

PETER BÜRGER

T eoria da vanguarda

Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, defende o princípio de que a história social da literatura e da arte não é susceptível de ser explicitada através de eventuais implicações entre o conteúdo individual das obras e a história social. Na óptica de Bürger o que importa considerar é o *status* social da expressão artística (bem como a sua função e a sua influência) no seio da sociedade. Só assim se poderia estabelecer uma conexão constituída pela obra de arte individual e a história. O conceito burgeriano da instituição da arte assenta numa estrutura em que a obra de arte é simultaneamente gerada e recebida. Na analítica da actualidade, Bürger menospreza a estética metafísica e opta por uma teoria estética materialista que (segundo o teórico) pode ser detectada na realidade hodierna da esfera social. — Peter Bürger é professor de Francês e de Literatura Comparada na Universidade de Bremen, sendo ainda autor de obras sobre Corneille, o Surrealismo, o Iluminismo francês, etc.

Teoria da literatura vega / universidade

ISBN 972-699-331-8



9 789726 993315



TEORIA DA VANGUARDA

Título original: Theorie der Avantgarde

Autor: Peter Bürger

Colecção: Vega/Universidade

Tradução: Ernesto Sampaio

● Suhrkamp Verlag

1.ª edição 1993

Direitos reservados em língua portuguesa

por Vega, Limitada

Alto dos Moinhos, 6-A

1500 LISBOA — Telef. 778 94 14

Sem autorização expressa do editor não é permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que tal reprodução não decorra das finalidades específicas da divulgação e da crítica.

Editor: Assírio Bacelar

Capa: Luis EME

Fotocomposição e Montagem:

Corsino & Neto - Gab. de Fotocomposição, Lda.

ISBN-972-699-33-8

Depósito Legal n.º 64111/93

Impressão e Acabamento:

ARTIPOL — Artes Tipográficas, Lda.

Telef. 644 435 — AGUEDA

PETER BÜRGER

TEORIA DA VANGUARDA

vega

PREFÁCIO:
TEORIA EM SENTIDO FORTE

O estudo dos movimentos históricos de vanguarda (futurismo, dadaísmo, primeiro surrealismo) é indispensável à investigação científica sobre a hipótese de um efeito social da arte nos dias de hoje. E é ainda importante por outra razão: constitui o princípio de uma teoria crítica da literatura segundo a qual foram os movimentos históricos de vanguarda que puseram radicalmente em questão pela primeira vez o estatuto da arte na sociedade burguesa, expresso pelo conceito de autonomia. A teoria da vanguarda, que Peter Bürger desenvolve em polémica com as teses de Walter Benjamin e Adorno, propõe-se facultar o aparelho teórico necessário à conceptualização das tentativas vanguardistas no sentido de transgredir os limites da instituição arte.

Ao apresentar como intenção fundamental dos movimentos históricos de vanguarda a destruição da instituição arte enquanto ordem separada da praxis vital, Bürger não esquece uma das indicações mais importantes da dialéctica hegeliano-marxista: as revoluções falhadas acabam sempre por reforçar o que procuravam transformar. Mas não esquece também que se as intenções políticas dos movimentos de vanguarda não conseguiram sobreviver, a nível artístico revolucionaram de facto o conceito tradicional de obra

de arte (a «obra redonda», de que fala Adorno, onde o particular e o geral estão unidos sem mediações).

O novo conceito proposto pela vanguarda rejeita a ideia da arte como representação. Enquanto produtora de uma realidade específica, a arte renuncia a traduzir em figuras realidades alheias ao seu próprio universo. O real já se encontra implicitamente contido na obra de arte vanguardista, na qualidade de opção sobre o uso dos materiais que a história oferece, e que podem ser valores, mitos, instrumentos técnicos, etc., sempre tomados como possibilidades da forma e não como referentes de alusões simbólicas.

Na obra de arte tradicional, as partes e o todo constituem uma unidade: o sentido das partes só pode ser revelado pelo todo, e este, por sua vez, só pode ser entendido através das partes. Na obra de vanguarda, pelo contrário, não existe nenhum todo que se sobreponha às partes, nem qualquer impressão geral que permita uma interpretação de sentido. Como adiante dirá Peter Bürger, «estas (as partes) já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Tal negação de sentido produz um choque no receptor. Esta é a reacção que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado de sentido, se interrogue sobre a sua particular praxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la. O choque procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da praxis vital dos receptores».

Claro que Peter Bürger não deixa de avisar-nos que o que acaba por ficar «é o carácter enigmático do produto, a resistência contra o intento de captar o seu sentido», pois também o choque, à força de se repetir, acaba por se institucionalizar e por ser consumido, deixando a «praxis vital» tal como estava.

O ensaio a que estas notas pretendem servir de modesta introdução é teoria em sentido forte. Aqui não contam supostas evidências resultantes da contemplação das obras, mas apenas a relação entre a vanguarda como categoria e a evolução da arte burguesa como objecto de conhecimento. Temas e pontos de vista nunca são neutrais,

e é no quadro de uma crítica da ideologia como alternativa materialista à hermenêutica que surge a primeira tese do livro: só a vanguarda permite reconhecer certas categorias da obra de arte em geral, só a partir dela podem ser entendidos os estádios anteriores da arte na sociedade burguesa, e não o contrário. Atacando o estatuto de autonomia da arte e subvertendo os seus processos tradicionais, a vanguarda opõe a especificidade da obra ao sistema homogêneo de valores com que a instituição garante a estabilidade cultural.

A vanguarda surge, portanto, como uma instância autocrítica, não tanto da arte, mas da estrutura social em que a arte se dá. Não funcionou como crítica imanente ao sistema, actuando no seio da instituição, mas como autocrítica da instituição da arte na sua totalidade. Neste ponto, coloca-se a segunda tese do ensaio: o subsistema estético atinge o estado de autocrítica com os movimentos de vanguarda. O dadaísmo, por exemplo, não criticou uma ou outra tendência artística precedente, mas o total da instituição arte, que dita e controla tanto a produção e distribuição artística, como as ideias que regem a recepção das obras concretas. Devolver a arte à praxis vital é objectivo concreto de tal autocrítica, consequência directa da rejeição da autonomia da arte.

A intenção vanguardista transparece com clareza em Marcel Duchamp, quando, em 1913, apõe a assinatura num urinol e o envia a uma exposição. Esta provocação, escreve Bürger, «não só revela que o mercado da arte, ao atribuir maior 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».

O exemplo de Duchamp também pode servir de ilustração àquilo que Bürger entende como falhanço das intenções políticas dos movimentos de vanguarda: 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», observa Bürger, «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 criação individual».

O conceito de autonomia da arte é a pedra de toque fundamental de teoria de Bürger, indispensável para compreender a sua ideia de vanguarda. O autor identifica a autonomia com o atributo da arte burguesa sobre o qual a instituição estabelece a sua estrutura ideológica. A vanguarda, enquanto autocrítica da arte moderna, rejeita a instituição, procurando reintroduzir na prática da vida uma arte desfasada dela, instalada numa espécie de limbo estético, privada de função e de efeito.

«Os movimentos históricos de vanguarda não puderam destruir a instituição arte, mas talvez tenham acabado com a possibilidade de uma determinada tendência artística poder apresentar-se com a pretensão de validade geral», diz Bürger. Com efeito, a ruptura provocada na história da arte pelos movimentos históricos de vanguarda talvez não haja abalado a instituição arte, mas inviabilizou em grande medida a possibilidade de atribuir valor às normas estéticas, quaisquer que sejam.

Aqui, convém lembrar que a continuidade entre actividade artística e praxis vital, a dessacralização da arte que Bürger reclama para a arte de vanguarda são também proclamadas pelos teóricos do pós-modernismo, na linha do critério de superação de uma modernidade considerada demasiado enredada em ideias e pouco em sensações. A coincidência poderia estender-se ao recurso sistemático a determinados critérios e princípios formais. Quando Bürger, por exemplo, reduz a obra ao «conteúdo» da sua aparência, executa a operação implícita no festim de imagens com que os pós-modernos procuram superar a escassez de símbolos da modernidade.

Outra afinidade da teoria da vanguarda de Bürger com a mitologia pós-moderna é a sua comum participação num fenómeno que Adorno definiu como «desartização»: a arte trocaria o seu carácter propriamente estético por uma adaptação aos usos simbólicos da sociedade mercantil. Bürger e o pós-modernismo separam-se aqui, pois se para o nosso autor essa troca constitui uma espécie de garantia

crítica relativamente à condição da arte na sociedade burguesa, origem de uma prática separada da vida e de uma estética como reflexão autónoma, para os pós-modernistas nada mais é do que contributo para a ilusão de uma arte popular, quotidiana, compensação de uma convivência estimulada pelo consumo a uma sociedade afogada na estreita racionalidade dos seus fins, que são a produção e o lucro daí derivado.

A teoria de Bürger quase dispensa os referentes materiais, remetendo-se à esfera da inteligência pura. «Autonomia da arte», «praxis vital», «instituição arte» são conceitos abstractos actuando no discurso como polos de atracção utópica cuja verificação só é possível no domínio da linguagem. Neste aspecto, a divergência de sentidos, instrumentos e referências com o pós-modernismo não pode ser maior. O pós-modernismo trivializa os seus produtos, renuncia à abstracção como forma de conhecimento e usa e abusa da imagem como via de conciliação. Preenche, em suma, as necessidades residuais de uma sociedade que não tem tempo para leituras: gasta quase todo o tempo de reflexão disponível a pensar no melhor modo de se defender. O destinatário da arte pós-modernista é um sector social maioritário e hegemónico, facilmente identificável. A teoria de Bürger, por extremamente complexa, não é a esse público que se dirige.

Em Bürger, a ideia de vanguarda é uma categoria da crítica (categoria suprema da arte burguesa, diríamos), não um atributo da prática artística. Manifestação inseparável da vida, mas não menos testemunho consciente do processo de emancipação social.

Peter Bürger nasceu em 1936 e doutorou-se em 1970, na Universidade de Erlangen-Nuremberga. É, desde 1971, professor de Teoria da Literatura na Universidade de Bremen. Entre os livros que publicou, contam-se As primeiras comédias de Pierre Corneille e o teatro francês cerca de 1630 (1971), O Surrealismo francês. O problema da literatura de vanguarda (1971), Actualidade e história. Sobre a mudança de função social da literatura (1977), Mediação-recepção-função: teoria estética e metodologia da literatura

(1979), e, como editor, Seminário sobre sociologia da literatura e da arte (1978). Publicou inúmeros artigos, particularmente sobre teoria da literatura e literatura francesa radical, em revistas e volumes colectivos. É coeditor de Hefte für kritische Literaturwissenschaft (Cadernos para uma ciência crítica da literatura).

Ernesto Sampaio

ADVERTÊNCIA

Se é lícito supor-se que a solidez da teoria estética depende do grau em que reflecte a evolução histórica do objecto a que se aplica, uma teoria da vanguarda torna-se ingrediente necessário a qualquer reflexão teórica actual sobre a arte.

O presente trabalho segue-se ao meu livro sobre o surrealismo. A fim de evitar, na medida do possível, referências pontuais a alguns temas dessa obra aqui retomados, chamarei a atenção do leitor para as análises globais ali apresentadas(!). No entanto, o objectivo deste ensaio é diferente. Não se propõe reformular análises específicas, mas oferecer um quadro de categorias sem as quais semelhantes análises não se podem intentar. Deste modo, os exemplos literários e artísticos aqui apresentados não são dados como interpretações históricas e sociológicas de obras concretas, mas como ilustrações de uma teoria.

Este estudo significa o culminar do projecto *Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft* (*Vanguarda e sociedade burguesa*) levado a cabo na Universidade de Bremen entre os semestres de verão de 1973 e 1974. Não teria sido escrito sem o interesse dos estudantes que nele colaboraram. Alguns capítulos foram discutidos com Christa Bürger, Helene Hart, Christel Recknagel, Janek Jaroslowski, Helmut Lamprecht e Gerhard Leithauser, a quem agradeço os conselhos e comentários críticos.

(1) Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (Frankfurt, 1971). Não voltarei aqui aos estudos sobre o problema da vanguarda que discuti na introdução ao livro sobre o surrealismo. Isto aplica-se especialmente a W. Benjamin, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt, 1966), págs. 200-215; Th. W. Adorno, «Rückblickend auf den Surrealismus», in *Noten zur Literatur I* (Frankfurt: Bibliothek Suhrkamp 47, 1963), págs. 153-160; H. M. Enzensberger, «Die Aporien der Avantgarde», in *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (Frankfurt: Suhrkamp, s.d.), págs. 50-80; e K. H. Bohrer, *Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu*, in *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror* (München: Hanser, 1970), págs. 32-61.

INTRODUÇÃO: TEORIA DA VANGUARDA E TEORIA DA LITERATURA

Aqueles que sempre evitaram o labor do conceito costumam dizer que estão fartos de debates teóricos e que só deve contar a coisa em si mesma. Este tipo de observações é simbólico de uma crise científica marcada pela disjunção da teoria literária e da prática interpretativa. O dilema da cultura e da pedagogia literária resulta essencialmente desta divergência. A abstracção da formação teórica apenas tem equivalente na opaca concreção das interpretações particularizadas. Por este motivo, não é lançando a teoria contra a interpretação, ou vice-versa, que a crise pode ser superada. Serão muito mais proveitosos o recurso a um tipo de criticismo que distinga a teoria do mero discurso sem conteúdo e a reflectida apropriação de uma obra a partir das suas paráfrases. Tais actividades, contudo, pressupõem, critérios, e estes só a teoria os pode fornecer⁽¹⁾.

Para um bosquejo geral, a clarificação do que essa teoria significa em ciência literária pode apresentar alguma utilidade provisória. A discussão a que a minha *Teoria da Vanguarda* deu origem na Alemanha demonstrou-o em várias instâncias, nada tendo a ver com eventuais expectativas sobre a sua confirmação prática. Não pretendo tornar a teoria imune ao criticismo, mas sugerir que o criticismo só pode produzir novos conhecimentos quando ele próprio

se envolve com aquilo que critica⁽²⁾. E essa possibilidade verifica-se somente quando o criticismo respeita o estatuto lógico e científico do que é criticado. Já não é tão óbvio que a teoria literária não possa aparentemente conciliar-se com a interpretação pontual. Uma discussão teórica que vise a generalização abstracta não pode prescindir de referências a obras específicas, que servem para tornar concretas exposições reivindicativas de uma validade geral. Nem tão-pouco confundir a teoria de uma dada área com a descrição do caminho percorrido nessa área. Uma teoria da novela não é a história da novela, assim como a teoria da vanguarda não é a história dos movimentos europeus de vanguarda.

Se um ponto de vista de Schiller em *Poesia Ingénua e Sentimental*, ou de Hegel na *Estética*, ou de Lukács na *Teoria do Romance* constitui exemplo de significativa teoria literária, podem deduzir-se daí alguns critérios gerais. Estabelece-se uma relação entre a visão histórica da evolução social (sociedade clássica contra sociedade burguesa moderna) e o correspondente desenvolvimento no campo da literatura (ou da arte, no caso de Hegel). É proposto, ao mesmo tempo, um conjunto de conceitos que nos permitem apreender as contradições do campo em foco. De um modo geral, pode dizer-se que teorias do tipo aqui considerado se caracterizam pela articulação entre a interpretação histórica e o estudo sistemático de um determinado campo.

Se este género de teoria é usado para compreender processos de transformação no interior da sociedade burguesa, a hipótese de interpretação histórica baseada no contraste entre antiguidade e modernidade perde a sua razão de ser. O problema é o seguinte: como poderá reconstruir-se a evolução da arte e da literatura na sociedade burguesa? Lukács aplicou o modelo da estética hegeliana à sociedade burguesa, e articulou-o com uma construção marxista da história. Durante a ascensão da burguesia, a literatura (classicismo e realismo) ocupa o mesmo lugar que a arte grega ocupava no sistema hegeliano. Se bem que historicamente condicionado, este modelo pressupõe uma norma intemporal. Ao torná-lo extensivo à literatura pós-

-1848, considerada a partir dos cânones do realismo clássico, o ponto de vista de Lukács toma a evolução literária como um sintoma da decadência da sociedade burguesa. Os movimentos vanguardistas seriam o melhor exemplo dessa decadência. Adorno, pelo contrário, tenta idealizar o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa segundo o modelo de um incremento de racionalidade, de um crescente controlo do homem sobre a sua arte. O ponto em que as perspectivas destas teorias parecem encontrar-se é uma visão dos movimentos de vanguarda como sendo o estágio mais avançado da arte na sociedade burguesa.

As teorias de Lukács e Adorno, que polemicamente relacionámos uma com a outra, tomam ambas os movimentos de vanguarda como pontos de referência. É surpreendente que os dois autores atribuam valor a este ponto: Adorno um valor positivo (a vanguarda constitui o estágio mais avançado das artes), Lukács um negativo (a vanguarda como decadência). Resultado da luta político-cultural dos anos vinte e trinta, estas avaliações não são alheias às teorias. Por se tratar de disputas que perderam actualidade, é possível transformar os movimentos de vanguarda no eixo de uma teoria da arte na sociedade burguesa desenvolvida que pode evitar o fardo de uma decisão anterior acerca do seu valor. A afirmação de que os movimentos de vanguarda representam o ponto lógico na evolução da arte na sociedade burguesa não depende de quaisquer avaliações positiva ou negativa do fenómeno vanguardista. A minha tentativa de deslocar o problema das questões de avaliação para as que têm a ver com os movimentos de vanguarda como transgressão da arte enquanto instituição, nem sempre foi bem entendida. Críticos houve que leram o meu livro como um mero retorno às teses de Adorno (como uma espécie de teoria *para* ou em favor da vanguarda), ao passo que outros o interpretaram como um ataque à mesma vanguarda⁽³⁾.

