collected essays*, IV, p. 86) na apresentação do livro *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1995, p. 11.

superfície como um único campo indiferenciado de interesse” (*Arte e cultura*, p. 147-148). A pintura e a arte moderna tornam-se cada vez mais intelectuais, trabalham para a inteligência do espectador, exigem que este reflita diante de uma tela. No ensaio “Vanguarda e Kitsch”, Greenberg enfatiza o fato de que o artista moderno expõe ao público a oficina da arte, no sentido de que a arte se tornou uma atividade de crítica e não apenas a obra acabada: “O artista medieval tinha de esconder sua preocupação profissional em público, era sempre constrangido a suprimir e subordinar o elemento profissional e o pessoal na obra de arte acabada e oficial” (idem, p. 35).

A essa direção intelectual, crítica e reflexiva da arte moderna, contra a noção de imitação, ainda podemos acrescentar os aspectos da simplicidade e da pureza, ressaltados por Ernst Gombrich, ao afirmar, na *História da arte*, que “dois padrões opostos se afirmam na arte do século XX: o anseio da simplicidade e de espontaneidade pueril, que suscita a lembrança de garatujas infantis numa época da vida anterior àquela em que as crianças começam a formar imagens – e, na extremidade oposta, o interesse sofisticado pelos problemas de uma ‘pintura pura’”<sup>14</sup>. A partir dessa chave, Gombrich interpreta uma série de aspectos da arte moderna. Referindo-se a Paul Klee, acentua o fato de que o artista moderno não possui um tema previamente fixo a ser executado, e sim que se deixa, tal como uma criança, levar por questões formais, entregando-se a uma liberdade onírica no jogo da invenção de formas. Por outro lado, há uma forte tendência na arte moderna de busca das formas elementares do mundo, de expressar com poucas linhas e traços uma densidade de ser (Mondrian, Ben Nicholson). No caso do escultor Brancusi (e poderíamos pensar em Rodin), trata-se de encontrar na própria matéria a possibilidade da presença em potência da obra. Numa escultura de Henry Moore (*Figura reclinada*, 1938), Gombrich considera que o artista “não quis fazer uma mulher de pedra, mas uma pedra sugerindo uma mulher” (idem, p. 585). Aliás, o tópico da materialidade se desdobra não apenas na exploração da matéria, mas na ideia de superação da matéria, na desmaterialização, etc.

Ligado ao tema da criança (tema caro à filosofia de Nietzsche) está o tema do primitivo, explorado por Gauguin quando esteve no Taiti, e do inconsciente, explorado pelo surrealismo, na linha de uma recepção de Freud. A questão do primitivo tinha uma relação com a exploração de culturas primitivas, dos africanos, nas quais a arte era executada com naturalidade e despojamento (aspecto esse que surpreendentemente permitiu uma nova atualização de formas artísticas esquecidas na tradição “ocidental”), mas também com o popular e o primitivo de uma cultura. Muitos artistas passaram a valorizar experiências próprias, por exemplo, Marc Chagall, que pintou aspectos de sua infância ligada às aldeias Russas de onde veio.

No plano formal, a arte moderna insiste nas formas simples, o que fez com que ela se aproximasse de algum modo do mundo da técnica, e que se instaurasse também toda uma ideia de funcionalidade e de progresso. Nesse ponto entra o projeto da *Bauhaus*, que foi

<sup>14</sup> Capítulo 28: “Uma história sem fim. O triunfo do modernismo”, In: *A história da arte*, p.602-604.

fundamental nessa aproximação da arte do âmbito do desenho industrial, o *design* (Klee, Kandinsky e Lionel Feininger). Também aqui se coloca a intenção de superar toda uma tradição de cultura elevada e de pompa, dos adereços e símbolos tidos como inúteis, para instaurar uma arte e uma tradição ligada ao povo e ao concreto, ao funcional, algo análogo à defesa que Platão faz do marceneiro diante do pintor. No ensino da escola *Bauhaus* considerava-se que o verdadeiro artista tinha que dominar certas aptidões ligadas ao fazer prático, tinha que ter a experiência do trabalho manual. Além disso, como já assinalamos, Platão colocou também o arquiteto (figura emblemática na *Bauhaus* como o signo de toda arte) acima do pintor no diálogo *Sofista*. Há em Platão o mesmo espírito de rompimento com a tradição como há no modernismo, também a ênfase ao simples, ao espiritual. O exemplo de Gombrich, anteriormente referido, do artista moderno que extrai a forma da mulher da própria pedra, remete à concepção platônica, ou melhor, neoplatônica, de recordar a beleza ideal no sensível. No diálogo *Fedro*, Platão considera que a beleza está na matéria, mas que ela deve ser vista como ideia e não como imitação da forma sensível dos objetos da natureza.

