

bito da sua actividade. «Mas pode o homem estar destinado a desentender-se de si próprio para nenhum fim? Devia roubar-nos a natureza, para os seus fins, uma perfeição que a razão nos prescreve para os seus? Por conseguinte, ou é falso que a formação das forças isoladas torne necessário o sacrifício da sua totalidade, ou, por muito que a lei da natureza se incline a isso, tem que haver em nós meios de restituir, por uma arte superior, essa totalidade da nossa essência que foi destruída pela arte» (*Ästhet. Erz.*, Carta VI, pág. 588). A tarefa é complicada: os conceitos não são rígidos, posto que uma vez captados pela dialéctica do pensamento, transformam-se no seu contrário. Fim quer dizer, em primeiro lugar, a missão limitada que corresponde ao particular; reveste-se também de um sentido teológico atribuído ao desenvolvimento histórico («a natureza»); por último, significa o fim racional de uma formação universal dos homens. Algo parecido acontece com o conceito de natureza, que por um lado alude a uma lei de desenvolvimento, e por outro refere os homens como uma totalidade de corpo e alma. E também a arte se diz num duplo sentido; no sentido da técnica e ciência, mas também, em senso moderno, como ordem (ou âmbito) saída da praxis vital («arte superior»). A ideia de Schiller, portanto, é que a arte, pela sua renúncia à intervenção imediata na realidade, é apropriada para restaurar a totalidade humana. Schiller, que não via no seu tempo a possibilidade de construir uma sociedade que permitisse o desenvolvimento de todas as disposições particulares, pensará contudo que esse objectivo não tem preço. A instituição de uma sociedade racional depende da realização prévia da humanidade por meio da arte.

Por isso mesmo, não cuidamos aqui do pensamento de Schiller relativo aos indivíduos, nem de como ele determina o impulso lúdico identificado com a actividade artística, síntese do impulso material e do impulso formal, ou de como procura encontrar, mediante a especulação histórica e através da experiência da beleza, a libertação do desterro no mundo material. No nosso contexto, importa-nos insis-

tir na função social decisiva que Schiller atribui à arte, precisamente por estar desvinculada da vida prática.

Em resumo, a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Permite descrever a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à vida prática, e assim constatar o fracasso na construção de uma sensualidade disposta conforme à racionalidade dos fins nos membros da classe que está, pelo menos episodicamente, liberta de constrangimentos imediatos. Nisto reside o momento de verdade do discurso das obras de arte autónomas. A categoria, no entanto, não permite captar o facto de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e portanto *socialmente condicionado*. A falsidade da categoria, o momento da deformação, consiste precisamente em que cada ideologia — no sentido que o conceito assume na crítica da ideologia do jovem Marx — está ao serviço de alguém. A categoria de autonomia não permite perceber a aparição histórica do seu objecto. A separação da obra de arte relativamente à praxis vital, relacionada com a sociedade burguesa, transforma-se assim na (falsa) ideia da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à praxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste facto histórico a «essência» da arte).

3. A negação da autonomia da arte na vanguarda

Do curso da investigação, podemos deduzir que o debate da categoria de autonomia se tem ressentido até agora de que as diversas subcategorias, pensadas unitariamente no conceito de obra de arte, não têm sido distinguidas com precisão. Como o desenvolvimento das subcategorias particulares não se produz de maneira simultânea, umas vezes a arte de corte aparece já como autónoma, outras reserva-se esta qualidade à arte burguesa. Para esclarecer as contradições que as diversas interpreta-

⁸⁶ In BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

ções atribuem ao objecto, vamos traçar uma tipologia histórica. Intencionalmente, reduzimos esta a três elementos (finalidade, produção, recepção), porque se trata de destacar a falta de simultaneidade na evolução das categorias particulares.

A) A arte sacra (a arte da Alta Idade Média, por exemplo) serve como objecto de culto. Está totalmente integrada na instituição social da religião. É produzida de forma artesanal-colectiva. O modo de recepção também está institucionalizado colectivamente⁽¹⁴⁾.