Aquilo que designo por deslocação do problema é uma das poucas estratégias aptas a resolver aporias. Porém, o recurso a semelhante expediente é inerente ao conceito que se tem da situação objectiva. Neste aspecto, discordo de

Louis Althusser, cujo conceito de *décalage* (corte epistemológico) adopto aqui. Althusser interpretou a introdução de Marx aos *Grundrisse* como uma separação radical entre o objecto científico e a realidade, sustentando que a perspectiva desenvolvida pela ciência na sua específica continuidade temporal não é a mesma que serve à interpretação do devir social⁽⁴⁾. Muito pelo contrário, entendo o texto de Marx (e do mesmo modo o entendem os marxistas hegelianos Lukács e Adorno) como uma tentativa de relacionar a evolução ou desenvolvimento do objecto com a possibilidade de conhecimento (na terminologia de Althusser, realidade com objecto científico)⁽⁵⁾. Sublinhe-se que só chamamos aqui a capítulo a exegese de Marx como um dos termos de duas concepções diametralmente opostas acerca da natureza da teoria.

A minha tentativa no sentido de basear a condição da possibilidade do conhecimento sociológico no próprio desenvolvimento social pode ser criticada como um empirismo a partir da perspectiva althusseriana. Althusser usa tal termo para caracterizar as posições teóricas que sustentam já estar esse conhecimento implícito na realidade, apenas precisando de nós para ser descoberto⁽⁶⁾. Althusser insere esta opinião numa concepção do conhecimento como produção. O objectivo da sua argumentação é claro: atacar a teoria da mimesis. Seja como for, no contexto que nos concerne aqui, não é a oposição entre o conhecimento como cópia ou transcrição e o conhecimento como produção que nos interessa, mas as questões que dizem respeito às condições preliminares do conhecimento enraizado no desenvolvimento social e àquilo que Althusser aparentemente subordina ao empirismo problemático. Para Marx (assim como anteriormente para Hegel), a sociedade burguesa é o lugar lógico a partir do qual o conhecimento sistemático da sociedade (ou da realidade) se torna possível⁽⁷⁾. Isto é absolutamente diferente da asserção segundo a qual a realidade produz as categorias de que os cientistas precisam, limitando-se meramente a fazer uso delas, uma noção que Althusser justamente critica. A apreensão do nexu existente entre desenvolvimento actual e

desenvolvimento de categorias significa apenas que o conhecimento de um campo depende da sua evolução⁽⁸⁾.

Gostaria que a já mencionada deslocação fosse entendida no sentido em que o problema é aqui definido, mas sem apresentar os argumentos expostos em *Teoria da Vanguarda*. E posto que o meu ponto de partida foi que os movimentos de vanguarda devem ser vistos numa perspectiva histórica, posso relacioná-lo com as teorias de Lukács e Adorno, esperando ultrapassar o nível teórico alcançado por estes autores. Uma visão das «obras» de vanguarda que não envolva juízos de valor positivos ou negativos pode apreender algo nelas que os marxistas hegelianos não podem, e isto significa um corte deliberado com o que se entende por arte na sociedade burguesa. A categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa desenvolvida⁽⁹⁾.

Qual o escopo desta categoria? À primeira vista, pode ser entendido como um conceito com que simplesmente rebaptizamos a clássica doutrina da autonomia. Também aqui o elemento decisivo consiste numa deslocação no modo como o problema é enunciado. Enunciando-se de uma forma muito esquemática, diremos que Lukács e Adorno argumentam no interior da instituição arte, e são unânimes em criticá-la exactamente por ser uma instituição. Para eles, a doutrina da autonomia constitui o espaço em cujo interior pensam. Nós, pelo contrário, propomos que a instrumentalidade normativa de uma instituição na sociedade burguesa que essa doutrina pressupõe se transforme no objecto da investigação⁽¹⁰⁾. Em virtude da deslocação do problema acima sugerida, há uma questão que acaba por incidir no centro do interesse literário: a que diz respeito à função social das obras literárias. Dado que as definições de função não são inerentes a cada uma das obras, mas socialmente institucionalizadas, pode acontecer que essa questão permaneça afastada do universo pedagógico literário enquanto a arte/literatura como instituição não se tornar no objectivo da investigação.

O exemplo da dicotomia entre alta e baixa literatura pode servir para iluminar a deslocação em perspectiva⁽¹¹⁾. Para Lukács, o que não é função no interior da arte enquanto instituição não é objecto de análise. Adorno dedicou análises engenhosas ao problema da arte popular, e delas obteve importantes estímulos. Nos seus estudos, porém, quase sempre encarou a literatura de massas e a literatura séria como pertencendo a esferas radicalmente diferentes, adoptando a distinção estabelecida pela própria instituição arte/literatura. Porque a literatura de massas não pertence à esfera da arte, Adorno vê-a invariavelmente como um coisa má, algo que encoraja o receptor a dar o seu triste consentimento às condições desumanas⁽¹²⁾. Decisivo nesta relação não é tanto o juízo (a arte como crítica social contra a indústria da cultura como afirmação das más condições que prevalecem), provavelmente elaborado numa fase mais evoluída da sociedade burguesa, quanto o facto de que a relação entre ficção séria e ficção de massas foi objecto de uma tematização pobre, precisamente por ambas haverem sido remetidas a esferas diferentes logo desde o início⁽¹³⁾. Embora seja verdade que a questão respeitante à institucionalização da arte na sociedade burguesa também não pode abolir esta separação, nem por isso a investigação do fenómeno é menos obrigatória. Uma vez problematizada a instituição arte/literatura, a questão acerca dos mecanismos que tornam possível excluir certas obras como pertencendo à literatura de massas coloca-se necessariamente⁽¹⁴⁾.

Terá a introdução da categoria «instituição arte/literatura» constituído um corte na história da disciplina que as teorias e análises de Lukács e Adorno para o inferno de um estatuto pré-científico?⁽¹⁵⁾ Trata-se de um modelo que pode ser tentador, mas que exige muito rigor. Se é verdade que as teorias sociológicas são uma função do desenvolvimento do campo a que pertencem, então o fim dos movimentos históricos de vanguarda torna possível a deslocação do problema acima sugerido. Isto não significa que o problema fique pura e simplesmente invalidado quando é definido de forma diferente. A relação entre as teses de Lukács

e Adorno e as de alguém que analise a teoria da instituição pode ser sintetizada do seguinte modo: o processo crítico-ideológico aplicado por Lukács e Adorno a obras específicas é agora levado a suportar a organização normativa que rege o funcionamento das obras de arte na sociedade burguesa. A análise crítico-ideológica das obras e o confronto que a relaciona com a teoria da instituição completam-se mutuamente, sendo que o método dialéctico da descoberta de contradições no interior do objecto (ou campo) constitui o seu comum fundamento⁽¹⁶⁾.

O que nos meus diversos estudos está em dívida para com a tradição da teoria dialéctica que vai de Hegel, passando por Marx, Lukács, Bloch até Adorno e Habermas pode ser mais facilmente explanado através do conceito de crítico dialéctico. O crítico dogmático assenta a sua própria teoria numa exigência de verdade que acaba por se transformar numa inverdade. É um crítico que permanece exterior ao seu objecto. Como refutação da outra teoria, limita-se a não exigir mais do que o simples reconhecimento de que a sua própria teoria é verdadeira. O processo do crítico dialéctico, pelo contrário, é imanente. Entra na substância da teoria para ser criticado e extrai estímulos decisivos das suas lacunas e contradições:

«É inútil pôr à prova o meu sistema ou as minhas ideias para concluir que o seu oposto é falso; nessas outras propostas, vemos em primeiro de tudo o seu aspecto alheio e exterior. A falsidade não precisa de mediações para ser demonstrada, nem a inverdade fica a dever-se ao que se lhe opõe, mas a si mesma»⁽¹⁷⁾.

Para o crítico dialéctico, as contradições da teoria criticada não são indicações de insuficiente rigor intelectual, mas sinal de um problema não resolvido ou que permaneceu invisível. O crítico dialéctico mantém-se desta maneira numa relação de dependência com a teoria criticada. Seja como for, isto também significa que uma teoria atinge o seu limite quando é incapaz de revalidar a exigência de continuar a ser teoria e se queda pela «rejeição», como Hegel lhe chama, pela qual também renuncia à pró-

pria exigência de ser uma teoria, contentando-se com o simples estatuto de opinião⁽¹⁸⁾.

Motivo adicional da tradição hegeliano-marxista é a já aludida relação entre o desenvolvimento do objecto e o das categorias. Induzindo-nos a investigar o objectivo e alcance das teorias, a questão relativa ao estado de desenvolvimento da arte constitui um provável contributo, quando as teorias estão em discussão, para eliminar o confronto de posições abstractas. Se é possível demonstrar, por exemplo, que o que corresponde à recepção estética (*Rezeptionsästhetik*) é esse estágio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa a que chamamos Esteticismo, então a teoria da evolução literária enunciada nesta base deve ser problematizada como uma inadmissível generalização meta-histórica⁽¹⁹⁾. A ciência crítica não deve sucumbir à ilusão da possibilidade de uma relação directa com os seus objectos. Pelo contrário: é precisamente por esses objectos parecerem ser-lhe directamente dados que se destrói qualquer hipótese de relação. O velho lugar comum, por exemplo, segundo o qual apenas necessitamos de ler atentamente os textos poéticos para lhes apanhar o significado, não toma em conta que essa «leitura» já está impregnada de certas suposições (como a de que existe uma diferença entre textos poéticos e não poéticos) e ideias, por mais vagas que possam ser. Consciente ou inconscientemente, essas suposições, ideias ou crenças já contêm elementos de teoria. A consequência imediata do olhar que acredita estar focado nos fenómenos é a auto-decepção. Os objectos com que lida o estudioso de literatura são-lhe sempre dados através de mediações. E é com a revelação dessas mediações que a teoria literária deve ser relacionada.

INTRODUÇÃO: TEORIA DA VANGUARDA E TEORIA DA LITERATURA

(1) Aproveito a oportunidade para discutir algumas das críticas à minha *Teoria da Vanguarda*. Ver W. M. Lüdke, «*Theorie der Avant-garde*». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976). Nas citações seguintes, o título do volume será abreviado para *Antworten*.

(2) Embora não pretenda negar as dificuldades actuais da teoria estética, devo rejeitar a renúncia a todo o tipo de teorias recentemente defendida por D. Hoffmann-Axthelm. Máximas como «a teoria não se pode desfrutar», «a teoria e a arte tornaram-se entretanto conceitos ociosos», «a teoria, no sentido enfático do termo, já não encontra clientes» (Kunst, Theorie, Erfahrung, in *Antworten*, págs. 190, 192) são sintomas da profunda crise que assola uma parte substancial da «intelligentsia» de esquerda. Depois da excessiva esperança investida em vão na teoria enquanto factor capaz de transformar a sociedade, dir-se-ia que a esquerda tende a lançar melancolicamente às malvas aquilo em que depositou essa esperança, correndo o risco de ceder à direita não só o terreno mas os próprios teoremas.

(3) Na sua réplica ao meu ensaio, em «Was leistet die Widerspiegelungstheorie?», Th. Metscher representa a primeira destas tendências: «A fixação de Bürger na vanguarda resulta fundamentalmente de um conceito imanente do desenvolvimento da arte. A despeito das reflexões sobre a sociedade burguesa, o desenvolvimento da arte é interpretado como um processo que ocorre à margem da luta de classes (neste aspecto, Bürger segue Adorno, para já não falar noutros autores)». O que tentei demonstrar foi que os movimentos históricos de vanguarda são o lugar lógico a partir do qual uma crítica da instituição arte/literatura pode ser desenvolvida. O que terá a ver a «fixação» com o assunto é algo que Metscher não explica. Um ponto de vista oposto foi defendido por W. M. Lüdke («Die Aporien der materialistischen Ästhetik — Kein Ausweg?», in *Antworten*, págs. 27-71), que me critica a partir das mais recentes teorias de Adorno, julgadas correctas.

(4) Althusser, *Lire le Capital* (Paris: Maspéro), pag. 43 e seg.

(5) Ver págs. 15-34.

(6) Althusser, *Lire le Capital*, pag. 35 e seg.

(7) Ver, a este respeito, A. Schmidt, *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik* (München: Hanser, 1971), pag. 65 e seg.

(8) A extensão deste nexa não é discutida por Althusser, cuja crítica do empirismo me parece ir demasiado longe. Ver também J.-F. Lyotard, «La place de l'aliénation dans le retournement marxiste», in *Dérive à partir de Marx et Freud* (Paris: Union générale d'éditions, 1973), pag. 78 e seg.

(9) A crítica de W. M. Lüdke, desta vez compreensível (à minha tentativa de conceber a relação existente entre o desenvolvimento de categorias e do objecto), anda à volta da censura de que o meu argumento é circular: «desloca o fardo da demonstração de elemento em elemento até voltar ao princípio» («Die Aporien der materialistischen Ästhetik», in Lüdke, *Antworten*, pag. 65). Mais precisamente, são «as inconsistentes razões desta ruptura

que Bürger não explica» (pág. 85). O problema a partir do qual Lüdke propõe que se infira a inconsistência da tese surge apenas porque se recusa a tomar em consideração a crítica dos movimentos de vanguarda ao estatuto autónomo da arte. Para ele, só há uma teoria convincente: aquela em que todos os elementos podem derivar uns dos outros. Uma tal teoria não tem qualquer relação com a realidade.

(10) B. Lindner forneceu uma das mais interessantes contribuições à discussão de *Teoria da Vanguarda*. A sua tese é a seguinte: «Na sua intenção de integrar a arte na prática da vida, a vanguarda pode aparecer-nos como a mais radical e consistente tentativa de manter a reivindicação de uma arte autónoma em relação às outras esferas sociais e de lhe dar os meios práticos para isso. Neste caso, o propósito de liquidar a arte como instituição não deve ser entendido como um corte com a ideologia do período da autonomia, mas como um fenómeno reversível num nível ideológico idêntico» («Aufhebung der Kunst in der Lebenpraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen», in Lüdke, *Antworten*, pág. 83). O ataque dos movimentos históricos de vanguarda à arte como instituição é em grande parte devedor daquilo que ataca. O que se me afigura problemático são as conclusões que Lindner extrai deste facto (a este respeito, ver o meu comentário em «Neue Subjektivität in der Literaturwissenschaft?», in J. Habermas, *Die geistige Situation der Zeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979).

(11) Ver a introdução ao livro de Ch. Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik* (Frankfurt, 1973), págs. 3-64.

(12) Certamente que juízos globais como este devem admitir nuances. No seu «Über den Fetischcharakter in der Musik», Adorno também aponta para um desenvolvimento no campo da arte popular quando nota, por exemplo, que a música popular «serviu em tempos para atacar os privilégios de educação da classe dirigente, mas perdeu essa função nos dias de hoje» (in Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Gottingen: Kleine Vandenhoeck Reihe, 1969, pág. 14).

(13) O seguinte trecho de uma carta a Walter Benjamin mostra-nos a forma como Adorno vê o problema: «Ambas assustam o capitalismo, ambas contêm elementos de transformação;... ambas constituem as metades separadas de uma liberdade total que permanece por unificar» (Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, ed. R. Tiedmann, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, pág. 129).

(14) Ver J. Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Litwiss, 6, München, 1971) e *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur* (Frankfurt: Suhrkamp, 1980).

(15) Ver «Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismuskontroverse», in H. J. Schmidt, *Der Streit mit Georg Lukács* (Frankfurt: Suhrkamp, 1978, págs. 91-123).

(16) O facto de Mikel Dufrenne utilizar praticamente as mesmas expressões, e quase ao mesmo tempo, representa uma persuasiva confirmação de que a introdução da categoria «arte como instituição» não é apenas uma ideia, mas um conceito sugerido pelo estágio de desenvolvimento da arte na sociedade capitalista tardia. Dufrenne escreve: l'art n'a reçu un concept que

parce que, en même temps, lui était assigné un statut social (celui de l'autonomie). (*Art et politique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, pág. 75). É muito interessante observar que Dufrenne, considerado um teórico da neo-vanguarda, toma uma posição diametralmente oposta à dos movimentos históricos de vanguarda no que diz respeito à questão da institucionalização da arte: «l'institutionnalisation, c'est-à-dire l'autonomisation, de l'art est une chance pour la révolution» (ibid. pág. 79).

(17) *Hegel's Lectures on the History of Philosophy*, trad. Haldane e Simson (New York: The Humanities Press, 1974), vol. I, pág. 264.

(18) «É neste débito de ideias, causa frequente dos embaraços do criticismo, que este, desprovido de qualquer autonomia, caminha necessariamente para um fim onde se subsume no nada, incapaz de assumir outra relação directa que não seja a da rejeição. Na rejeição, contudo, separa-se completamente de toda a relação eventualmente existente entre aquilo que será sem a ideia de filosofia e aquilo a cujo serviço a ideia está. Como isto significa o fim de todo o conhecimento recíproco, deixamos duas subjectividades em confronto uma com a outra. Posições que nada têm em comum invocam o mesmo direito. O criticismo devém subjectivo porque os seus pontos de vista passam a ser julgados como simples filosofia, e por isso mesmo, incapaz de pretender outro estatuto que não seja o da filosofia, o criticismo declara não ser nada. Tal veredicto surge como um pronunciamento parcial, uma posição transgressora da sua própria natureza, considerando que a referida natureza consiste em ser objectiva. O seu julgamento é um apelo à ideia de filosofia, mas esta ideia, por outro lado, não é conhecimento, constituindo um tribunal estranho para o criticismo. Permanecer, por um lado, em oposição a esta condição de criticismo que distingue entre filosofia e não filosofia, e por outro lado continuar como não filosofia, não constitui verdadeira salvação» (Hegel, *Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältniss zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere*), *Werke*, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, pág. 173)

(19) Ver P. U. Hoendahl, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik* (Frankfurt: Athenäum, 1974).

I — REFLEXÕES PRELIMINARES A UMA CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

«O mundo do sentido transmitido oferece-se ao intérprete apenas na medida em que o informa sobre o seu próprio mundo».

JÜRGEN HABERMAS(1)

Hermenêutica

A ciência crítica distingue-se da ciência tradicional pelas implicações sociais reflectidas no seu procedimento específico (2). Tal facto coloca determinados problemas que convém ter em conta na constituição de uma ciência crítica da literatura. Não me refiro à equivalência ingénua entre motivação individual e importância social que por vezes a esquerda estabelece, mas a um problema teórico. A determinação do que é socialmente importante depende da posição política dos intérpretes. Isto significa que a importância de um tema não pode *decidir-se* discutindo numa sociedade dividida, se bem que talvez possa *discutir-se*. Creio que se chegasse a ser evidente que todo o cientista escolhe os seus temas e a sua posição perante os problemas, teríamos já um progresso essencial na discussão científica.