Esse último ponto indica que, para entender a relação de Platão com a arte moderna, é preciso não apenas considerar sua crítica à imitação, mas fundamentalmente a metafísica do belo de Platão, que alcança relevância justamente devido à sua “vagueza” e à renúncia de confinar a arte a um domínio restrito. Essa metafísica consiste na afirmação da ideia do belo como estando acima de toda e qualquer configuração ou modelo sensível. A ideia do belo, tal como é abordada por Platão em diálogos como *Hípias* e *Banquete*, é essencialmente negativa, e para a qual não há nenhuma teoria fixa possível. Ora, essa atitude “ideal” parece-nos presente em todos os âmbitos da arte moderna, no sentido de que o artista moderno está à procura de algo, de uma ideia, enquanto signo de orientação, e não de uma teoria. A arte deixa de ser um cânone (como era entre os gregos: Cânone de Policleto) e de estar ligada à perspectiva (Renascimento) ou a uma determinada poética (como queria a tradição iniciada com Aristóteles, segundo a qual o artista e o poeta deveriam ser guiados pela teoria). Não existe uma teoria ou uma definição para a ideia, pois ela é sobretudo uma tarefa a ser constantemente experimentada e procurada, um movimento que nunca se esgota, tal como podemos perceber nos discursos do diálogo *Banquete*, na gradual elevação do belo relativo ao belo em si no discurso de Diotima. Aqui talvez seja preciso considerar a atualidade de Platão não apenas no modernismo, mas no pós-modernismo, por exemplo, na arte conceitual, em que se supera inclusive a própria noção de arte e se procura afirmar a pura ideia. E assim Platão, de algum modo, também legitima a *antiarte* do pós-modernismo.

#### 4. Considerações finais

O que nos revela essa aproximação entre Platão e o século XX? Parece-nos que três pontos de contato se colocam: 1) a crítica à imitação; 2) a defesa de uma arte ligada a modelos vitais e “quase artesanais”,

como a do arquiteto e do marceneiro. Assim como Platão defendia a necessidade de a arte se aproximar da verdade e sair da mera ilusão, a arte do século XX também procurou expressar a estrutura fundamental do universo e das coisas, enquanto volta às coisas, à origem; 3) isso nos remete ao terceiro ponto, que é a convicção de que a arte deve orientar-se por uma certa ideia, que transcenda cada obra em particular e remeta a algo mais, que não é visível à primeira vista. Mesmo o mais abalizado juízo de gosto não pode prescindir dessa remissão ao suprassensível.

Para além desses pontos mais diretos, parece-nos que, em termos da história do pensamento, o que resta a ser destacado é a própria possibilidade de um autor do passado poder iluminar o presente, de a tradição poder ser sempre nova<sup>15</sup>. O caso de Platão é especial: digamos que até o século XVIII e XIX era muito difícil aceitar a condenação que ele fazia da arte imitativa mimética em sua *República*, isso porque imperava a ideia, tida como absolutamente certa e clara, de que só há arte na medida em que é imitação. O século XX mudou isso, parece nos ter apresentado um outro lado. De repente, somos capazes de compreender melhor Platão. Mas não é apenas Platão que se torna mais compreensível, pois a filosofia dele nos permite compreender a nós mesmos de uma maneira melhor, permite situar alguns gestos da arte contemporânea relacionados a uma longa tradição. Percebemos que a arte nem sempre foi figurativa e que também não necessita sê-la. Tornam-se sem sentido as queixas diante da arte moderna e contemporânea, de que ela não diz nada e é incompreensível. Entre Platão e as vanguardas coloca-se uma espécie de relação hermenêutica entre o passado e o presente, que se iluminam reciprocamente. Ambos acabam ganhando com isso: por meio de Platão, somos capazes de aceitar melhor a arte de nosso tempo, como não sendo apenas expressão de uma moda passageira. Em contrapartida, as vanguardas também permitem que compreendamos melhor Platão, aceitemos suas razões e não classifiquemos sua condenação da arte como mero casuísmo ou expressão de um ascetismo moral.

## Referências bibliográficas

- A MODERNIDADE de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ÄSTHETIK der Antike*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, 3 ed.
- ARGAN, G. C. *A arte moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, R. de O. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.
- GREENBERG, C. *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1995.

<sup>15</sup> Tomo essa expressão dos estudos feitos sobre Platão, Aristóteles, Longino e Horácio pelo prof. Roberto de Oliveira Brandão, em *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.

- GOMBRICH, E. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- HEIDEGGER, M. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main, Klostermann, 8 ed., 2003.
- PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito do belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Gulbenkian, 2001.
- \_\_\_\_\_. Sofista. In: *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Os Pensadores).
- \_\_\_\_\_. *Philebos*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Hamburg, Meiner, 1955.
- SCHUHL, P.-M. *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*. Paris: PUF, 1952.