B) A arte de corte (da corte de Luís XIV, por exemplo) cumpre também uma finalidade bem delimitada: é objecto de representação, serve à glorificação do príncipe e como auto-retrato da sociedade cortesã. A arte de corte é parte da praxis vital da sociedade cortesã, como a arte sacra o é da praxis vital dos crentes. Contudo, a separação do sagrado é um primeiro passo no sentido da emancipação da arte (usamos aqui emancipação como um conceito descritivo, que refere a emergência da esfera social da arte). A diferença em relação à arte sacra torna-se particularmente clara no âmbito da produção, em que o artista produz como indivíduo e desenvolve a consciência da singularidade da sua actuação. A recepção, pelo contrário, continua a ser colectiva, se bem que o conteúdo da reunião colectiva já não seja sagrado: é a sociabilidade.

C) A arte burguesa possui a função da representação só na medida em que a burguesia aceita o conceito de valor da nobreza; a objectivação artística da autocompreensão da própria classe é genuinamente burguesa. A produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte já não se encontram vinculadas à praxis vital. Habermas refere-se a este facto como sendo a satisfação de necessidades residuais, isto é, necessidades excluídas da praxis vital da sociedade burguesa. Não só a produção, mas também a recepção realizam-se agora de modo individual. O modo adequado à apropriação da obra de arte consiste na sua fruição individual; a obra de arte já se encontra afastada da praxis vital do burguês, embora ainda pretenda reflecti-la. E o esteticismo, com o qual a arte burguesa atinge o estágio da

autocrítica, conserva ainda esta pretensão. A separação da praxis vital, que foi sempre o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se agora no seu conteúdo.

A tipologia esboçada pode reflectir-se no esquema seguinte (as linhas verticais contínuas indicam uma ruptura decisiva na evolução e as linhas tracejadas uma ruptura menos decisiva).

	arte sacra	arte de corte	arte burguesa
finalidade	objecto de culto	objecto de representação	representação da autocompreensão burguesa
produção	artesanal-colectiva	individual	individual
recepção (sacra)	colectiva	colectiva	individual

O esquema permite compreender a falta de simultaneidade no desenvolvimento das categorias individuais. O modo de produção individual característico da arte na sociedade burguesa surge já com os mecenas da corte. No entanto, a arte de corte ainda se encontrava unida à praxis vital, embora a função representativa, em comparação com a função de culto represente um passo no sentido do abandono da pretensão de aplicação social imediata. A recepção da arte de corte continua também a ser colectiva, se bem que o sentido das reuniões colectivas tenha variado. No âmbito da recepção, a transformação decisiva só se produz com a arte burguesa, que é recebida por indivíduos isolados. A novela é o género literário que corresponde a este novo tipo de recepção⁽¹⁵⁾. Do ponto de vista da finalidade, também na arte burguesa se produz a ruptura decisiva. A arte sacra e a arte de corte estão unidas, embora cada uma à sua maneira, à praxis vital dos receptores. Como objecto de culto ou como objecto de representação, as obras de arte estão ao serviço de uma finalidade. Isto já não se

aplica à arte burguesa; a representação da autocompreensão burguesa verifica-se num recinto próprio, alheio à praxis vital. O burguês, que na sua praxis vital se vê reduzido a uma função parcial (os assuntos da regionalidade dos fins), experimenta-se a si mesmo na arte como «homem», e aqui pode desdobrar todas as suas disposições, com a condição de que este âmbito permaneça rigorosamente separado da praxis vital. Vemos assim (algo que no esquema não estava suficientemente claro) que a separação da arte em relação à praxis vital é o sintoma decisivo da autonomia da arte burguesa. Para evitar confusões, devemos não obstante sublinhar que a autonomia designa o *status* da arte na sociedade burguesa, mas com isso nada se diz sobre o conteúdo das obras. Se a instituição arte pode considerar-se completamente formada em finais do século XVIII, o desenvolvimento do conteúdo das obras está ainda sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final se atinge com o esteticismo, em que a própria arte se transforma no conteúdo da arte.