A ciência crítica entende-se como parte — sempre mediada — da praxis social. Não é «desinteressada», posto

que sempre a acompanharam interesses. O interesse consistiria, numa primeira apreciação, em interesse por um estado racional, por um mundo sem exploração nem repressão inúteis. Mas na ciência da literatura estes interesses não podem impor-se de modo directo. Ao pôr à prova esta ciência materialista da literatura que estamos procurando, «e se *simultaneamente* à forma desta procura convém uma praxis flexível em cada situação histórica concreta»⁽³⁾, devemos evitar uma imediata instrumentalização da ciência, que não pode beneficiar nem a ciência, nem essa praxis social flexível. O interesse que orienta o conhecimento só pode impor-se de forma mediada na ciência da literatura, enquanto se vão estabelecendo as categorias através das quais se compreenderão as objectivações literárias.

A ciência crítica não consiste em conceber categorias novas opostas às «falsas» categorias da ciência tradicional. Antes analisa as categorias da ciência tradicional, interrogando-se sobre as perguntas que pode formular a partir dos seus pressupostos e sobre as outras perguntas que ficam excluídas (precisamente por causa da escolha das categorias) pela teoria. Na ciência da literatura também é importante descobrir se as categorias estão concebidas de maneira a permitir investigar a relação existente entre as objectivações literárias e as relações sociais. E é preciso insistir igualmente sobre o significado dos padrões categoriais de que se servem os investigadores. Alguém como os formalistas russos, por exemplo, pode descrever uma obra literária como sendo a solução explícita de um problema artístico, cujos resultados dependem do nível da técnica artística da época. Deste modo, porém, graças à função social na aparentemente clara problemática artística iminente, a pergunta separa-se do plano teórico.

Para poder realizar uma crítica adequada à teoria formalista da literatura, é necessário um padrão categorial que permita tematizar a relação entre o intérprete e a obra literária. Só uma teoria que responda a esta exigência consegue incorporar na sua diligência científica a particularidade da sua função social.

No âmbito da ciência tradicional encontra-se a hermenêutica, que aplicou os seus esforços à relação entre obra e intérprete. À hermenêutica devemos haver entendido que a obra de arte não se nos dá a conhecer como um simples objecto. Para identificar um texto como sendo poesia, devemos recorrer a um conhecimento prévio que herdámos da tradição. O tratamento científico dos objectos literários começa no momento em que conseguimos observar como fenómeno esse imediatismo através do qual uma poesia nos surge como poesia. As objectivações intelectuais não equivalem a factos; são mediadas pela tradição. Deduz-se daqui que o conhecimento da literatura só pode produzir-se enveredando pelo caminho da discussão crítica com a tradição. Na medida em que devemos à hermenêutica a compreensão das objectivações intelectuais dadas pela tradição, é natural começar a nossa reflexão por uma crítica da hermenêutica tradicional.

Os dois conceitos mais importantes da hermenêutica, que Gadamer explanou no seu livro *Verdade e método*, são os de *preconceito e aplicação*. Gadamer aplica a noção de preconceito num sentido não pejorativo. Mas preconceito significa, sobretudo, a propósito da compreensão de um texto alheio, que o intérprete não é um mero receptor passivo, convertido de certo modo ao texto, mas contribui com determinados conceitos necessariamente incorporados na sua interpretação. Quanto à aplicação (ou uso), é toda a interpretação geradora de determinado interesse presente. Gadamer sublinha que «na compreensão verifica-se sempre uma aplicação aos textos compreendidos da situação presente do intérprete»⁽⁴⁾. No caso da interpretação de um texto legal por um juiz ou de um texto bíblico por um sacerdote no seu sermão, o momento do uso no acto da interpretação distingue-se de imediato. Mas a interpretação de um texto histórico ou literário tão-pouco se produz à revelia da situação do intérprete, sendo indiferente, para o conhecimento dos factos, que este tenha ou não consciência disso. É preciso sublinhá-lo: o intérprete aproxima-se com preconceitos do texto que está compreendendo, e interpreta-o segundo a sua particular situação, aplicando-a

nele. Até aqui, nada a opor a Gadamer; contudo, Jürgen Habermas criticou-o com razão: «Gadamer desloca o exame das estruturas do preconceito do entendimento para uma reabilitação do preconceito em si mesmo»⁽⁵⁾. Isto acontece porque Gadamer define a compreensão como um «submergir num acontecimento da tradição» (*Wahrheit und Methode* [Verdade e Método], pág. 275). Para Gadamer, que é um conservador, a compreensão coincide em última análise com a submissão à autoridade da tradição. Habermas, por seu turno, referiu-se a uma «força da reflexão» que torne transparente a estrutura do preconceito da compreensão e seja assim capaz de quebrar o poder dos preconceitos (*Logik der Sozialwissenschaften* [Lógica das ciências sociais], págs. 283 e seg.). Habermas mostra que uma hermenêutica neutral transforma a tradição num poder absoluto ao não ter em conta o sistema de trabalho e domínio, indicando deste modo o ponto a que deve dedicar-se uma hermenêutica crítica.

«Nas ciências do espírito», escreve Gadamer, «o interesse do investigador que se ocupa da tradição está motivado de maneira especial pelos interesses de cada momento. As motivações de cada problema determinam o primeiro esboço do tema e o objecto da investigação» (*Wahrheit und Methode*, pág. 269). O estudo da ubicação das ciências no seu presente histórico-hermenêutico continua a ser importante, mas a fórmula «interesses de cada momento» pressupõe que o presente é algo de uniforme, cujos interesses se podem determinar, e não é esse o caso. Os interesses de quem exerce o poder e de quem o sofre já há algum tempo que são divergentes. Gadamer só poderia fazer da sua compreensão um «submergir num acontecimento da tradição» se transformasse o presente numa unidade monolítica. Face a esta opinião, que converte o historiador num registador passivo, há que afirmar, com Dilthey, que «quem *investiga* a história e quem *faz* a história são uma e a mesma pessoa»⁽⁶⁾. Queira-o ou não, o historiador, isto é, o intérprete, vê-se enredado nas disputas sociais do seu tempo. A perspectiva com que enfoca e considera o seu

objecto é determinada pela posição que adopta no seio das forças históricas da época.

Crítica da ideologia

A hermenêutica, cujo escopo não consiste na mera legitimação das tradições, mas na demonstração racional do seu prestígio adquirido, é substituída pela crítica da ideologia⁽⁷⁾. Sabe-se que ao conceito de ideologia costumam ir agregados muitos conceitos contraditórios, mas isso não obsta a que seja indispensável a uma ciência crítica, posto que permite conceber a relação de *oposição* entre as objectivações intelectuais e a realidade social. Ao tentar a definição do conceito de ideologia, devemos ter em conta a crítica da religião desenvolvida por Marx na Introdução à *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (*Crítica da filosofia do direito de Hegel*), na qual se procede ao esmiuçar de tal relação de oposição. O jovem Marx — e nisso reside a dificuldade, mas também a fertilidade científica, do seu conceito de ideologia — chama *falsa consciência* a determinados produtos do pensamento que no entanto não estão completamente afastados da verdade⁽⁸⁾.

A religião é a autoconsciência e o auto-sentimento do homem que ainda não se ganhou para si mesmo ou que já voltou a perder-se. Mas *o homem* não é nenhum ser abstracto, pairando fora do mundo. O homem é *o mundo dos homens*, o Estado, a sociedade. Esse Estado, essa sociedade produzem a religião, uma *consciência invertida do mundo*, porque Estado e sociedade são um mundo invertido. (...) A religião é a *fantástica realização da essência humana* porque a essência humana carece de verdadeira realidade. A luta contra a religião é, portanto, a luta indirecta contra *esse mundo* cujo *aroma* espiritual é a religião. A *miséria religiosa* é, por um lado, a *expressão* da miséria real e, por outro, o *protesto* contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura angustiada, o estado de ânimo de um mundo sem coração, o espírito dos estados de coisas carentes de espírito. É o *ópio* do povo. A superação da religião, enquanto felicidade *ilusória*

do povo, é a exigência da sua felicidade *real*. Abandonar as ilusões sobre o seu estado de coisas consiste em *exigir o abandono de um estado de coisas que necessita de ilusões*. Assim, pois, a crítica da religião é, *em germe*, a *crítica do vale de lágrimas* que a religião rodeia de um *halo de santidade*(9).

A estrutura contraditória da ideologia vai-se esclarecendo com o exemplo da religião: 1. A religião é ilusão. O homem projecta no céu o que desejava ver realizado na terra. Os homens são vítimas de uma ilusão na medida em que acreditam em Deus, pois este não é mais do que a encarnação das virtudes humanas. 2. Não obstante, há simultaneamente na religião um momento de verdade: a religião é «a *expressão* da miséria real», posto que a simples realização ideal da humanidade no céu põe a nu a falta de autêntica humanidade na sociedade dos homens. E é também «o *protesto* contra a miséria real», já que, até mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos constituem um modelo do que teria de ser na realidade.

No seu contexto, Marx não oferece uma distinção explícita entre os consumidores da ideologia («o povo») e os críticos da ideologia. Mas a distinção é importante, porquanto só através dela poderemos captar a particularidade do ponto de vista dialéctico. Para os crentes (os consumidores de ideologia) a religião é uma sabedoria, já que os realiza como homens («a autoconsciência e o amor próprio dos homens»). Para os ateus iluminados a religião é o resultado de uma burla deliberada que ajuda a consolidar um poder ilegítimo. Enunciar a pergunta acerca da *função* da concepção religiosa do mundo é insuficiente, posto que a resposta é pouco esclarecedora, limitando-se a negar o saber dos consumidores da ideologia. Estes são induzidos a um simples sacrifício que em nada afecta a sua obrigatória manipulação. O crítico da ideologia também se interroga acerca da função social da religião, mas procura explicá-la atendendo à posição social dos crentes e fazendo da miséria real o motivo do poder de convicção da concepção do mundo. Nesta análise, a religião aparece como algo de contraditório: apesar da sua falsidade (posto que Deus não

existe), nem por isso deixa de corresponder-lhe alguma parte de verdade como expressão das misérias e como protesto contra elas. Igualmente contraditória é a sua função social: propicia, por um lado, a existência da miséria, ao permitir a experiência de uma «felicidade ilusória»; porém, impede igualmente, por um lado, a realização da «felicidade real». O sentido do modelo consiste, entre outras coisas, em que não estabelece inequivocamente no plano teórico a relação de objectivações intelectuais com a realidade social, e antes toma essa relação como uma contradição, orientando a análise do campo de conhecimento em questão de forma a não o transformar na simples demonstração de um esquema previamente traçado. Mais adiante, haveremos de ter em conta que as ideologias se encontram no modelo, não como imagem, no sentido de uma duplicação conceptual da realidade social, mas como *produto* da praxis dos homens. São o resultado de uma actividade que responde a um real percebido como insuficiente (a natureza humana, cuja «autêntica verdade», ou seja, cuja possibilidade de desenvolvimento no mundo real, permanece oculta, é levada na religião até uma «realização ilusória»). As ideologias não são o simples reflexo de determinadas relações sociais; fazem parte do todo social como resultado da praxis dos homens. «Os momentos ideológicos não são simples disfarces para os interesses económicos, não são meras bandeiras ou palavras de ordem, mas partes e elementos das próprias lutas reais»(10).

O conceito de crítica proporcionado pelo modelo marxista também merece ser destacado. A crítica não se concebe como um modo de julgar que oporia bruscamente a verdade particular à falsidade da ideologia, mas como um modo de *produzir* conhecimentos. A crítica procura separar a verdade da falsidade da ideologia (a expressão grega *Krinein* significa separado, divorciado). Existe, pois, um momento genuíno de verdade na ideologia, mas só a crítica pode descobri-lo (a crítica da religião destrói a aparência real dos deuses e do além, permitindo ao mesmo tempo conhecer os momentos de verdade na religião, ou seja, o seu carácter de protesto).

O modelo marxista da crítica dialéctica da ideologia foi aplicado, sobretudo, por Georg Lukács e Theodor W. Adorno, à análise de obras concretas ou conjunto de obras. Lukács, por exemplo, interpreta a novela de Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* (*Sobre a vida de um inepto*) como expressão de uma revolta contra «a actividade inumana da vida moderna, contra a “bondade”, a “diligência” dos velhos e novos filisteus»⁽¹¹⁾. Lukács, ao servir-se dos conceitos de Eichendorff, pretende sugerir que o protesto do autor se fica pelo plano das aparências, sem captar a essência do contexto em que tais aparências poderiam conduzir a uma compreensão profunda.

Toda a oposição romântica é caracterizada pela incisiva revelação que faz das contradições da sociedade capitalista, que ataca com pertinácia e fina ironia, mas sem ser capaz de se elevar à compreensão da sua essência. Daí que na maior parte dos casos não consiga mais do que uma exagerada desvirtuação do problema, transformando o que podia ser uma autêntica crítica numa falsidade social. A denúncia das contradições geradas pela divisão capitalista do trabalho transforma-se igualmente numa celebração acrítica das circunstâncias sociais em que esta divisão do trabalho não era ainda conhecida, aqui residindo a fonte do entusiasmo pela Idade Média⁽¹²⁾.

Eichendorff critica a aparência alienada da vida de trabalho (a vida burguesa) porque a sua finalidade lhe é imposta de fora, e atribui aos méritos do ócio a constituição de uma vida livre, caracterizada pela autodeterminação. O *inepto* encontra-se por isso na posse da verdade. Contudo, a crítica romântica ao princípio burguês da racionalidade dos fins é falsa, porque se transforma bruscamente numa cega exaltação das condições de vida pré-burguesa.

A polémica entre Lukács e Adorno ocultou e suspendeu por muito tempo o estudo daquilo que ambos, marxistas hegelianos, têm em comum, e que consiste no método da crítica dialéctica. Apesar do seu ataque a Lukács — que caracterizou Eichendorff como um «romântico feudal» —, Adorno também encontra no novelista essa contradição

que Lukács designa de anticapitalismo romântico, como o demonstra a seguinte citação:

«A crítica social de Eichendorff é estúpida na medida em que não pode evitar o ponto de vista dos senhores feudais desapossados do poder; a sua ideia, porém, não era só a restauração de uma ordem detestável, mas também a resistência contra a tendência destrutiva do próprio burguês»⁽¹³⁾.

O que Lukács e Adorno tomam do modelo marxista é a análise dialéctica dos objectos ideológicos. Estes objectos são contraditórios, e a missão da crítica é expressar conceptualmente essa contradição. Em relação ao método do jovem Marx podem assinalar-se, também, pelo menos, duas diferenças essenciais, que afectam igualmente a crítica da religião e a crítica da sociedade. A crítica destrói as ilusões religiosas (não o conteúdo de verdade da religião): «A crítica da religião desengana o homem, para que possa pensar e agir conforme a sua realidade, como um homem desenganoado que acede à razão» (Marx, *Zur Kritik*, pág. 18). Na aplicação do modelo a obras literárias específicas ou a grupos de obras, esse objectivo não é fácil de aceitar-se porque não possuem o mesmo *status* da religião. A relação entre crítica da ideologia e crítica da sociedade é evidentemente diferente no caso de Lukács e Adorno e no caso do jovem Marx. A análise de obras feita pela crítica da ideologia pressupõe uma construção histórica. A contradição da obra de Eichendorff só se compreende no confronto com a realidade social a que corresponde, na época de transição da sociedade feudal para a sociedade burguesa. A análise das obras feita pela crítica da ideologia é também crítica da sociedade, mas só em certa medida. Enquanto vai descrevendo o conteúdo social das obras, deve enfrentar outros intentos de descrição, os quais, quando não escamoteiam o momento de protesto, conduzem em geral ao desaparecimento do conteúdo das obras, ao desviar o elemento estético para formas vazias que o deitam a perder.

Análise da função

Existe ainda um núcleo problemático que afasta do modelo marxista a análise da crítica da ideologia: a renúncia desta à determinação da função dos objectos ideológicos. Assim como Marx discute o carácter contraditório da função social da religião sem ter em conta a contradição da religião em si própria (que à maneira de consolo refreia qualquer tipo de transformação da sociedade), o modo como Lukács e Adorno exercem as suas análises concretas abstém-se de considerar toda a problemática da função. Esta abstenção merece ser esclarecida porque implica na sua totalidade o aspecto funcional do modelo marxista. A renúncia de Lukács e Adorno a uma discussão da função social da arte compreende-se quando constatamos que fazem da estética da autonomia — se bem que modificada — o alvo das suas análises. Mas a estética da autonomia implica uma determinada função da arte⁽¹⁴⁾, ao tornar esta um universo social distanciado da existência quotidiana da burguesia, ordenada conforme à racionalidade dos fins e em tal medida criticável.

O social na arte é a evolução imanente contra a sociedade, não a sua atitude manifesta (...). Se é lícito prégar uma função social das obras de arte, nisso consiste a sua carência de função⁽¹⁵⁾.

Como é evidente, Adorno aplica aqui o conceito de função num sentido diferente: principalmente como uma categoria descritiva neutral, isto é, com conotações negativas, já que está submetida aos objectivos coisificados da vida burguesa. Adorno renuncia por isso a uma análise da função, pois suspeita que através de semelhante tentativa o que se pretende é submeter a arte a finalidades estritas. Isto vê-se com clareza na sua polémica contra a investigação positivista sobre os efeitos⁽¹⁶⁾. Para Adorno, os efeitos são, de certo modo, o que fica à superfície da obra de arte.

O interesse pela explicação social da arte deve voltar a incidir sobre a própria arte, em vez de se dar por satisfeito com a descoberta e classificação dos efeitos, posto que frequentemente o fundamento social das obras de arte e o seu

conteúdo social objectivo são completamente divergentes (*Asthetische Theorie* [Teoria estética], págs. 338 e seg.).