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da praxis vital dos homens. Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular.

Os vanguardistas vêem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da praxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e

simplesmente destruída, mas sim reconduzida à praxis vital, onde seria transformada e conservada. É importante observar que o vanguardista aceita assim um momento essencial do esteticismo. Este havia distanciado o conteúdo da obra em relação à praxis vital. A praxis vital, à qual o esteticismo se refere por exclusão de partes, é a racionalidade dos fins da vida prática burguesa. Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte *nessa* praxis vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme à racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que - os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* praxis vital. Também a este respeito o esteticismo é a condição prévia da intervenção vanguardista. Só uma arte que se afasta completamente da praxis vital (deteriorada), inclusivamente pelo conteúdo das suas obras, pode ser o eixo sobre o qual organizar uma nova praxis vital.

A intenção vanguardista transparece com clareza no teorema que Herbert Marcuse esboçou sobre o duplo carácter da arte na sociedade burguesa que já vimos noutra local deste livro. Na sociedade burguesa, a arte encontra-se separada da praxis vital e nela têm guarida todas as necessidades cuja satisfação é impossível na existência quotidiana, com base nos princípios de competência que penetram em todos os âmbitos da vida. A arte conserva valores como humanidade, amizade, verdade, solidariedade, que de certo modo foram bruscamente afastados da vida real. Na sociedade burguesa, a arte desempenha um papel contraditório: ao protestar contra a ordem deteriorada do presente prepara a formação de uma ordem melhor. Porém, ao mesmo tempo que dá forma a essa ordem melhor na aparência da ficção, alivia a sociedade existente da pressão das forças que pretendem a sua transformação. Marcuse chama «afirmativa» à arte que tem estas consequências. O carácter dúplice da arte na sociedade burguesa consiste em que o seu distanciamento relativamente aos processos sociais de produção e reprodução contém tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de inconsequência. Por isso se entende que a

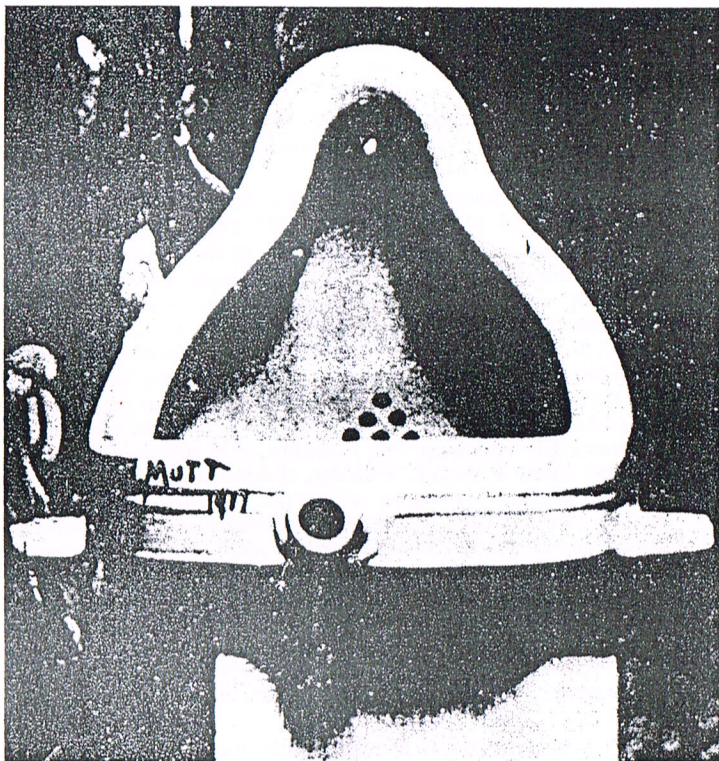
tentativa dos vanguardistas no sentido de reintegrar a arte nos processos da vida seja em si mesma uma empresa em grande medida contraditória. A liberdade (relativa) da arte perante a praxis vital é a condição da possibilidade de um conhecimento crítico da realidade. Uma arte que já não seja erguida sobre a praxis vital, mas dela se encontre completamente separada, perde com a distância que a separa também da possibilidade de criticá-la. O tentame de suprimir a distância entre arte e praxis vital poderia reclamar ainda, na época dos movimentos históricos de vanguarda, o *pathos* do progressismo histórico. Assistimos, desde então, ao falso anular da distância entre a arte e a vida produzido pela indústria da cultura, o que tornou evidente o carácter contraditório das iniciativas vanguardistas⁽¹⁶⁾.

Mais adiante, mostraremos como se traduz a intenção de superar a instituição arte nas três ordens a que recorremos para caracterizar a arte autónoma: finalidade, produção, recepção. Em vez de obra vanguardista, é mais conveniente falar de manifestação vanguardista. Um acto dadaísta não assume o carácter de obra, mas é uma autêntica manifestação da vanguarda artística. Não quero dizer, com isto, que os vanguardistas hajam destruído a categoria obra de arte; o que talvez tenham feito foi transformá-la por completo.

Das três ordens (ou âmbitos), a da *finalidade* da manifestação vanguardista é a mais difícil de cingir. Na obra de arte esteticista, a finalidade é transformar em conteúdo essencial da obra a sua separação da praxis vital, característica do *status* da arte na sociedade burguesa. Só assim a obra de arte se transforma num fim em si mesma, no sentido mais amplo da palavra. No esteticismo, torna-se manifesta a falta de função social da arte. Os vanguardistas não se lhe opõem criando obras de grande relevância social, mas mediante o princípio da superação da arte na praxis vital. Semelhante concepção, porém, já não permite distinguir uma finalidade. Para uma arte abstraída da praxis vital já nem sequer se pode falar de falta de finalidade social, como no caso do esteticismo. Quando arte e praxis formam uma unidade, quando a praxis é estética e a arte

prática, já não se pode reconhecer uma finalidade da arte, simplesmente porque foi anulada a separação dos dois âmbitos (arte e praxis vital) requeridos pelo conceito de finalidade.

No que se refere à *produção*, já vimos o que acontece: a obra de arte autónoma dá-se individualmente. O artista produz como indivíduo, com o que a sua individualidade é percebida não como expressão de alguma coisa, mas como singularidade radical. É o que traduz o conceito de génio, ao qual se opõe, mas só aparentemente, a consciência quase técnica da factualidade das obras de arte atingida com o esteticismo. Valéry, por exemplo, mitifica o génio artístico na medida em que o reduz ao impulso potencial da alma e à autoridade sobre os meios artísticos. Deste modo, as doutrinas pseudo-românticas da inspiração são apresentadas como auto-ilusão dos produtores, mas não é superada em absoluto a interpretação da arte que se refere ao indivíduo como sujeito criador. Pelo contrário, o teorema de Valéry da força do orgulho (*orgueil*), como provocadora e activadora do processo de criação, renova uma vez mais a concepção do carácter individual da criação artística tão vinculada à arte da sociedade burguesa⁽¹⁷⁾. Nas suas manifestações extremas, a vanguarda não propõe uma criação colectiva, mas chega a negar radicalmente a categoria de produção individual. Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objecto do desprezo do artista, quando lança produtos anónimos, fabricados em série, contra toda a pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte. Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações. O sentido da sua provocação não reside na totalidade de forma e conteúdo dos objectos particulares que Duchamp assina, mas unica-



Marcel Duchamp, *Fontaine par R. Mutt*, 1917. (C)ADAGP, Paris, 1982.

mente no contraste entre os objectos produzidos em série, por um lado, e a assinatura e as exposições de arte, pelo outro. É evidente que uma provocação assim não pode ser repetida em qualquer momento. A provocação depende da natureza do seu objectivo: neste caso da ideia de que a arte é criada por indivíduos. Porém, uma vez que o urinol assinado é aceite nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário. Quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão, já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele; não destrói, mas antes confirma, o conceito da cria-

ção individual. Haverá que procurar a razão disto no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte. Quando o protesto da vanguarda histórica contra a instituição arte chega a considerar-se *como arte*, a atitude de protesto da neo-vanguarda tem que ser falsa. Daí a impressão de arte industrial que as obras neo-vanguardistas provocam com frequência⁽¹⁸⁾.