Neste lance, opõem-se bruscamente a obra e o efeito. Se a obra diz a verdade sobre a sociedade, encontra-se com a oposição a esta, que vive submetida à coisificação. Numa sociedade em que todas as relações entre os homens estão radicalmente coisificadas, este princípio também vale para a relação com as obras de arte. Em rigor, portanto, a investigação dos efeitos permite captar a reificação universal, mas não a essência das obras de arte⁽¹⁷⁾. É óbvio que em Adorno a marginalização do aspecto funcional tem uma base sistemática que deverá procurar-se na sua estética e na sua teoria da sociedade. No parágrafo que acabamos de citar, é curioso que Adorno oponha a um conceito especulativo da obra de arte, tributário da estética idealista, um conceito positivista do efeito. Em tais circunstâncias, deve-se renunciar à possibilidade de conciliar a obra com o efeito. Segundo Adorno, a cultura burguesa deveria ser igualitária, mas fracassou neste sentido por motivos sociais. A verdade sobre esta sociedade só pode ser expressa isoladamente, em forma de mónadas nas obras de arte. É esta a função da arte, a que Adorno se pode referir como «carência de função» porque nela cada pensamento se anula num efeito alterado.

Se é verdade que na crítica da ideologia na análise de obras literárias, como a praticaram Lukács e Adorno, perde importância o aspecto funcional, devemos perguntar se é possível a transposição do modelo marxista de crítica dialéctica para as objectivações artísticas, e se o aspecto funcional não fica fora do alcance deste modelo. Como tentativa de uma tal transposição, pode ler-se o artigo de Herbert Marcuse *Über den affirmativen charakter der Kultur* (*Sobre o carácter afirmativo da cultura*)⁽¹⁸⁾. Marcuse dá um diagnóstico global da função da arte na sociedade burguesa, segundo o qual essa função é contraditória: por um lado, mostra «verdades esquecidas» (com o que protesta contra uma realidade onde estas verdades carecem de valor); mas, por outro lado, as verdades são actualizadas por meio dos fenómenos estéticos (com o que estabiliza

as relações sociais contra as quais protesta). É fácil verificar que Marcuse se orienta conforme ao modelo da crítica marxista da religião: assim como Marx, na religião, mostra um momento do estabelecimento de relações sociais defeituosas (é um conforto que refreia as forças que lutam pela transformação), assim Marcuse remete para a cultura burguesa os valores humanos no âmbito do ideal, que impedem o questionar da sua possível realização. E como Marx reconhece na religião um momento de crítica («protesto contra a miséria real»), também Marcuse se refere às pretensões humanistas das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade incapaz de satisfazer essas pretensões.

O ideal cultural assumiu a aspiração a uma vida feliz: o desejo de bondade, humanidade, liberdade, verdade, solidariedade. Tudo anseios positivos, próprios de um mundo superior, puro, não quotidiano (*Über den affirmativen Charakter der Kultur*, pág. 82).

Marcuse chama afirmativa à cultura burguesa, precisamente por desterrar os valores mencionados para uma esfera afastada da vida quotidiana.

O seu rasgo decisivo é a afirmação de um mundo em geral comprometido, categórico nos seus princípios, em permanente melhoria, pleno de valores, essencialmente diferentes de tudo quanto tem a ver com a luta quotidiana pela existência, mas que cada indivíduo «deste lado» pode realizar para si sem transformar essa realidade (op. cit., pág. 63).

O conceito de afirmação assinala também a função contraditória de uma cultura que conserva «a memória do que poderia ser», mas que ao mesmo tempo é «justificação da forma de vida existente» (idem, pág. 66 e seg.).

Desde logo, a cultura afirmativa libertou as «relações externas» da responsabilidade pela «determinação dos homens» — assim estabiliza a sua injustiça —, sem deixar de manter a formação de uma ordem melhor que o presente abandonou (idem, pág. 89).

A determinação de Marcuse da função da cultura na sociedade burguesa não se apoia em objectivações artísticas

singulares, mas no *status* que lhe cabe de actividade separada da luta quotidiana pela existência. O modelo apresenta o importante argumento teórico de que as obras de arte não surgem individualmente, mas no seio de condições estruturais institucionais que estabelecem com muita clareza a função da obra. Deste modo, quando se fala da função de uma determinada obra, toma-se por referência um discurso metafórico, dado que as referências observáveis ou deduzíveis do trato com a obra não se devem em absoluto às suas qualidades particulares, mas antes à norma e maneira como está regulada a frequência de obras deste tipo numa determinada sociedade, isto é, em determinados extractos ou classes de uma sociedade. Para mencionar estas condições estruturais, propus o conceito de *instituição arte*.

O artigo de Marcuse contém afirmações sobre a função (ou funções) das obras de arte na sociedade burguesa susceptíveis de ser aplicadas ao estudo do carácter institucional das determinações de funções das objectivações culturais. Há que distinguir entre o plano dos receptores e o da totalidade social. A arte permite ao seu receptor individual satisfazer, ainda que apenas idealmente, as dificuldades que ficaram à margem da sua praxis quotidiana. Ao desfrutar da arte, o sujeito burguês, mutilado, reconhece-se como personalidade. Porém, devido ao *status* da arte, separado da prática vital, esta experiência não tem continuidade, não pode ser integrada na praxis quotidiana. A falta de continuidade não é o mesmo que a carência de função (como erroneamente sugeri numa primitiva formulação), antes assinalando uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica. Esta neutralização das forças transformadoras da sociedade está, assim, estreitamente relacionada com a função assumida pela arte na construção da subjectividade burguesa⁽¹⁹⁾.

A teoria crítica de Marcuse sobre a cultura serviu-nos, até agora, para tentar mostrar que as determinações sociais da função da arte estão institucionalizadas, e também para alcançar um conceito geral da função da arte na sociedade burguesa. Pode objectar-se, no entanto, em desfavor deste

propósito, que ao proceder assim no discurso sobre a arte, se torna esse discurso equivalente ao trato efectivo com as obras. Quanto à sociedade burguesa, embora seja verdade que a ideologia da sua arte é captada criticamente, nem por isso a função desta arte deixa de permanecer oculta. A questão é a seguinte: em que medida o discurso institucionalizado sobre a arte determina o trato efectivo com as obras. Temos três respostas possíveis. Pode aceitar-se que a instituição arte/literatura e o trato efectivo coincidem tendencialmente, e então o problema não teria sentido. Ou pode admitir-se que o discurso institucional sobre a arte não se reflecta no trato efectivo com as obras, e então o princípio sociológico da literatura que temos vindo a propor não seria apropriado para compreender a função das obras de arte. Atrás disto, oculta-se a ilusão empírica de que a função da arte pode captar-se — prescindindo de orientações teóricas — mediante um número ilimitado de investigações concretas. Enquanto a primeira resposta conduz à anulação do problema, mas não à sua resolução, a segunda impede estabelecer qualquer espécie de correspondência entre o discurso institucionalizado sobre a arte e o trato com as obras. Portanto, deve procurar-se uma terceira resposta que não liquide o problema já a partir do próprio plano teórico. Poderia dizer-se que a relação entre a instituição arte e o trato efectivo com as obras deverá investigar-se nas suas transformações históricas. Para isso, é preciso esclarecer previamente em que consiste o conceito de «trato efectivo», desfazendo a ilusão de que este «trato efectivo» é algo que pode ser verificado de modo imediato pelo investigador. Quem já se ocupou seriamente da investigação histórica sobre a recepção sabe que isto não é possível. O que investigamos, na maioria dos casos, são discursos sobre o trato com a literatura. Contudo, a distinção não carece de sentido, especialmente quando é orientada para a captação da função da arte na sociedade burguesa. De facto, quando se aceita que a arte está institucionalizada como ideologia na sociedade burguesa desenvolvida, não basta dar a conhecer a estrutura contraditória desta ideologia; também há que questionar o que esta ideologia poderia estar encobrindo⁽²⁰⁾.

1 - REFLEXÕES PRELIMINARES A UMA CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

(1) J. Habermas, «Erkenntnis und Interesse» («Conhecimento e interesse»), na sua *Technik und Wissenschaft als «Ideologie»* (*Técnica e ciência como «ideologia»*), Frankfurt, Suhrkamp, 1968, pág. 158.

(2) Para a diferenciação entre ciência e ciência tradicional, cf. o artigo de Horkheimer que dá o título ao seu volume *Traditionelle und Kritische Theorie. Vier Aufsätze* (*Teoria tradicional e teoria crítica. Quatro artigos*), Fischer Bücherei, Frankfurt, 1970, págs. 12-64.

(3) D. Richter, *Geschichte und Dialectik in der materialistischen Literaturwissenschaft* (*História e dialéctica na ciência materialista da literatura*), in «Alternative», n.º 82 (Janeiro de 1972), pág. 14.

(4) H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (*Verdade e método. Fundamentos de uma hermenêutica filosófica*), Tubinga, 1965, pág. 291.

(5) J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialen* (*Lógica das ciências sociais. Materiais*), Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pág. 283.

(6) Tomo a citação de J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, pág. 189. Claro que este «fazer» não pode entender-se pensando numa gama infinita de possibilidades; há que insistir antes em que cada circunstância dada limita a margem da possibilidade real dos acontecimentos históricos.

(7) Para a história dos conceitos de ideologia, cf. o artigo *Ideologie*, em «Institut für Sozialforschung» (Instituto para a investigação social), *Soziologische Excurse* (Excurso sociológico), Frankfurt, 1956, págs. 162-181; assim como K. Lenk (ed.), *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie* (*Ideologia, crítica da ideologia e sociologia do conhecimento*), Neuwied/Berlim, 1967; veja-se também aqui a introdução histórica ao problema preparada pelo editor.

(8) O conceito de verdade utilizado na tradição da filosofia dialéctica explica-o Hegel na seguinte observação: «Chamamos vulgarmente verdade à concordância de um objecto com o seu conceito. O conceito deve conformar-se com a ideia que fazemos do suposto objecto. Em sentido filosófico, pelo contrário, chama-se verdade à concordância de um conteúdo consigo próprio, para o expressar de um modo abstracto. Este significado de verdade é completamente diferente do anteriormente mencionado. Aliás, o significado profundo (filosófico) de verdade já o encontramos também no uso comum da linguagem. Assim, por exemplo, fala-se de um *verdadeiro* amigo, entendendo com isso aquele a cujo comportamento se adequa o conceito de amizade; e do mesmo modo fala-se de uma *verdadeira* obra de arte. Dizer falso, então, equivale a dizer mau, inconveniente de per si. Neste sentido, um mau Estado é um falso Estado, e o mau e o falso consistem, em geral, na contradição que se verifica entre a determinação ou o conceito e a existência de um objecto» (*Enzyklopadie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die wissenschaft der Logik*) (...) (*Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio. Primeira parte: a ciência da lógica*), Werke, 8, Frankfurt, 1970, pág. 86.

(9) K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie Einleitung* (*Crítica da filosofia do direito de Hegel. Introdução*), in Marx-Engels *Studienausgabe* (*Obras*), edição de I. Fetscher. Tomo I, Fischer Bücherei, Frankfurt, 1966, pág. 17.

(10) G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien Über marxistische Dialektik* (*História e consciência de classe. Estudos de dialéctica marxista*), Schwarze Reihe, Amsterdam, 1967 (reprodução em facsímil da edição original de 1923), pág. 70 e segs.

(11) Encontrar-se-á literatura complementar sobre a análise de obras da crítica da ideologia na bibliografia do volume *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, editado por P. Bürger (Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft, 245, Frankfurt, 1978), págs. 473 e segs.

(12) G. Lukács, «Eichendorff», no seu *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (*Realistas alemães do século XIX*), Berlim, 1952, págs. 59 e 60.

(13) Th. W. Adorno, «Zum Gedächtnis Eichendorffs» («Em memória de Eichendorff»), em *Noten zur Literatur I* (*Notas sobre literatura, I*), Bibl. Suhrkamp, 47, Frankfurt, 1958, pág. 113.

(14) Ibid.

(15) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Teoria estética*). Ges. Schriften (*Obras completas*, 7), Frankfurt, 1970, págs. 336 e segs.

(16) A controvérsia de Adorno com a sociologia positivista da arte está documentada na obra que citámos na nota 11, *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, págs. 191-211.

(17) O conceito de *reificação* (coisificação) desenvolveu-o Lukács a propósito da análise marxista da mercadoria e do conceito weberiano de racionalidade em *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Berlim, 1923, 2.ª ed., Amsterdão, 1967). Lukács interpreta a forma da mercadoria na sociedade capitalista desenvolvida como uma tendência «através do qual o homem se confronta com a sua própria actividade, o seu próprio trabalho, como coisa objectiva, independente dele; e isso por obra de uma legalidade inerente, que lhe é alheia e que tende a dominá-lo» (*id.*, págs. 97 e segs.).

(18) H. Marcuse, «Über den affirmativen Charakter der Kultur» («Sobre o carácter afirmativo da cultura»), na sua *Kultur und Gesellschaft I* (*Cultura e sociedade, I*), ed. Shurkamp, 101, Frankfurt, 1965, págs. 56-101.

(19) Acerca das componentes freudianas da teoria da cultura de Marcuse, cf. H. Sanders, *Institution, Literatur und Theorie des Romans* (*Instituição, literatura e teoria do romance*). Tese. Bremen, 1977, cap. I, pág. 3.

(20) Como exemplo da atitude de recepção parasitária que se apresenta com a estética da autonomia, veja-se o que Christa Bürger designou de «autorização da personalidade do poeta», *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im hofischen Weimar* (a origem da instituição burguesa da arte na Weimar cortesã), Frankfurt, 1977, cap. 4: a recepção de Goethe pelos seus contemporâneos. Sobre as relações da arte com a praxis vital na sociedade burguesa.

II — TEORIA DA VANGUARDA E CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

1. A historicidade das categorias estéticas

«A história é inerente à teoria estética. As suas categorias são históricas de raiz».

ADORNO (1)

Embora os objectos artísticos possam investigar-se frutuosamente à margem da história, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época em que apareceram, como se comprova na maioria dos casos mediante um simples exame *a posteriori*. Se as teorias estéticas são históricas, uma teoria crítica dos objectos artísticos que se esforce por esclarecer a sua actividade deve enfrentar-se com o seu próprio carácter histórico. Por outras palavras: é válido historicizar a teoria estética.

Há que esclarecer previamente o que significa historicizar uma teoria estética. Não se trata obviamente de construir uma teoria estética contemporânea a partir do critério histórico segundo o qual todos os fenómenos de uma época só nela podem entender-se, isto é, de que as épocas singulares vêm a convergir numa simultaneidade ideal («à mesma distância de Deus», diria Ranke). O falso objectivismo deste ponto de vista foi já justamente criticado, e seria absurdo querer ressuscitá-lo para a discussão de teorias⁽²⁾. Tão

-pouco se trata de entender toda a construção teórica do passado como um passo em direcção à própria teoria. Aqui, alguns elementos das teorias precedentes separam-se do seu contexto primitivo e adaptam-se a um contexto novo, sem que a troca de funções e de significado desses elementos se reflecta adequadamente. A visão da história como pré-história do presente, característica das classes ascendentes, é unilateral (sem prejuízo do seu progressismo) no sentido hegeliano do termo, porquanto regista apenas uma face do processo histórico e reserva a outra ao falso objectivismo historicista. Historicizar a teoria significa algo de diferente: investigar a relação entre o desenvolvimento dos objectos e as categorias de uma ciência. Assim entendido, o carácter histórico de uma teoria não consiste em expressar o espírito de uma época (o seu aspecto histórico), nem em incorporar parte de teorias pretéritas (história como pré-história do presente), mas em relacionar o desenvolvimento dos objectos com o das categorias. Historicizar uma teoria estética significa captar essa relação.

Poder-se-ia objectar que semelhante empreendimento devia reclamar necessariamente para si um lugar extra-histórico, quer dizer, que a historicização seria obrigatoriamente, como tal, uma a-historicização. Por outras palavras: a constatação do carácter histórico da linguagem de uma ciência pressupõe um plano superior, acessível a essa constatação, e necessariamente trans-histórico (com o que a historicização do plano superior resultante viria a dar nos mesmos problemas). O conceito de historicização, porém, não se propôs distinguir diversos níveis da linguagem científica, mas ser um meio de reflexão que capta através de uma linguagem a historicidade do seu próprio discurso.

O que pretendo dizer pode explicar-se recorrendo a alguns importantes estudos metodológicos formulados por Marx no prólogo aos seus *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Fundamentos da crítica da economia política)*. Com o exemplo do trabalho, Marx mostra «que as próprias categorias abstraídas, apesar da sua validade — que deriva precisamente da abstracção que manifestam — para qualquer época, são, não obstante, na determinação

dessa mesma abstracção, o produto de relações históricas e possuem a sua plena validade só para essas relações e dentro delas»⁽³⁾. O raciocínio não se entende com facilidade, dado Marx afirmar que determinadas categorias simples têm sempre valor, mas que ao mesmo tempo a sua generalidade se deve a determinadas relações históricas. A distinção decisiva estabelece-se entre a «validade para qualquer época» e o conhecimento dessa validade geral («a determinação dessa abstracção», em palavras de Marx). A tese de Marx afirma, portanto, que só as relações desenvolvidas permitem este conhecimento. No sistema monetário, prossegue Marx, o dinheiro é a expressão da riqueza, pelo que a relação entre o trabalho e a riqueza permanece oculta. A teoria dos fisiocratas referiu-se ao trabalho como fonte de riqueza, embora não ao trabalho em geral, mas apenas à sua modalidade agrícola. A economia clássica inglesa (Adam Smith) não mencionou um género determinado de trabalho, mas o trabalho em geral como fonte de riqueza. Marx não vê nesta evolução um simples desenvolvimento da teoria económica; a possibilidade do progresso do conhecimento parece-lhe antes motivada pelo desenvolvimento do objecto sobre o qual incide o conhecimento. Quando os fisiocratas elaboraram a sua teoria, durante a segunda metade do século XVIII francês, a agricultura era, de facto, o sector económico dominante. Só uma Inglaterra economicamente muito desenvolvida, onde a Revolução Industrial já se havia estabelecido, com o conseqüente enfraquecimento do domínio da agricultura sobre os restantes sectores produtivos históricos, permitiu a Smith descobrir que a riqueza é produzida pelo trabalho em geral e não por uma determinada espécie de trabalho. «A falta de interesse por um determinado tipo de trabalho pressupõe uma totalidade desenvolvida de tipos de trabalho sobre os quais já nenhum em particular é dominante» (*Grundrisse*, pág. 25).

Deste modo, a tese que defendo sustenta que a relação posta em evidência por Marx entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o efectivo desenvolvimento histórico dos objectos a que essa categoria se aplica, tam-

bém é válida para as objectivações artísticas. Ainda aqui a diferenciação dos âmbitos dos objectos é que torna possível o conhecimento adequado dos mesmos. Contudo, a plena diferenciação dos fenómenos artísticos apenas se alcança na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual respondem os movimentos históricos de vanguarda⁽⁴⁾.

A tese aclara-se na categoria central de meio artísticos. Com o seu auxílio, pode-se reconstruir o processo de produção artística como um processo de eleição racional entre diversas maneiras de actuar, cujo acerto depende do efeito conseguido. Semelhante reconstrução da produção artística pressupõe não só um grau relativamente elevado de racionalidade na produção artística, mas também que o recurso aos meios artísticos se verifique em liberdade, isto é, sem ligação a qualquer sistema de normas estilísticas, no qual — se bem que mediadas — se reflectem as normas sociais. Na comédia de Molière aplicaram-se, naturalmente, meios artísticos, tal e qual como seguramente acontece em Beckett; naquela época, porém, não podiam ser reconhecidos como tais, conforme a crítica de Boileau o comprova. A crítica estética é, também neste caso, uma crítica directa aos meios estilísticos dos cómicos populares que não são aceites pelas camadas sociais dominantes. Na sociedade feudal absolutista do século XVII francês, a arte ainda está amplamente integrada na vida das classes dominantes. Quando no século XVIII a estética burguesa, que evoluiu por si mesma, se liberta das normas estilísticas que a arte do absolutismo feudal havia vinculado às classes dominantes desta sociedade, a arte alinha-se pelo princípio da imitatio naturae. Os meios estilísticos não submeteram ainda a generalidade do meio artístico ao efeito sobre os receptores, continuando a subordiná-lo a um princípio estilístico que varia com a história.

O meio artístico é, evidentemente, a categoria geral para a descrição das obras de arte. Mas os processos particulares só podem ser conhecidos como meio artístico a partir dos movimentos históricos de vanguarda, pois é unicamente nestes movimentos que a totalidade do meio artístico se torna disponível como meio. Até esse momento

do desenvolvimento da arte a aplicação do meio artístico estava limitada pelo estilo da época, um cânone de processos admissíveis, só aparentemente transgredido dentro de estreitos limites. Enquanto um estilo domina, a categoria de meio artístico é opaca porque na realidade só se dá como algo de especial. Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas. Só a disponibilidade universal generaliza a categoria de meio artístico.

Quando os formalistas russos fazem da «estranheza» o método artístico⁽⁵⁾, o conhecimento da generalidade desta categoria permite que nos movimentos históricos de vanguarda o choque dos receptores se transforme no princípio supremo da intenção artística. A estranheza efectiva transforma-se, desta maneira, no processo artístico dominante e pode ao mesmo tempo ser tomada como categoria geral. Isto não quer dizer que os formalistas russos hajam apresentado a estranheza sobretudo na arte vanguardista (pelo contrário, o *Don Quixote* e o *Tristram Shandy* são os exemplos preferidos por Slovki); significa apenas que há uma relação necessária entre o princípio de choque na arte de vanguarda e o estudo da validade geral da categoria de estranheza. A necessidade desta relação manifesta-se em que só o completo desenvolvimento do objecto (neste caso a radicalização da estranheza no choque) permite reconhecer a validade geral da categoria. Isto não implica deslocar o acto de conhecimento para a própria realidade e negar o sujeito produtor de conhecimento, mas tão-só reconhecer que as possibilidades de conhecimento estão limitadas pelo desenvolvimento real (histórico) dos objectos⁽⁶⁾.

A minha tese de que unicamente a vanguarda permite reconhecer determinadas categorias gerais da obra de arte na sua generalidade, e que portanto a partir da vanguarda podem ser conceptualizados os estádios precedentes no desenvolvimento do fenómeno arte na sociedade burguesa,

mas não o inverso, não significa que *todas* as categorias da obra de arte só alcancem o seu pleno desenvolvimento com a arte de vanguarda; descobrimos, aliás, que as categorias essenciais para a descrição da arte anterior à vanguarda (por exemplo, a organicidade, a subordinação das partes a um todo) são negadas precisamente pelas obras de vanguarda. Deste modo, não se pode aceitar que todas as categorias (e o que implicam) conheçam um desenvolvimento similar; esta interpretação evolucionista, precisamente, anularia o carácter contraditório do processo histórico em favor da ideia de um progresso linear do desenvolvimento. Perante isto, cabe-nos insistir em que o desenvolvimento histórico deve ser captado, quer em relação à sociedade na sua totalidade, quer no respeitante a âmbitos parciais, somente como resultado dos desenvolvimentos cheios de contradições de categorias⁽⁷⁾.

A tese anterior requer ainda uma precisão. Somente a vanguarda, como já vimos, permite perceber o meio artístico na sua generalidade, porque já não o escolhe a partir de um princípio estilístico, mas conta com ele *como meio artístico*. A possibilidade de perceber categorias da obra de arte na sua validade geral não é procurada de modo natural *ex nihilo* pela praxis artística de vanguarda. A sua condição histórica é o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Este desenvolvimento, desde meados do século XIX, isto é, desde a consolidação do poder político da burguesia, aconteceu de modo que a dialéctica da forma e do conteúdo nas criações artísticas se decidiu sempre em benefício da forma. O aspecto do conteúdo das obras de arte, as suas «afirmações», retrocede sempre em relação ao aspecto formal, que se oferece como estético no sentido restrito do termo. Este domínio da forma na arte, aproximadamente desde meados do século XIX, é visto do ponto de vista da estética da produção como disposição sobre o meio artístico, e do ponto de vista da estética da recepção como orientação para a sensibilização dos receptores. Importa observar a unidade do processo: os meios artísticos transformam-se no que são na medida em que a categoria de conteúdo é relegada para plano secundário⁽⁸⁾.

Deste modo, torna-se compreensível uma das principais teses de Adorno: a de que «a chave de todo o conteúdo da arte reside na sua técnica»⁽⁹⁾. Esta tese apenas se pode formular porque nos últimos cem anos a relação entre o momento formal (técnico) e o momento do conteúdo (afirmações ou mensagens) da obra se modificou, tornando-se a forma predominante. É mais uma vez evidente a relação entre o desenvolvimento histórico dos objectos e as categorias que captam o âmbito ou quadro desses objectos. No entanto, subsiste um problema na fórmula de Adorno: a sua pretensão de validade geral. Se temos razões para acreditar que o teorema de Adorno só pode formular-se com base no desenvolvimento verificado na arte a partir de Baudelaire, é discutível a sua pretensão de validade para épocas anteriores. Na reflexão metodológica já citada, Marx insistia neste problema, e dizia explicitamente que as categorias possuem «validade plena» só para e no seio das relações cujo produto constituem. Com isto, não pretendemos sugerir um historicismo secreto em Marx, mas colocar o problema da possibilidade de um conhecimento do passado que não creia na ilusão histórica de uma compreensão desse passado que dispense o recurso a hipóteses, nem simplesmente o submeta a categorias que são o produto de uma época posterior.

2. A vanguarda como autocrítica da arte na sociedade burguesa

Na integração aos seus *Grundrisse*, Marx acrescenta outra reflexão de grande alcance metodológico. Diz também respeito à possibilidade de conhecer formações sociais do passado ou, neste caso, âmbitos parciais de sociedades passadas. A posição historicista, que julga poder compreender formações sociais do passado sem as relacionar com o presente da investigação, não é tomada em consideração por Marx. Não lhe interessa o problema da relação entre o desenvolvimento dos objectos e o das categorias, isto é, não lhe interessa a historicidade do conhecimento. Aquilo que

crítica não é a ilusão historicista da possibilidade de um conhecimento histórico sem pontos de referência históricos, mas a construção progressiva da história como pré-história do presente. «O chamado desenvolvimento histórico baseia-se geralmente em que a última forma considera as precedentes como passos em direcção a ela própria, e por isso só é capaz de uma autocrítica escassa e sob condições muito determinadas — não falamos, é bem de ver, dos períodos históricos que se sabem decadentes —, adoptando sempre um ponto de vista unilateral» (*Grundrisse*, pág. 26). O conceito «unilateral» é usado num sentido teórico forte, e significa que um todo contraditório não se concebe dialecticamente (no seu carácter contraditório), captando apenas um aspecto da contradição. Deste modo, o passado constrói-se como pré-história do presente, mas esta construção só capta um aspecto do processo contraditório do desenvolvimento histórico. Para apreender o processo como um todo, é preciso ir além do presente, embora esta seja a condição básica de todo o conhecimento. É o que Marx faz, não ao introduzir a dimensão do futuro, mas ao introduzir o conceito de autocrítica do presente. «A religião cristã só foi capaz de proporcionar compreensão objectiva da mitologia primitiva na medida em que alcançou um certo grau, por assim dizer, de autocrítica. E a economia burguesa só conseguiu compreender a economia feudal, a antiga ou a oriental, quando a sociedade burguesa iniciou a sua autocrítica» (*Grundrisse*, pág. 26).

Quando Marx fala de «compreensão objectiva» não cai no auto-engano do historicismo, pois parece-lhe inquestionável a relação do conhecimento histórico com o presente. No que a isto diz respeito, procurará apenas superar dialecticamente a necessária «unilateralidade» da construção do passado como pré-história do presente, por meio do conceito de autocrítica do presente.

Para se poder aplicar a autocrítica como categoria historiográfica para a descrição de um determinado estágio de desenvolvimento numa formação social ou num subsistema social, é necessário definir previamente com rigor o seu significado. Marx distingue a autocrítica de outro tipo de cri-

tica cujo exemplo podia ser «a crítica exercida pelo cristianismo contra o paganismo, ou pelo protestantismo contra o catolicismo» (*Grundrisse*, pág. 26). Mencionaremos esta crítica como crítica imanente ao sistema. A sua particularidade consiste em funcionar no seio de uma instituição social. No exemplo de Marx, a crítica imanente ao sistema no seio da instituição religião é a crítica a determinadas concepções religiosas em nome de outras. Por contraste, a autocrítica supõe uma distância das concepções religiosas que mutuamente se defrontam. Esta distância, porém, é fruto de uma crítica radical: a crítica à própria instituição religião.

A distinção entre a crítica imanente ao sistema e a autocrítica pode trasladar-se ao âmbito artístico. Exemplos da crítica imanente ao sistema seriam, porventura, a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco, ou a de Lessing às imitações alemãs da tragédia clássica francesa. Esta crítica move-se no interior da instituição teatro, onde existem várias concepções da tragédia opostas entre si, baseadas (se bem que através de múltiplas mediações) em diferentes posições sociais. Muito diferente é a crítica que abrange a instituição arte na sua totalidade: a autocrítica da arte. A importância metodológica da categoria de autocrítica consiste em que também apresenta a possibilidade de «compreensões objectivas» de estádios anteriores ao desenvolvimento dos subsistemas sociais. Isto significa que só quando a arte alcança o estágio da autocrítica é possível a «compreensão objectiva» de épocas anteriores no desenvolvimento artístico. «Compreensão objectiva» não significa uma compreensão independente da situação actual do sujeito que se propõe conhecer, mas tão-só um estudo do processo completo, na medida em que este alcançou uma conclusão, ainda que provisória.

A minha segunda tese afirma que o subsistema artístico atinge, com os movimentos da vanguarda europeia, o estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda europeia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a *instituição arte* tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de

instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o *status* da arte na sociedade burguesa descrito pelo conceito de autonomia. Só depois da arte, com o esteticismo, se haver desligado por completo de qualquer relação com a vida prática, pôde espalhar-se o estético em toda a sua «pureza», embora assim tornasse manifesta a outra face da autonomia, que é a sua carência de função social. A autocrítica do subsistema social artístico permite a «compreensão objectiva» das fases de desenvolvimento precedentes. Na época do Realismo, por exemplo, o desenvolvimento da arte foi entendido sob o ponto de vista da crescente aproximação à descrição da realidade, mas agora podemos reconhecer a parcialidade deste critério, posto que já não vemos no realismo o princípio da criação artística, mas a síntese de determinados processos de uma época. A totalidade dos processos de desenvolvimento da arte só se torna evidente no estádio da autocrítica. Somente desde que a arte se separou por completo de toda e qualquer referência à vida prática é que foi possível reconhecer a sua progressiva separação relativamente ao contexto dessa vida, e a conseqüente diferenciação simultânea de um âmbito particular do saber (o da estética) como princípio do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.

O texto de Marx não responde directamente à questão das condições sociais que permitem a autocrítica. Proporciona-nos unicamente a constatação geral de que a condição prévia da autocrítica é a completa diferenciação da formação social, ou dos sistemas sociais que são objecto da crítica. Se transferirmos este teorema geral para o âmbito da história, descobrimos que o aparecimento do proletariado é condição indispensável à autocrítica da sociedade burguesa. O aparecimento do proletariado permite entender o liberalismo como ideologia. Quanto à controvérsia sobre a função legitimadora da concepção re-

ligiosa do mundo, é a condição prévia para a autocrítica do subsistema social da religião. Esta concepção do mundo perde a sua função social porque na passagem da sociedade feudal para a burguesa, a ideologia de base da justa reciprocidade vem substituir as concepções do mundo (entre as quais a religiosa) que legitimam o domínio. «A *violência social* dos capitalistas institucionaliza-se como uma relação de intercâmbio em forma de contrato de trabalho privado, e a subtracção da mais-valia privada disponível substitui a *subordinação política*, pelo que também o mercado desempenha, com a sua função cibernética, uma função ideológica: a relação entre as classes pode assumir uma forma anónima na forma apolítica da subordinação ao salário⁽¹⁰⁾. Na base da chave ideológica da sociedade burguesa está a perda de função da concepção do mundo legitimadora do domínio. A religião transforma-se num assunto privado e, ao mesmo tempo, torna-se possível a crítica à instituição religião.

Quais são, afinal, as condições históricas da possibilidade de autocrítica do subsistema social da arte? Ao tentar a resposta a esta pergunta deve sobretudo evitar-se procurar relações apressadas (entre a crise da arte e a crise da sociedade burguesa, por exemplo)⁽¹¹⁾. Quando se toma a sério a ideia de uma relativa independência do subsistema social em relação ao desenvolvimento da sociedade na sua totalidade, não pode aceitar-se por provado que os fenómenos de crise patentes no resto da sociedade possam traduzir-se também numa crise dos subsistemas, e inversamente. Para descobrir as causas da possibilidade da autocrítica do subsistema artístico é preciso construir a história desse subsistema. Não pode levar-se a cabo semelhante tarefa transformando a história da sociedade burguesa no alicerce da história da arte que se pretende edificar. Este caminho relaciona as objectivações artísticas com supostos estádios de desenvolvimento da sociedade já conhecidos; não se obtém, deste modo, conhecimento algum, porque o que procuramos (a história da arte e o seu resultado social) já se dá por sabido. A história da sociedade na sua totalidade aparece assim como sentido da história do subsis-

tema. Perante isto, é necessário insistir na não simultaneidade no desenvolvimento de cada subsistema particular, embora daí decorra que a história da sociedade burguesa só possa escrever-se como síntese da assimetria no desenvolvimento dos diversos subsistemas. As dificuldades que se opõem a tal empresa são evidentes; passamos a indicá-las para que possa entender-se a razão de falarmos de uma independência da história do subsistema artístico.

Para construir a história do subsistema artístico parece-me necessário distinguir a *instituição arte* (que funciona segundo o princípio de autonomia) do *conteúdo das obras concretas*. Só esta distinção permite compreender a história da arte na sociedade burguesa como história da superação da divergência entre a instituição e o conteúdo. Na sociedade burguesa (mesmo antes de que a Revolução Francesa desse à burguesia o poder político), a arte alcança um *status* específico que o conceito de autonomia reflecte expressivamente. «A arte só se estabelece como autónoma na medida em que os sistemas económico e político, com o aparecimento da burguesia, se desligam do cultural, e as imagens tradicionais do mundo, infiltradas pela ideologia básica do intercâmbio justo, separam as artes do contexto das práticas rituais»⁽¹²⁾.

Sublinhe-se que se entende aqui por autonomia o modo de função do subsistema social artístico, isto é, a sua independência (relativa) no respeitante à pretensão de aplicação social⁽¹³⁾. Com efeito, não é lícito interpretar a separação da arte da praxis vital e a simultânea diferenciação de uma esfera especial do saber (o saber estético) como uma passagem linear (existem forças contrárias importantes), e tão-pouco o será como passagem adialéctica (algo assim como uma auto-realização da arte). Convém antes destacar que o *status* de autonomia da arte não aparece com facilidade, fruto precário que é do desenvolvimento da sociedade na sua totalidade. Pode ser questionado pela sociedade (pelos seus dominadores) quando considerem conveniente voltar a servir-se da arte. O exemplo extremo seria a política artística fascista que liquida o *status* de autonomia, mas podemos recordar também os inúmeros

processos contra artistas por atentados contra a moral e a decência⁽¹⁴⁾. Deste ataque das instâncias sociais ao *status* de autonomia, deve distinguir-se aquela força que surge dos conteúdos das obras concretas, os quais se manifestam na totalidade de forma e conteúdo, e que tende a cobrir a distância que separa a obra da praxis vital. A arte vive, na sociedade burguesa, da tensão entre limites institucionais (libertação, por parte da arte, da pretensão de aplicação social) e possíveis conteúdos políticos das obras concretas. Trata-se de uma relação de tensão pouco estável que, como veremos, depende de uma dinâmica histórica que a dirige para a sua superação.

Hebermas tentou determinar, no que se refere à arte, este «conteúdo» global da sociedade burguesa. «A arte é o comportamento reservado de uma aproximadamente virtual satisfação das necessidades que no processo material da vida na sociedade burguesa se transformam, de certo modo, em ilegais» (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, pág. 192). Entre estas necessidades, Habermas, como outros autores, inclui a «comunicação mimética com a natureza», a «convivência solidária» e a «felicidade de uma experiência comunicativa que se vê dispensada do imperativo da racionalidade dos fins e do mesmo modo dá margem à fantasia e à espontaneidade da conduta» (idem, pág. 192 e seg.). Tal consideração, sem dúvida valiosa no quadro da tentativa de determinar em geral a função da arte na sociedade burguesa, no nosso contexto seria problemática porque não permite captar o desenvolvimento histórico dos conteúdos expressos nas obras. Parece-me necessário distinguir entre o *status* institucional da arte na sociedade burguesa (separação das obras de arte em relação à praxis vital) e os conteúdos realizados na obra de arte (estes podem ser «necessidades residuais», no sentido que Habermas lhes confere, mas não é forçoso que assim seja). Na verdade, só esta diferenciação permite distinguir a época em que é possível a autocrítica da arte. Apenas com o auxílio desta distinção se pode responder à pergunta sobre as causas sociais da possibilidade da autocrítica da arte.