A vanguarda, que nega a categoria da produção individual, fará o mesmo com a *recepção* individual. As reacções do público irritado perante a provocação de um acto dadá, que vão desde os apupos até à violência física, são decididamente de natureza colectiva. Constituem reacções, respostas a uma provocação precedente. O produtor e o receptor ficam claramente separados, por mais que o público possa sempre tornar-se activo. A superação da oposição entre produtores e receptores pertence à lógica da intenção vanguardista da superação da arte enquanto ordem separada da praxis vital. Não é por acaso que tanto as instruções de Tzara para a elaboração de uma poesia dadaísta, como as indicações de Breton sobre a escrita automática, têm o aspecto de uma receita⁽¹⁹⁾. Isso implica uma polémica contra a criação individual dos artistas, mas a receita também deve entender-se como constituindo indicações para uma possível actividade dos receptores. Também neste sentido deverão ser lidos os textos automáticos, isto é, como instruções para uma produção particular. Esta produção, contudo, não pode entender-se como produção artística, mas como parte de uma praxis vital emancipadora. Breton refere-o quando exige «praticar a poesia» (*pratiquer la poésie*). Nesta exigência já não contam os conceitos de produtor e receptor, que deixaram de ter sentido. Já não há produtores nem receptores: como instrumento para dominar a vida, só resta a poesia. Corre-se aqui o risco evidente de um perigo que o surrealismo havia evitado parcialmente: o do solipsismo. O próprio Breton viu este problema e apontou diversos remédios. Um deles consistiu na grande importância atribuída à espontaneidade das relações amorosas. É lícito que também nos interroguemos sobre se a rigorosa disciplina de grupo não constituiria

afinal uma tentativa do surrealismo para esconjurar o perigo do solipsismo que o ameaçava⁽²⁰⁾.

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autónoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido de uma recondução da arte em direcção à praxis vital. Isto não aconteceu e porventura não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma da falsa superação da arte autónoma⁽²¹⁾. Esta falsa superação é testemunhada pela literatura de evasão e pela estética da mercadoria. Uma literatura que acima de tudo procura impor ao leitor uma determinada conduta de consumo é prática de facto, mas não no sentido que o vanguardista atribui ao termo. Uma tal literatura não é instrumento de emancipação, mas de submissão⁽²²⁾. Pode dizer-se o mesmo da estética da mercadoria, que recorre aos encantos da forma para estimular a aquisição de mercadorias inúteis⁽²³⁾. Este breve apontamento basta para mostrar que a literatura de evasão e a estética da mercadoria são desmascaradas pela teoria da vanguarda como formas da falsa superação da instituição arte. As intenções dos movimentos históricos de vanguarda cumprem-se na sociedade do capitalismo tardio como uma advertência funesta. A partir da experiência da falsa superação, devemos interrogar-nos sobre se é realmente desejável uma superação do *status* de autonomia da arte, e se a distância da arte em relação à praxis vital não constitui afinal a garantia de uma liberdade de movimentos susceptível de permitir pensar alternativas à situação actual.

III — O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

(1) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Teoria estética)*, editada por Gretel Adorno e R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften — Obras Completas*, 7), Frankfurt, 1979, pág. 9.

(2) Th. W. Adorno, *Versuche über Wagner (Ensaio sobre Wagner)*, Knauer, 54, 2.ª ed. Munique/Zurique, 1963, págs. 88 e segs.

(3) Refiro-me às seguintes obras: M. Müller, *Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance (Produção artística e produção material. Sobre a autonomia da arte no renascimento italiano)*. H. Bredekamp, *Autonomie und Askese (Autonomia e ascese)*; B. Hinz, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs (Sobre a dialéctica do conceito burguês de autonomia)*, todos incluídos na colectânea *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Autonomia da arte. Sobre a génese e a crítica de uma categoria burguesa)*, Ed. Suhrkamp, 592, Frankfurt, 1972, adiante citado como *Autonomie der Kunst*. E ainda L. Winckler, «Entstehung und Funktion des literarischen Maktens» («Origem e função do mercado literário»), em *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie (Produções de mercadorias culturais. Artigos sobre sociologia da literatura e da linguagem)*, Ed. Suhrkamp, 628, Frankfurt, 1973, págs. 12-75, e B. Warneken, «Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft» («Autonomia e alinhamento. As suas relações na literatura da sociedade burguesa»), em *Rhetorik. Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft (Retórica, estética, ideologia. Aspectos de uma ciência crítica da cultura)*, Stuttgart, 1973, págs. 79-115.

(4) Uma interpretação idêntica da arte burguesa foi dada nos anos vinte pelo vanguardista russo B. Arvatov: «Enquanto que a técnica da sociedade constrói a partir tanto dos bens mais altos como dos mais baixos e obtém uma técnica para a produção maciça (indústria, rádio, transportes, imprensa, laboratórios científicos, etc.), a arte burguesa quedou-se por princípio no artesanal e por isso está isolada da praxis social dos homens, remetendo-se ao âmbito da pura especulação (...). O mestre isolado é o único tipo de artista na sociedade capitalista, o tipo dos especialistas da arte «pura», que trabalham alheios a qualquer utilidade imediata porque esta baseia-se na técnica das máquinas. Provém daqui a ilusão da arte como fim em si mesma e o seu completo fetichismo burguês» (*Kunst und Production — Arte e produção*, editado e traduzido por H. Günther e Karla Hielsen, colecção Hanser, 87, Munique, 1972, págs. 11 e segs).

(5) W. Krauss, «Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert» («Sobre os expoentes do ponto de vista clássico no século XVII»), em *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft (Artigos completos sobre ciência da literatura e linguística)*, Frankfurt, 1949, págs. 321-338. Este artigo parte do importante trabalho sobre sociologia do público de E. Auerbach, «La Cour et la ville» («A corte e a sociedade»), reimpresso na sua obra *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französische*

chen Bildung (Quatro investigações sobre a história da pintura francesa), Berna, 1950, págs. 12-50.

(6) A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (História social da arte e da literatura)*, edição especial num tomo, 2.^a ed., Munique, 1967, págs. 318 e segs. Daqui em diante citada como Hauser.

(7) W. Benjamin, «Geschichtsphilosophische Thesen» («Teses sobre filosofia da história»), em *Illuminationen (Iluminações. Ausgewählte Schriften (Obras escolhidas))*, I, editadas por S. Unseld, Frankfurt, 1961, tese 7.

(8) A arte completamente ligada ao ritual não pode ter estado alinhada porque não pode dar-se como um âmbito especial. A obra de arte é aqui parte do ritual. Só uma arte que tenha atingido uma relativa autonomia pode tomar posição. Assim, pois, a autonomia da arte é também a condição de uma heteronomia posterior. A estética da mercadoria pressupõe uma arte autónoma.

(9) H. Kuhn, «Ästhetik» («Estética»), em *Das Fischer Lexikon (Enciclopédia Fischer)*, Literatur, 2/1, editada por W.-F. Friedrich e W. Killy, Frankfurt, 1965, págs. 52 e 53.

(10) *Id.*

(11) I. Kant, «Kritik der Urteilskraft», em *Werke in zehn Bänden*, editadas por W. Weischedel, Darmstadt, 1968, tomo VIII (corresponde ao tomo V de Kant-Studienausgabe, Widesbaden, 1957). Adiante citada por *KdU*.

(12) Na argumentação kantiana, este momento não é tão importante como o antifeudal, que Warneken descobriu na nota de Kant sobre a música para banquetes (*KdU*, 44, pág. 211): esta é simplesmente agradável, mas não pode ser bela (*Autonomie und Indienstrahme*, pág. 85).