Contra esta tentativa de distinguir a determinação da forma da arte⁽¹⁵⁾ (*status* de autonomia) da determinação do conteúdo («conteúdo» das obras concretas) poder-se-ia objectar que o mesmo *status* de autonomia deveria entender-se a partir do ponto de vista do conteúdo, e que a superação da organização da sociedade burguesa, conforme à racionalidade dos fins, significa aspirar já a uma felicidade que a sociedade não permite.

Há alguma verdade nisto. A determinação da forma não fica à margem do conteúdo; a independência em relação às pretensões de aplicação imediata também participa do conteúdo explícito da obra. Mas isto, precisamente, deve impulsionar-nos a distinguir entre o *status* de autonomia, que regula o funcionamento das obras concretas, e o conteúdo destas obras (ou das criações colectivas). Tanto os *contes* de Voltaire como a poesia de Mallarmé são obras de arte autónomas; só que a margem de liberdade concedida pelo *status* de autonomia das obras de arte é utilizado de modo diverso nos diferentes contextos sociais por razões sócio-históricas determinadas. Como demonstra o exemplo de Voltaire, o *status* de autonomia não exclui absolutamente uma atitude política nos artistas; o que efectivamente restringe é a possibilidade do efeito.

A separação proposta entre a instituição arte (cujo modo de funcionar é a autonomia) e os conteúdos da obra permite esboçar uma resposta à pergunta sobre as condições de possibilidade da autocrítica dos subsistemas sociais artísticos. Em relação à complexa pergunta sobre a conformação histórica da instituição arte neste contexto, contentar-nos-emos em assinalar que esse processo talvez caminhe para a sua conclusão simultaneamente com a luta da burguesia pela emancipação. Os estudos realizados sob a égide das teorias estéticas de Kant e Schiller partem do pressuposto de uma completa diferenciação da arte enquanto esfera separada da praxis vital. Podemos concluir daí que, o mais tardar em fins do século XVIII, a instituição arte está completamente formada no sentido que acima explicávamos. Isso não basta, porém, para que comece a autocrítica da arte. A ideia de Hegel de um fim da arte não

será aceite pelos jovens hegelianos. Habermas explica que «na posição privilegiada ocupada pela arte sob a forma do espírito absoluto, esta não assume, como a religião subjectivada e a filosofia transformada em ciência, tarefas nos sistemas económico e político, mas compensa isto tomando a seu cargo necessidades residuais que não encontram satisfação no «sistema das necessidades», ou seja, na sociedade burguesa (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, pág. 193 e seg.). Pela minha parte, propendo antes a supor que a autocrítica da arte *ainda não* pode verificar-se em bases históricas. De facto, mesmo quando a instituição da arte autónoma já se encontra completamente formada, ainda actua no seu interior conteúdos de carácter político que se opõem ao princípio de autonomia. Só no momento em que os conteúdos perdem o seu carácter político e a arte deseja simplesmente ser arte, se torna possível a autocrítica do subsistema social artístico. Este estádio atinge-se no final do século XIX com o esteticismo⁽¹⁶⁾.

Por motivos relacionados com a evolução da burguesia a partir da sua conquista do poder político, tende a desaparecer a tensão entre quadros institucionais e conteúdos das obras particulares, na segunda metade do século XIX. A separação relativamente à praxis vital, que sempre caracterizou o *status* institucional da arte na sociedade burguesa, afecta agora o conteúdo da obra. Quadros institucionais e conteúdos coincidem. A novela realista do século XIX ainda está ao serviço da autocompreensão do burguês. A ficção constitui um meio para uma reflexão sobre a situação do indivíduo na sociedade. Com o esteticismo, a temática perde importância em favor de uma concentração cada vez mais intensa dos produtores de arte sobre o próprio meio. O fracasso do principal projecto literário de Mallarmé, os dois anos de quase completa inactividade de Valéry, a carta a Lorde Chandos de Hoffmannsthal, são sintomas de uma crise da arte,⁽¹⁷⁾ que se transforma por si mesma num problema a partir do momento em que exclui tudo o que é «alheio à arte». A coincidência de instituição e conteúdo revela a perda de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando com isso a autocrí-

tica da arte. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda é terem consolidado esta autocrítica.

3. Discussão da teoria da arte de Benjamin

Como se sabe, Walter Benjamin, no seu artigo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*A obra de arte na época da sua reproductibilidade técnica*),⁽¹⁸⁾ descreveu as transformações sociais experimentadas pela arte no primeiro quartel do século XX através do conceito de perda da aura, atribuindo a causa dessas transformações ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Veremos aqui se a tese de Benjamin é apropriada para explicar as condições de possibilidade da autocrítica — até agora deduzidas da evolução do quadro artístico (instituição e conteúdo das obras) — a partir das transformações verificadas no âmbito das forças produtivas.

Benjamin parte de um determinado tipo de relação entre obra e receptor, que qualifica de *aurática*⁽¹⁹⁾. Aquilo que Benjamin designa por aura pode traduzir-se bastante fielmente pelo conceito de inacessibilidade: «a manifestação extraordinária de uma lonjura, por mais próxima que possa estar» (*Kunstwerk*, pág. 53). A aura procede do rito do culto, mas Benjamin pensa que a essência da recepção aurática também caracteriza a arte dessacralizada tal como se desenvolveu a partir do Renascimento. A Benjamin não se lhe afigura decisiva para a história da arte a ruptura entre a arte sacra da Idade Média e a arte profana do Renascimento como resultado da perda da aura. Esta ruptura resulta, segundo Benjamin, da transformação das técnicas de reprodução. Para ele, a recepção aurática depende de categorias como singularidade e autenticidade. Estas categorias, porém, tornam-se supérfluas perante uma arte (como o cinema, por exemplo) que se apoia já nos progressos da reprodução. A ideia decisiva de Benjamin é, assim, a de que mediante a transformação das técnicas de reprodução mudam os modos de percepção, mas também «se irá transformar por completo o carácter da arte» (*Kunstwerk*,

pág. 25). A recepção contemplativa característica do indivíduo burguês dá lugar à recepção de massas, simultaneamente divertida e racional. A arte baseada no ritual é substituída pela arte baseada na política.

Começaremos por considerar a reconstrução benjaminiana do desenvolvimento da arte, para passar em seguida ao esquema de interpretação materialista que propõe. A época da arte sacra, ligada aos rituais da Igreja, e a época da arte autónoma, que chega com a sociedade burguesa e produz um novo tipo de recepção (a estética) ao libertar-se do ritual, convergem, para Benjamin, no conceito de «arte aurática». Mas a periodização da arte que daqui resulta é problemática por várias razões. Segundo Benjamin, a arte aurática e a recepção individual formam uma unidade. Esta característica, porém, só se verifica na arte que logrou a autonomia, não na arte sacra da Idade Média (quer as artes plásticas nas catedrais medievais, quer as representações de mistérios, são recebidas colectivamente). A construção histórica de Benjamin ignora a emancipação da arte em relação ao sagrado, conseguida pela burguesia, talvez porque, entre outros motivos, com o movimento de *l'art pour l'art* e o esteticismo se verifica como que um regresso ao sagrado (ou ao ritual) na arte. Todavia, este regresso nada tem a ver com a primitiva função sagrada da arte, a qual já não se submete a um ritual eclesiástico de onde possa obter o seu valor de uso, projectando agora um ritual, sim, mas para o exterior. Em vez de se integrar no universo do sagrado, a arte põe-se no lugar da religião. A chamada resacralização da arte do esteticismo pressupõe a sua total emancipação do sagrado, não podendo de forma alguma ser comparada com o carácter sagrado da arte medieval.

Para avaliar a explicação materialista benjaminiana da transformação dos modos de recepção através da mudança das técnicas de reprodução, é importante ter em conta que essa explicação vai de par com outra provavelmente mais eficaz. Benjamin entende que os artistas de vanguarda, sobretudo os dadaístas, teriam ensaiado, ainda antes da descoberta do cinema, efeitos cinematográficos por meio da pintura (cf. *Kunstwerk*, pág. 42 e seg.). «Os dadaístas atri-

buem muito menos importância às obras pela sua utilidade mercantil do que pela sua inutilidade como objectos de uma contemplação profunda (...). As poesias deles são *saldadas de palavras*, incluem apóstrofes obscenas e todos os desperdícios da linguagem imagináveis. O mesmo acontece com os seus quadros, aos quais agregam botões ou bilhetes. Através desses processos alcançam assim uma brutal destruição da aura das suas produções, as quais, por meio da produção, recebem o estigma da reprodução» (*Kunstwerk*, pág. 43). Aqui, a perda da aura não resulta da alteração nas técnicas de reprodução, mas da intenção dos produtores de arte. A transformação «completa do carácter da arte» não se deve, neste caso, às inovações tecnológicas, mas à mediação consciente de uma geração de artistas. O próprio Benjamin atribui aos dadaístas a função de precursores apenas na medida em que geram uma «exigência» que só o novo meio técnico pode satisfazer. Isto, porém, pressupõe uma dificuldade: como se explica a existência de precursores? Dito de outra maneira: a explicação da transformação nos modos de recepção por meio da transformação das técnicas da reprodução pertence a um nível diferente; já não pode pretender explicar um acontecimento histórico, mas, quando muito, pode servir como hipótese para a possível *generalização* de um modo de recepção que os dadaístas foram os primeiros a procurar. Não é possível evitar a sensação de que Benjamin descobriu a perda da aura das obras de arte através das obras de vanguarda, procurando depois fundamentá-la de modo materialista. São muitos os problemas que acompanham esta tarefa, pois deste modo a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte, de cuja importância histórica Benjamin se apercebe claramente, seria o resultado de uma transformação tecnológica. A emancipação ou a esperança de emancipação ficam directamente ligadas à técnica⁽²⁰⁾. Contudo, o que promove a emancipação é o desenvolvimento das forças produtivas, pois na medida em que proporciona um campo de novas possibilidades de realização das necessidades dos homens, não pode pensar-se à margem das suas consciên-

cias. Uma emancipação imposta pelo desenvolvimento natural seria o contrário da emancipação.

No fundo, o propósito de Benjamin é aplicar o teorema marxista segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas se transfere do âmbito da sociedade na sua generalidade para o âmbito da arte⁽²¹⁾. Cabe perguntar se essa transferência, no fim de contas, não se reduz a uma simples analogia. O conceito marxista de força produtiva abrange o nível de desenvolvimento tecnológico de uma sociedade determinada, que compreende tanto a concretização dos meios de produção na maquinaria, quanto a capacidade dos trabalhadores para utilizar esses meios de produção. É duvidoso que se possa obter com isto um conceito de força produtiva artística, quanto mais não seja por causa da dificuldade de incluir num conceito de produção artística as capacidades e habilidades dos produtores, e o nível de desenvolvimento das técnicas materiais de produção e reprodução. A produção artística é simplesmente um tipo de produção de mercadorias (mesmo na sociedade do capitalismo tardio), no qual os meios de produção material têm uma importância relativamente escassa no que diz respeito à qualidade das obras, embora sejam talvez importantes para a possibilidade da sua difusão e efeito. Na verdade, desde a invenção do cinema que se constata uma repercussão das técnicas de difusão sobre a produção. Isso levou a que, pelo menos em alguns planos, acabassem por se impor certas técnicas quase industriais de produção⁽²²⁾, as quais, no entanto, não resultaram precisamente «explosivas», verificando-se antes a completa submissão da obra a interesses de rentabilidade, o que determinou a redução dos seus poderes críticos em benefício de uma prática de consumo (que atinge as relações humanas mais íntimas)⁽²³⁾.

Brecht, que no seu *Dreigroschenprozess* invocou o teorema de Benjamin da destruição da arte aurática por meio das novas técnicas de reprodução, é mais cuidadoso no seu enunciado do que o próprio Benjamin: «Estes aparelhos são de grande utilidade para vencer a antiga arte «irradiadora», falha de técnica, antitécnica, associada à religião»⁽²⁴⁾. Ao invés de Benjamin, que propende a atribuir

aos novos meios técnicos (como o cinema) tais qualidades de emancipação, Brecht sublinha que nos meios técnicos se encontram determinadas possibilidades, mas que o desenvolvimento dessas possibilidades depende do modo de aplicação.

Assim como a transferência do conceito de força produtiva do quadro da análise da totalidade social para o âmbito da arte é problemática pelas razões citadas, assim também acontece com o conceito de relações de produção, claramente reservado por Marx à totalidade das relações sociais que regulam o trabalho e a distribuição dos seus produtos. Contudo, já introduzimos um conceito, o de instituição arte, referente às relações pelas quais a arte é produzida, distribuída e recebida. Esta instituição caracteriza-se na sociedade burguesa, em primeiro lugar, pelo facto de que os produtos que funcionam no seu interior não se vêem afectados (directamente) por pretensões de aplicação social. O mérito de Benjamin consiste, portanto, em ter captado, com o conceito de aura, o tipo de relação entre obra e produtor que se verifica no seio da instituição arte regulada pelo princípio de autonomia. Deste modo, apreciou dois factos essenciais: primeiro, que as obras de arte, por si mesmas, pouca influência exercem, cabendo a determinação decisiva do seu efeito à instituição em que funcionam; segundo, que os modos de recepção precisam de ser fundamentados social e historicamente: o aurático, por exemplo, na sua relação com o indivíduo burguês. O que Benjamin descobre é a *determinação formal* da arte (no sentido marxista do termo), e nisso reside também o materialismo da sua argumentação. Por contraste, o teorema segundo o qual as técnicas de reprodução destroem a arte aurática é um modelo interpretativo pseudo materialista.

Algumas palavras finais para encerrar o debate da questão sobre a periodicidade do desenvolvimento da arte. Já tivemos ocasião de criticar a periodicidade proposta por Benjamin, onde desaparece a ruptura entre a arte medieval, sagrada, e a arte moderna, profana. Contudo, da ruptura mencionada por Benjamin entre arte aurática e não aurá-

tica, pode chegar-se a uma conclusão metodológica: as periodicidades no desenvolvimento da arte devem procurar-se no quadro da instituição arte e não no plano dos conteúdos das obras concretas. Isso implica que a periodicidade da história da arte não pode desligar-se pura e simplesmente das periodicidades da história das formações sociais e das suas fases de desenvolvimento, e implica também que a missão das ciências da cultura consiste em evidenciar as grandes revelações no desenvolvimento dos seus objectos. Só assim a ciência da cultura pode dar uma contribuição autêntica à investigação da história da sociedade burguesa. Mas quando é adoptada como sistema prévio de referências para a investigação histórica de quadros sociais parciais, a ciência da cultura malogra-se, quedando-se por um processo de ordenamento cujo valor de conhecimento é insignificante.

As condições históricas de possibilidade de autocrítica do subsistema social artístico não podem, em resumo, explicar-se com o auxílio do teorema de Benjamin; haverá antes que deduzi-las da anulação das relações de tensão entre a instituição arte (o *status* de autonomia) e os conteúdos das obras concretas, sobre as quais se constitui a arte da sociedade burguesa. É importante ter em conta que a arte e a sociedade não se enfrentam como duas ordens que mutuamente se excluem, e principalmente que a (relativa) separação da arte face às pretensões de aplicação, como o desenvolvimento dos conteúdos, é um fenómeno social, determinado pelo desenvolvimento de toda a sociedade.

Quando critico as teses de Benjamin, segundo as quais a reproductibilidade técnica das obras de arte leva a um modelo diferente (não aurático) de recepção, não pretendo dar a entender que não atribuo importância ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Julgo necessário fazer duas observações: em primeiro lugar, o desenvolvimento técnico não pode considerar-se variável independente, pois é função do desenvolvimento da sociedade na sua totalidade; em segundo lugar, a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa não pode ter como

causa decisiva esse mesmo desenvolvimento. Estabelecidas estas duas limitações, a importância do desenvolvimento técnico para a evolução das artes plásticas pode resumir-se assim: o aparecimento da fotografia e a consequente possibilidade de reproduzir com exactidão a realidade através de processos mecânicos leva à decadência da função representativa nas artes plásticas⁽²⁵⁾. Os limites deste modelo explicativo tornam-se evidentes quando se comprova a impossibilidade de transferi-los para a literatura, em cujo campo não existe nenhuma inovação técnica susceptível de haver produzido um efeito comparável ao da fotografia nas artes plásticas. Quando Benjamin interpreta o nascimento de *l'art pour l'art* como reacção ante o advento da fotografia,⁽²⁶⁾ é evidente que o modelo explicativo se esgota por completo. A teoria de *l'art pour l'art* não é simplesmente a reacção contra um novo meio de reprodução (por muito que este tenha levado até ao âmbito das artes plásticas a tendência da arte para a sua total independência), mas a resposta ao facto de que na sociedade burguesa desenvolvida a obra de arte perde progressivamente a sua função social (caracterizámos este desenvolvimento como perda do conteúdo político das obras concretas). Não se trata de negar a importância da transformação das técnicas de reprodução no desenvolvimento da arte, mas da impossibilidade de deduzir este daquela. A completa diferenciação do subsistema, que começa com *l'art pour l'art* e culmina no esteticismo, deve relacionar-se com a tendência característica da sociedade burguesa para a progressiva divisão do trabalho. A produção individual do subsistema arte, totalmente diferenciado, tende a evitar qualquer função social.