(13) Schiller, «Über die ästhetische erziehung des Menschen» («Cartas sobre a educação estética do homem»), em *Sämtliche Werke (Obras completas)*, editadas por G. Fricke e G. H. Göpfert, tomo V, 4.^a ed., Munique, 1967, pág. 580 (carta V). Citado adiante por *Ästhet. Erz.*

(14) A este respeito, cf. de novo R. Warning, «Ritus, Mythos und geistliches Spiel» («Tiro, mito e liberdade de espírito»), em *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (Terror e liberdade. O problema da recepção dos mitos)*, editado por M. Fuhrmann, *Poetik und Hermeneutik (Poética e hermenêutica)*, 4, Munique, 1971, págs. 211-239.

(15) É sabido que Hegel se referiu já à novela como sendo «a moderna epopeia burguesa», *Ästhetik*, editada por F. Bassenge em dois tomos, Berlin/Weimar, 1965, tomo II, pág. 452.

(16) Para o problema da falsa superação entre a arte e a praxis vital, cf. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Alteração de estrutura da opinião pública. Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa)*, Política, 4, 3.^a ed., Neuwied/Berlin, 1968, 18, págs. 176 e segs.

(17) A este respeito, ver P. Bürger, «Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry» («Função e significado do orgueil em Paul Valéry»), em *Romanistisches Jahrbuch*, 16 (1965), págs. 149-168.

(18) Exemplos de obras neovanguardistas no âmbito das artes plásticas encontram-se no catálogo da exposição *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970 (Coleção Cremer. Vanguarda europeia entre 1950 e 1970)*, editado por G. Adriani, Tubinga, 1973.

(19) T. Tzara, «Pour faire un poème dadaïste» («Como fazer um poema dadaïsta»), em *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*, 1963, pág. 64. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, coll. Idées, 23, Paris, 1963, págs. 42 e segs.

(20) Sobre a concepção de grupo dos surrealistas e o trabalho colectivo que tentaram e em parte levaram a cabo a partir de tal concepção, ver Elisabeth Lenk, *Der springende Narciss. André Breton poetischer Materialismus (O Narciso saltitante. O materialismo poético de André Breton)*, Munique, 1971, págs. 57 e segs., págs. 73 e segs.

(21) Seria preciso investigar até que ponto foi realizada pelos vanguardistas russos desde a Revolução de Outubro, com base na transformação das condições sociais, a intenção de devolução da arte à praxis vital. Tanto B. Arvatov como S. Tretjakov definem a arte claramente, invertendo o conceito de arte desenvolvido pela sociedade burguesa como actividade socialmente útil: «A satisfação na transformação do material bruto numa determinada forma socialmente útil, juntamente com a capacidade (e a busca intensiva da) forma conveniente, é isto o que pretenderia significar a palavra de ordem «arte para todos», S. Tretjakov, «Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst» («A arte na revolução e a revolução na arte»), em *Die Arbeit des Schriftstellers (A tarefa do escritor)*, editado por H. Boehncke, Das neue Buch, 3, Reinbek em Hamburgo, 1972, pág. 13. «Baseando-se na técnica comum a todas as restantes esferas da vida, o artista é seduzido pela ideia de conveniência, e orienta-se no trabalho do material não a partir de exigências subjectivas do gosto, mas a partir de tarefas objectivas da produção», B. Arvatov, «Die Kunst im System der proletarischen Kultur» («A arte no sistema da cultura proletária»), em *Kunst und Produktion (Arte e produção)*, pág. 15. Relativamente a tudo isto seria preciso discutir, partindo da teoria da vanguarda e contando com investigações concretas, em que medida (e com que consequências para o sujeito artista) a instituição arte tem nos países socialistas um carácter social diferente do que tem na sociedade burguesa.

(22) Ver a este respeito Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Análise do texto como crítica da ideologia. Sobre a recepção da literatura de consumo)*, Krit. Literaturwiss., I, FAT 2063, Frankfurt, 1973.

(23) Ver W. F. Haug, *Kritik der Warenästhetik (Crítica da estética da mercadoria)*, Ed. Shurkamp, 513, Frankfurt, 1971.