Em geral, apenas é permitido afirmar com certeza que a diferenciação do subsistema social artístico pertence à lógica do desenvolvimento da sociedade burguesa. Com a tendência para a progressiva divisão do trabalho, também os artistas se transformam em especialistas. Este desenvolvimento, que atinge o auge no esteticismo, foi apropriadamente reflectido por Valéry. No interior da tendência geral para a especialização crescente, é forçoso admitir influências recíprocas entre os diferentes âmbitos parciais. Assim,

por exemplo, o desenvolvimento da fotografia influenciou sobre a pintura, provocando a decadência da função representativa. Mas estas influências recíprocas não devem sobrevalorizar-se. Por importante que seja explicar, em particular, a falta de simultaneidade no desenvolvimento das diversas artes, não pode transformar-se em «motivo» do processo através do qual as artes geram a sua especificidade. Este processo é motivado pelo desenvolvimento da sociedade na sua totalidade, do qual faz parte, e não pode entender-se cabalmente segundo o esquema de causa e efeito⁽²⁷⁾.

Até aqui, vimos a autocrítica dos subsistemas sociais artísticos, obtida pelos movimentos de vanguarda, em relação com a tendência para a progressiva divisão do trabalho, característica do desenvolvimento da sociedade burguesa. A tendência da sociedade, na sua totalidade, para a diferenciação de âmbitos parciais através da simultânea especialização de função, surge como sendo a lei do seu desenvolvimento, à qual também a arte está submetida. Ficaria assim esboçado o aspecto objectivo do processo, mas cabe interrogar-nos sobre como se reflecte no sujeito este processo de diferenciação de âmbitos sociais parciais. No que a este problema diz respeito, julgo que devemos guiar-nos pelo conceito de diminuição da experiência. A experiência define-se como um conjunto de percepções e reflexões assimiladas, que podem voltar a aplicar-se à praxis vital; então, é possível caracterizar o efeito sobre o sujeito dos âmbitos sociais parciais diferenciados, resultado da progressiva divisão do trabalho como diminuição da experiência. Esta diminuição não significa que o sujeito, transformado em especialista de um âmbito parcial, já não perceba nem reflecta; no sentido proposto aqui, o conceito significa que as «experiências» obtidas pelo especialista no seu âmbito parcial já não voltam a aplicar-se à praxis vital. A experiência estética como experiência específica, tal como o esteticismo a desenvolve, seria a forma em que se manifesta a diminuição da experiência — no sentido acima definido — no âmbito da arte. Por outras palavras: a experiência estética é o aspecto positivo do processo de diferen-

ciação do subsistema social artístico, cujo aspecto negativo é a perda de função social dos artistas. Enquanto a arte interprete a realidade ou satisfaça as necessidades residuais, tomará por referência a praxis vital, mesmo que dela esteja separada. Só com o esteticismo se acaba a relação com a sociedade vigente. A ruptura com a sociedade (a sociedade do imperialismo) constitui o núcleo da obra do esteticismo, e é esta a razão da reiterada tentativa de Adorno para salvá-lo⁽²⁸⁾. A intenção dos vanguardistas pode definir-se como sendo a tentativa de devolver a experiência estética (oposta à praxis vital), criada pelo esteticismo, à prática. Aquilo que mais perturba a sociedade burguesa, ordenada pela racionalidade dos fins, deve transformar-se em princípio organizativo da existência.

11 — TEORIA DA VANGUARDA E CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

(1) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Teoria estética)*, editada por Gretel Adorno e R. Tiedmann em *Gesammelte Schriften (Obras completas)*, 7, Frankfurt, 1970, pág. 532.

(2) Sobre a crítica ao historicismo, cf. H.-G. Gadamer: «A ingenuidade do chamado historicismo consiste em que se furta a semelhante reflexão e, confiando no *metōdīcō* do seu processo, olvida a sua própria historicidade» (*Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik — Verdade e método. Fundamentos de uma hermenêutica filosófica*, 2.^a ed., Tubinga, 1965, pág. 283). Cf. também a análise de Ranke em H. R. Jaub, «Geschichte der Kunst und Historie» («História da arte e história»), na sua *Literaturgeschichte als Provokation (História da literatura como provocação)*, ed. Suhrkamp, 418, Frankfurt, 1970, págs. 222-226.

(3) K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt/Viena (reprodução fotomecânica da edição moscovita de 1939-1941), pág. 25. Citado a seguir como *Grundrisse*.

(4) O conceito dos movimentos históricos de vanguarda aqui aplicado foi obtido a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, mas refere-se igualmente à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. O que estes movimentos têm em comum, embora difiram em alguns aspectos, consiste em que não se limitam a rejeitar um determinado processo artístico, mas a arte do seu tempo na sua totalidade, realizando, portanto, uma ruptura com a tradição. As suas manifestações extremas dirigem-se especialmente contra a instituição arte, tal como se formou no seio da sociedade burguesa. Isto também se aplica ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão, com algumas restrições que poderiam descobrir-se através de investigações concretas.

No que toca ao cubismo, este não perseguiu o mesmo objectivo, mas questionou o sistema de representação da perspectiva central vigente na pintura desde o Renascimento. Nesta medida, pode ser integrado entre os movimentos históricos de vanguarda, embora não partilhe a sua tendência fundamental para a superação da arte na praxis vital.

O conceito histórico de movimento de vanguarda distingue-se de tentativas neovanguardistas como as que ocorreram na Europa durante os anos cinquenta e sessenta. Embora a neovanguarda se proponha os mesmos objectivos proclamados pelos movimentos históricos de vanguarda, a pretensão de reintegrar a arte na praxis vital já não pode colocar-se seriamente na sociedade existente, uma vez que as intenções vanguardistas fracassaram. Quando um artista dos dias de hoje envia uma chaminé de fogão a uma exposição, já não está ao seu alcance a intensidade do protesto que os *ready mades* de Duchamp exerceram. Pelo contrário: enquanto que o *Urinoir* de Duchamp pretendia fazer ir pelos ares a instituição arte (com as suas específicas formas de organização, como museus e exposições), o artista que encontra a chaminé de fogão aspira a que a sua «obra» tenha acesso aos musues. Deste modo, porém, o protesto vanguardista transformou-se no seu contrário.

(5) Cf. a este e a outros respeito, V. Sklovskij, «Die Kunst als Verfahren» (1916) («A arte como processo»), em *Texte der russischen Formalisten*

(*Textos dos formalistas russos*), tomo I, editados por J. Striedter (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Kunst — Teoria e história da literatura e das belas artes*), Munique, 1969, págs. 3-35.

(6) Há referências à relação histórica entre formalismo e vanguarda (concretamente sobre o formalismo russo) em V. Erlich, *Russischer Formalismus (Formalismo russo)*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 21, 2.^a ed., Frankfurt, 1973. Veja-se a entrada «Futurismo». Sobre Sklovskij, cf. Renate Lachmann, «Die “Verfremdung” und das “neue Sehen” bei Victor Sklovskij» («A “estranheza” e o “novo olhar” em Victor Sklovskij»), em *Poetica* 3 (1970), págs. 226-249. A interessante observação de K. Chvatik de que existe «uma motivação interna para a estreita relação entre estruturalismo e vanguarda, uma motivação metodológica e teórica» (*Strukturalismus und avantgarde — Estruturalismo e vanguarda*, Reihe Hanser, 48, Munique, 1970, pág. 23), não é no entanto desenvolvida ao longo do livro. Com uma combinação de generalidades sobre futurismo e formalismo, conforma-se Krystyna Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance (A teoria do formalismo russo e o seu ambiente poético)*, Slavistic Printings and Reprintings, 82, Haia/Paris, 1968.

(7) Neste sentido, cf. os importantes argumentos de Althusser, pouco discutidos na Alemanha, em L. Althusser/E. Balibar, *Lire le Capital*, Petite Collection Maspéro, 30, Paris, 1969, caps. IV e V.

(8) A este respeito, ver H. Plessner, «Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei» («Sobre as condições sociais da pintura moderna»), no seu *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie (Aquém da utopia. Textos escolhidos sobre sociologia da cultura)*, Suhrkamp Taschenbuch, 148, 2.^a ed., Frankfurt, 1974, págs. 107 e 118.

(9) Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner (Ensaio sobre Wagner)*, Knauer, 54, 2.^a ed., Munique/Zurique, 1964, pág. 135.

(10) J. Habermas, *Legitimationsprobleme in Spätkapitalismus (O problema da legitimação no capitalismo tardio)*, E. Suhrkamp, 623, Frankfurt, 1973, págs. 42 e segs.

(11) Como exemplo de uma relação precipitada, quer dizer, formulada à margem de investigações concretas, entre o desenvolvimento da arte e o da sociedade, pode servir o trabalho de F. Tomberg, «Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht» («Negação afirmativa. Comunicação sobre a função ideológica da arte moderna»), em *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze (Estética política. Conferências e artigos)*, Sammlung Luchterhand, 104, Darmstadt/Neuwied, 1973). Tomberg estabelece uma relação entre «a sublevação universal contra os estúpidos burgueses dominantes», cujo «sintoma evidente» seria «a resistência do povo vietnamita», e o fim da «arte moderna». «Termina assim a época da chamada arte moderna. Onde ainda se pratica, deve transformar-se numa farsa. A arte só pode ser digna de crédito se se compromete com o processo revolucionário do presente, embora isto aconteça a expensa da forma» (id., págs. 59 e segs.). Incurrendo num moralismo rudimentar, postula-se aqui o fim da arte, sem tomar em consideração o seu evoluir. Quando no mesmo artigo se atribui uma função ideológica à arte moderna (posto que manifesta «incapacidade para modificar a estrutura social», continuar a fazê-lo seria prolongar tal ilusão, id., pág. 58), contradiz-se a afirmação do fim da «época da cha-

mada arte moderna». Finalmente, noutro artigo do mesmo volume, insiste-se na tese da perda de função da arte: «O mundo belo que devemos criar não é a sociedade reflectida, mas a sociedade real» (*Über den gesellschaftlichen Gehaltästhetischer Kategorien (Sobre o conteúdo social das categorias estéticas)*, id., pág. 89.

(12) J. Habermas, «Bewusstmachende oder rettende Kritik die Aktualität Walter Benjamins» («Crítica consciencializante ou crítica salvadora. A actualidade de Walter Benjamin»), em *Zur Aktualität Walter Benjamins (Sobre a actualidade de Walter Benjamin)*, editado por S. Unseld (Suhrkamp Taschenbuch, 150), Frankfurt, 1972, pág. 190.

(13) J. Habermas define a autonomia como «independência da obra de arte face a pretensões de aplicação alheias à arte» (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, pág. 190); prefiro falar de pretensões sociais de aplicação porque assim se evita incorporar na definição aquilo que queremos definir.

(14) Cf. a este respeito K. Heitmann, *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert (Os processos por imoralidade contra a literatura francesa no século XIX)*, *Ars Poetica*, 9.

(15) O conceito de determinação formal não pretende significar aqui que a forma constitua as afirmações da arte, mas refere-se à determinação pela forma de se relacionar, no âmbito institucional em que funcionam as obras de arte. O conceito também é aplicado no sentido dado por Marx à determinação dos objectos pela forma da mercadoria.

(16) G. Mattenklott formula uma crítica política à primazia do formal no esteticismo: «A forma é o fetiche transplantado para o âmbito da política, cuja total indeterminação de conteúdo oferece um espaço para a saturação ideológica» (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George — Idolatria. Oposição estética em Beardsley e George*, Munique, 1970, pág. 227). Esta crítica comporta uma análise correcta da problemática política do esteticismo, mas não atende ao facto de que, no esteticismo, a arte da sociedade burguesa volta-se para si própria. Eis o que Adorno observou: «Existe algo de libertador na autoconsciência que a arte burguesa, na qualidade de burguesa, alcança de si própria, a partir do momento em que se toma pela realidade, coisa que não é» («Der Artist als Statthalter» — «O artista como lugar-tenente»), nas suas *Noten zur Literatur I (Notas sobre literatura I, Bibl. Suhrkamp, 47, págs. 10-13, Taus., Frankfurt, 1963, pág. 188)*. Sobre o problema do esteticismo, cf. também H. C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannstahls “Der Tor und der Tod” (Crítica do homem estético. Hermenêutica e moral em “O louco e a morte” de Hofmannstahl)*, Bad Homburg/Berlim/Zurique, 1970. Para Seeba, a actualidade do esteticismo consiste em que «o próprio princípio “estético” do modelo ficcional, que deve facilitar a compreensão da realidade, mas dificultar a sua experiência imediata, (conduz) em bruto àquela perda da realidade de que já Cláudio padecia» (id., pág. 180). O defeito desta engenhosa crítica ao esteticismo consiste em colocar na base, frente ao «princípio do modelo ficcional» (que pode funcionar perfeitamente como instrumento para conhecer a realidade), uma obrigatoria «experiência imediata em bruto». Assim, porém, critica-se um momento do esteticismo através de outro momento do mesmo esteticismo. No que se refere à perda da realidade, é preciso concebê-la, segundo autores como Hofmannstahl, como produto,

não da busca de figuras estéticas, mas dos seus motivos socialmente condicionados. Por outras palavras: a crítica de Seeba ao esteticismo é apanhada por aquilo que pretendeu criticar. Ver ainda P. Bürger, «Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre», («Sobre a interpretação esteticizante da realidade em Proust, Valéry e Sartre»), no seu (como editor) *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche Kritischer Literaturwissenschaft (Do esteticismo ao nouveau roman. Ensaios de ciência crítica da literatura)*, Frankfurt, 1974.

(17) Ver a este respeito W. Jens, *Statt einer Literatur-geschichte (Em vez de uma história da literatura)*, 5.ª ed., Pfullingen, 1962, cap. «Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa» («O homem e as coisas. A revolução na prosa alemã»), págs. 109-133.

(18) W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Ed. Suhrkamp, 28, Frankfurt, 1963, págs. 7-63, adiante citado como *Kunstwerk*). Para a crítica das teses de Benjamin, é particularmente importante a carta de Adorno a Benjamin de 18 de Março de 1936 (incluída em Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin (Sobre Walter Benjamin)*, editado por R. Tiedemann (Bibl. Suhrkamp, 260, Frankfurt, 1970, págs. 126-134). Tiedemann argumenta a partir de um ponto de vista próximo de Adorno em *Studien zur Philosophie Walter Benjamin (Estudos sobre a filosofia de Walter Benjamin)*, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 16, Frankfurt, 1965, págs. 87 e segs.

(19) Ver B. Lindner, «Natur-Geschichte» — Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften («História da Natureza» — Filosofia da história e experiência do mundo nos textos de Benjamin), em «Text+Kritik», n.º 31/32 (Outubro de 1971), págs. 41-58.

(20) Benjamin mentém-se aqui no contexto de um entusiasmo pela técnica que nos anos vinte caracterizou igualmente os intelectuais liberais (encontrar-se-á informação sobre o tema em H. Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932 (Nova objectividade 1924-1932)*, Stuttgart, 1970, págs. 58 e segs. e a vanguarda revolucionária russa (ver, por exemplo, B. Arbatov, *Kunst und Produktion (Arte e produção)*, editado e traduzido por H. Günther e Karla Hielscher, Reihe Hanser, 87), Munique, 1972.

(21) Por isso a extrema esquerda vê nas teses de Benjamin uma teoria revolucionária da arte. Cf. H. Lethen, «Walter Benjamins thesen zu einer "materialistischen Kunsttheorie"» («As teses de Walter Benjamin sobre uma "teoria materialista da arte"»), em *Neue Sachlichkeit 1924-1932*, págs. 127-139.

(22) Como se sabe, os produtos da literatura de massas são elaborados por colectivos de autores que repartem o trabalho entre si e aplicam diversos critérios de produção para cada grupo destinatário.

(23) É nisto que também consiste a crítica de Adorno a Benjamin; ver o artigo «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens» («Sobre o carácter fetichista na música e a regressão do ouvido»), nas suas *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (Dissonâncias. Música no mundo administrado)*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/12 a, 4.ª ed., Göttinga, 1969, págs. 9-45, que constitui uma resposta ao artigo de Benjamin sobre a obra de arte. Ver também Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Análise de*

texto como crítica da ideologia. Sobre a recepção da literatura de evasão), «Krit. Literaturwissenschaft», I, FAT 2063, Frankfurt, 1973, cap. 1, 2.

(24) B. Brecht, «Der Dreigroschenprozess» (1931), em *Schriften zur Literatur und Kunst (Escritos sobre literatura e arte)*, editados por W. Hecht, tomo I, Berlim/Weimar, 1966, 180 (o sublinhado é meu); ver também pág. 199.

(25) Resultam daqui as dificuldades em que tropeça a tentativa de basear uma categoria estética no conceito de reflexo. Estas dificuldades estão condicionadas historicamente pela evolução da arte na sociedade burguesa e, concretamente, pela «atrofia» da função representativa da arte. A. Gehlen ensaiou uma interpretação sociológica da nova pintura em *Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei (Pintura no tempo. Sociologia e estética da pintura moderna)*, Frankfurt/Bonn, 1960. As condições sociais do aparecimento da pintura moderna proposta por Gehlen são, em geral, correctos. Juntamente com a invenção da fotografia, cita a ampliação do espaço vital e o fim da aliança entre pintura e ciências naturais (id., págs. 40 e segs.).

(26) «Ao surgir o primeiro meio de reprodução autenticamente revolucionário, a fotografia (ao mesmo tempo que o amanhecer do socialismo), a arte teve a intuição da proximidade da crise (que ao fim de cem anos resultou indiscutível) e reagiu com a doutrina de *l'art pour l'art*, que é uma teologia da arte» (*Kunstwerk*, pág. 20).

(27) Ver P. Francastel, que resume assim o resultado da sua investigação sobre a arte e a técnica: 1. «Não há nenhuma contradição entre a evolução de certas formas da arte contemporânea e a expressão da actividade científica e técnica da sociedade actual», 2. «A evolução da arte na actualidade segue um princípio de desenvolvimento especificamente estético», em *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles (Arte e técnica nos séculos XIX e XX)*, Bibl. Médiations, 16, 1964, págs. 221 e segs.

(28) Cf. Th. W. Adorno, «George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906» («George e Hofmannsthal. Sobre o epistolário: 1891-1906»), em *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (Prismas. Crítica da cultura e da sociedade)*, 2.ª ed. Munique, 1963, págs. 190-231; e ainda «Der Artist als Statthalter», nas suas *Noten zur Literatur, I*, págs. 173-193.

III — O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

1. Problemas da investigação

«A autonomia da arte é irrevogável»⁽¹⁾.

«Em geral, não se pode pensar na autonomia da arte sem o disfarce do trabalho»⁽²⁾.

As duas frases de Adorno aludem ao carácter contraditório da categoria de autonomia: necessária para determinar o que se entende por arte na sociedade burguesa, ostenta, no entanto, o estigma da deformação ideológica, na medida em que não deixa reconhecer a sua relatividade social. Já se encontra aqui pressuposta a definição de autonomia em que a seguir nos apoiaremos, distinguindo-a ao mesmo tempo das outras duas definições alternativas do conceito. Refiro-me ao conceito de autonomia de *l'art pour l'art* e ao da sociologia positivista, que concebe a autonomia como uma simples ilusão subjectiva dos produtores de arte.

Quando se define a autonomia da arte como sendo a sua independência da sociedade, podem dar-se várias interpretações desta definição. Se se entende que a sua «essência» consiste na separação da arte relativamente à sociedade, está-se aceitando involuntariamente o conceito de arte de *l'art pour l'art* e impede-se a interpretação desta

separação como produto de um desenvolvimento histórico e social. Se se apoia a opinião contrária, segundo a qual a independência da arte em relação à sociedade só se verifica na imaginação do artista, não se diz nada sobre o *status* da obra, e a investigação correcta da relatividade histórica dos fenómenos de autonomia transforma-se bruscamente na sua negação: o que resta é uma simples ilusão. Ambos os princípios ignoram a complexidade da categoria de autonomia, cuja singularidade consiste em descrever algo real (o desaparecimento da arte como esfera diferenciada da actividade humana, vinculada à praxis vital), um fenómeno real cuja relatividade social, no entanto, já não se pode perceber, facto este que também escapa ao conceito. Como o público, a autonomia da arte é também uma categoria da sociedade burguesa, que revela e oculta um real desenvolvimento histórico. Cada discussão da categoria demonstra quanto é apropriada para interpretar e explicar a contradição lógica e histórica que se verifica no próprio facto.

No que se seguirá, não podemos esboçar uma história da instituição arte na sociedade burguesa: para isso, seriam necessários os trabalhos prévios das ciências da arte e da sociedade. Em troca, podemos discutir diversas propostas para uma explicação materialista da génese da categoria de autonomia, primeiro porque assim esclareceremos os conceitos e provavelmente o próprio tema, e depois porque a crítica aos trabalhos mais recentes vai permitir-nos preparar linhas concretas de investigação⁽³⁾.

B. Hinz explica a génese da ideia da autonomia da arte do seguinte modo: «Nesta fase da separação histórica dos produtores em relação aos seus (meios) de produção, o artista era o único a quem a divisão do trabalho não afectara minimamente (...). No prolongamento, pelos artistas, do meio de produção artesanal, já depois da divisão social do trabalho, parece residir o motivo de que o seu produto tenha sido valorizado como algo de singular e autónomo (*Autonomie der Kunst*, págs. 175 e segs.)⁽⁴⁾. A permanência no nível de produção artesanal, no seio de uma sociedade cada vez mais dominada pela divisão do trabalho, e a conseqüente separação dos trabalhadores em relação aos

seus meios de produção é, portanto, a efectiva condição prévia para que a arte fosse concebida como algo de singular. Com base no trabalho eminentemente cortesão da arte renascentista, a sua reacção perante a divisão do trabalho é «feudal»; nega o seu *status* artesanal e cinge-se a um labor puramente ideal. M. Müller também chega a idênticas conclusões: «Surge assim a divisão do trabalho artístico em produção material e ideal, pelo menos em teoria. A *arte cortesã* vê-se animada pela corte; é uma resposta feudal às transformações nas relações de produção» (*Autonomie der Kunst*, pág. 26).

A tarefa fundamental consiste em tentar uma interpretação materialista do fenómeno intelectual como resultado da oposição rígida entre burguesia e nobreza. Os autores não se contentam com uma simples atribuição de objectivos intelectuais a determinadas posições sociais, antes pretendem deduzir as ideologias (neste caso a ideia da essência dos processos de produção artística) da própria dinâmica social. Entendem a pretensão da autonomia da arte como um fenómeno que surge no quadro da corte como reacção contra a mudança sofrida pela sociedade devido à incipiente economia capitalista. O esquema diferenciado de interpretação tem analogias com a interpretação dada por Werner Kraus do *honnête homme* do século XVII francês⁽⁵⁾. O ideal social do *honnête homme* também não se pode conceber simplesmente como ideologia da função política da nobreza em retrocesso, dado que é precisamente dirigido contra o particularismo estatal. Kraus interpreta-o como sendo a tentativa da nobreza para conseguir o lugar privilegiado da burguesia na sua luta particular contra o absolutismo. O fruto dos trabalhos da chamada sociologia da arte possui, pois, um valor limitado, já que o momento especulativo (mesmo na investigação de Müller) domina na medida em que o material desdiz a validade da tese. Mas há outra questão decisiva: o que o conceito de autonomia aqui refere é quase exclusivamente o aspecto subjectivo do devir autónomo da arte. A tentativa de interpretação fixa-se nos conceitos que os artistas associam à sua actividade, mas não no processo do devir autónomo como um todo. O

processo, porém, inclui ainda outro elemento: a libertação de uma capacidade de percepção e construção da realidade até então vinculada a finalidades de culto. Existem, é bem de ver, razões para admitir que ambos os momentos do processo (o ideológico e o real) estão relacionados; reduzir o processo à sua dimensão ideológica coloca vários problemas.

Sobre o aspecto real do processo, procura incidir precisamente a tentativa de interpretação de Lutz Winckler. Esta parte da constatação de Hauser segundo a qual, com a substituição dos mandantes, que encomendam uma obra a um artista para determinado fim, pelos colecionadores que no mercado nascente da arte adquirem obras de artistas de prestígio, surge também o artista independente como complemento histórico do colecionador⁽⁶⁾. Deste facto, Winckler deduz que «a abstracção de cliente e objecto, facilitada pelo mercado, era no entanto a condição necessária para a verdadeira abstracção artística: o interesse pela composição e as técnicas da pintura» (Winckler, pág. 18). Hauser procede de modo essencialmente descritivo: descreve um desenvolvimento histórico, o aparecimento simultâneo dos colecionadores e dos artistas independentes (ou seja, dos artistas anónimos que produzem para o mercado); Winckler, porém, elabora a partir daqui uma interpretação da génese da autonomia da estética. Afigura-se-me, no entanto, problemático levar as afirmações descritivas até uma construção histórica interpretativa, e não só porque outros argumentos de Hauser sugeriram conclusões diferentes. Enquanto que no século XV, como Hauser confirma, as oficinas de artista ainda perseverantes no trabalho artesanal e os respectivos regulamentos corporativos reflectem um estado de submissão (Hauser, págs. 331 e segs.), na passagem do século XV para o XVI muda a situação social dos artistas, porque os novos senhorios e principados, por um lado, e o Estado já próspero, por outro, mantêm sempre uma grande procura de artistas qualificados em situação de aceitar e satisfazer grandes encomendas. Neste contexto, Hauser também fala de «procura no mercado da arte» (pág. 340), mas não está a pensar no mercado onde se

comercializam obras concretas, mas no elevado número de grandes encomendas, cujo crescimento tem como consequência um relaxamento dos compromissos corporativos dos artistas (as corporações eram, de facto, um instrumento dos produtores contra o excesso de produção e a consequente queda dos preços). Enquanto Winckler deduz «a abstracção artística: o interesse pela composição e as técnicas de pinturas» do mecanismo do mercado (o artista produziria para o mercado anónimo e já não para satisfazer encomendas particulares), do argumento de Hauser que acabámos de expor, poder-se-ia chegar a uma conclusão oposta à de Winckler: a de que seria preciso explicar o interesse pela composição e as técnicas de pintura precisamente pela nova situação social dos artistas, produzida não pela decadência da arte por encomenda, mas pelo seu crescimento.

Não se trata de apresentar aqui a explicação «correcta», mas de reconhecer os problemas da investigação acentuados pela divergência entre os diversos intentos explicativos. A evolução dos mercados da arte (tanto dos antigos «mercados de encomenda» como dos novos mercados onde se traficam obras concretas) proporciona um tipo de «factos» que por si sós não permitem qualquer conclusão sobre o processo de progressiva independência do foro estético. Ao processo secular e cheio de contradições (repetidamente travado por movimentos contrários) através do qual emerge o quadro social daquilo a que chamamos arte, é difícil atribuir uma única «causa», mesmo que esta assumia tanta importância para a sociedade no seu conjunto como o mecanismo do mercado.

O trabalho de Bredekamp distingue-se das teses tratadas até agora na medida em que este autor tenta demonstrar que «o conceito e a função da arte *livre* (autónoma) estão ligados desde o princípio a determinadas classes» e que «a corte e a grande burguesia protegem a arte como prova do seu domínio» (*Autonomie der Kunst*, pág. 92). Para Bredekamp, a autonomia é uma «aparência de realidade» criada pela produção do estímulo estético como meio de domínio. Irá opor-se-lhe, como valor positivo, a arte

submetida. Bredekamp procura demonstrar, portanto, que as classes inferiores do século XV persistem no seu conservadorismo emocional «em virtude da sua capacidade de experimentar e rejeitar o processo de libertação da arte em relação ao culto, por julgarem a sua pretensão de autonomia perfeitamente adaptada à ideologia das classes superiores» (idem, pág. 128). Do mesmo modo, interpreta a iconoclastia dos movimentos sectários da pequena burguesia como protesto radical contra a independentização dos estímulos sensíveis, e daí que Savonarola aprove inteiramente uma arte virada para a apologia moral. Neste tipo de interpretação, é particularmente problemático o equiparar do conhecimento da interpretação à experiência da vida. Naturalmente que o intérprete tem o direito de determinar e decidir a sua atitude com base na sua particular experiência social, e desse modo atribuir um momento de verdade ao conservadorismo estético dos pobres; mas não é simples tomar a experiência por referência a propósito das classes inferiores pequeno-burguesas e plebeias do século XV italiano. Na verdade, é isto que Bredekamp faz, como volta a comprovar-se no final do seu trabalho, onde caracteriza a arte ascético-religiosa como «forma preliminar de *tomada de partido*» e considera atributos positivos «a sua denúncia artística do poder aurático, a tendência para a recepção de massas (...) e o seu desinteresse pelos encantos estéticos, preteridos em favor da clareza didáctico-política» (idem, pág. 169). Bredekamp confirma assim, involuntariamente, a interpretação tradicional, segundo a qual a arte comprometida não é arte «autêntica». Contudo, o que é decisivo é o facto de Bredekamp considerar muito pequeno o momento libertador que está na base da sua opção por uma arte moralizante, e que consiste na perda dos encantos estéticos no contexto religioso. Iremos deter-nos no aparecimento em separado de génese e valor se queremos captar o *carácter contraditório* do processo de autonomização da arte. A obra na qual o estético se oferece pela primeira vez como um particular objecto de prazer, poderia estar unida na sua génese a um poder aurático, mas isto não altera o facto de que ela torna possível, para um desenvolvimento

histórico ulterior, um determinado tipo de prazer (o estético), e contribui assim para criar o quadro daquilo a que chamamos arte. Por outras palavras: a ciência crítica não pode simplesmente negar uma parte da realidade social (como a autonomia da arte) e ocultar-se atrás de uma eventual dicotomia (poder aurático *versus* recepção de massas; estímulo estético *versus* clareza didáctico-política). Aqui entra em cena a dialéctica da arte, sobre a qual Benjamin escreveu que «não é nunca um documento da cultura, sem ser por isso uma espécie de parente da barbárie» (7). Com esta expressão, Benjamin não pretende condenar a cultura — pensamento totalmente alheio ao seu conceito de crítica como salvação —, mas antes expressar a tese de que a cultura pagou com o sofrimento tudo o que deixou de fora (a cultura grega é, como se sabe, a cultura de uma sociedade apoiada na escravatura). A beleza da obra não justifica, em absoluto, o sofrimento a que deve a sua existência; inversamente, porém, não se pode negar a obra, que é o único testemunho de tais sofrimentos. Tão importante é acusar o opressor (poder aurático) nas grandes obras como superar em seguida este momento. Querer cancelar o carácter contraditório no desenvolvimento da arte, optando por uma arte moralizante face a outra «autónoma», é tão errado como prescindir do momento libertador na arte autónoma e do momento repressivo na arte moralizante. Perante tais considerações adialécticas, damos razão a Horkheimer e Adorno quando insistem, na *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica do Iluminismo)*, em que o processo de civilização também integra a opressão.

As diversas propostas recentes de clarificação da génese da autonomia da arte não foram comparadas com o único propósito de desaconselhar tal empreendimento. Parecem-me, pelo contrário, em grande medida importantes. Naturalmente que a comparação mostra com clareza o perigo da especulação histórico-filosófica, de que deve abster-se precisamente uma ciência que se pretende materialista. Isto não constitui nenhum convite a uma entrega cega ao «material», mas talvez possa ser a defesa de um empirismo acompanhado de teoria. Através desta fórmula,

ocultam-se os problemas da investigação, que na ciência da cultura que se pretende materialista não foram ainda, que eu saiba, enunciados com clareza e muito menos resolvidos. A saber: como podem tornar-se operativas determinadas questões teóricas de modo que a investigação histórica produza resultados que não estejam já fixados no plano da teoria? Enquanto não formulamos esta questão, as ciências da cultura correrão sempre o perigo de oscilar entre uma generalidade e uma concreção igualmente indesejáveis. Transferindo-nos para o problema da autonomia, tratar-se-ia de perguntar de que maneira se relaciona a separação da praxis vital por parte da arte com a ocultação das condições históricas deste acontecimento, mediante, por exemplo, o culto do génio. Talvez a separação do estético da praxis vital se observe melhor na evolução dos conceitos estéticos, pela qual a união da arte com a ciência, empreendida durante o Renascimento, seria interpretada como uma primeira fase na sua emancipação do ritual. Na libertação da arte relativamente à sua união imediata com o sagrado, estaria, talvez, a chave daquele processo secular e, como tal, difícil de captar analiticamente, a que chamamos o devir autónomo da arte. Esta separação da arte em relação ao ritual eclesiástico não pode evidentemente entender-se como um desenvolvimento progressivo, mas antes cheio de contradições (Hauser sublinha repetidamente que a burguesia comerciante italiana do século XV satisfaz ainda as suas necessidades de representação mediante a doação de obras sacras). Mas também sob a aparência da arte sacra avança a emancipação do estético. A própria Contra-Reforma, ao colocar a arte ao serviço de um efeito, está provocando, paradoxalmente, a sua libertação. A impressão produzida pela arte barroca é, pois, enorme, mas a sua independência em relação ao religioso é ainda relativa. Esta arte obtém o seu efeito não do tema, mas principalmente da riqueza de formas e cores. Assim a arte, que a Contra-Reforma queria transformar num meio de propagação da Igreja, pode desprender-se da intencionalidade sacra, porque os artistas desenvolvem um agudo sentido para o efeito das formas e das cores⁽⁸⁾. O processo de emancipação do

estético está cheio de contradições em mais um sentido, porquanto coincidem completamente, como já vimos, tanto o aparecimento de um âmbito de percepção da realidade, já não afectado pela pressão da racionalidade dos fins, como a ideologização dessa esfera (a ideia de génio, etc.). E, finalmente, no que respeita à génese do processo, é evidente que tem a ver com o aparecimento da sociedade burguesa, embora esteja claro que isto ainda não foi demonstrado. Haveria que desenvolver aqui os princípios da sociologia da arte de Marburgo.

2. A autonomia da arte na estética de Kant e de Schiller

Com o exemplo das artes figurativas do Renascimento, vimos os antecedentes do aparecimento da autonomia da arte; só no século XVIII, com o alicerçar da sociedade burguesa e a conquista do poder político por uma burguesia economicamente fortalecida, se originará uma estética sistemática como disciplina filosófica, que irá produzir um novo conceito de arte autónoma. Na estética filosófica, patenteia-se o resultado de um processo de ruptura do conceito que durou um século. «O conceito moderno de arte, comum apenas desde o final do século XVIII como designação que compreende a poesia, a música, o teatro, a pintura, a arquitectura»,⁽⁹⁾ permite a compreensão da actividade artística como substancialmente diferente de qualquer outra actividade. «As diferentes artes foram libertadas das suas relações com a vida e concebidas como um todo homogéneo (...), e esse todo, enquanto reino da criatividade sem objecto e do agrado desinteressado, permaneceu à margem da vida social, estritamente orientada para a definição de fins que determinam o futuro»⁽¹⁰⁾. Só com a constituição da estética como esfera natural do conhecimento filosófico aparece o conceito de arte, cuja consequência é que a criação artística afecte a totalidade das actividades sociais e se confronte com elas em abstracto. Desde o helenismo, e especialmente a partir de Horácio, a unidade de *delectare* e *prodesse* não era apenas um lugar

comum da poética, mas também um princípio da naturalidade artística; em contraste, a configuração de um quadro da arte liberto de toda a finalidade vai fazer com que a teoria considere o *prodesse* como um elemento alheio à estética e a crítica rejeita a tendência doutrinária de uma obra como estranha à arte.

Na *Kritik der Urteilskraft (Crítica do Juízo)* de Kant, publicada em 1790, fica patente o aspecto subjectivo da separação da arte relativamente às suas conexões com a prática vital⁽¹¹⁾. O objecto da investigação kantiana não é a obra de arte, mas o juízo estético (juízo do gosto). Este produz-se entre a esfera dos sentidos e a da razão, entre «o interesse da inclinação para o agradável» (op. cit. § 5, pág. 267) e o interesse da razão prática em estabelecer o cumprimento da lei moral como *desinteressado*. «A satisfação determinada pelo juízo do gosto é totalmente desinteressada» (idem, § 2, pág. 280); o interesse define-se pela sua «relação com a faculdade de desejar» (idem). Se a faculdade de desejar é a capacidade dos homens que permite, do ponto de vista do sujeito, uma sociedade baseada no princípio de máximo lucro, então a proposta kantiana também coloca a liberdade da arte perante as violências da sociedade burguesa em formação. O estético concebe-se como uma ordem alheia ao princípio de máximo lucro dominante sobre a totalidade da vida. Este momento ainda não ocupa o primeiro plano em Kant, que pelo contrário insiste na aclaração do princípio (a separação da ordem estética de toda a relação com a prática vital) que destaca a generalidade do juízo estético face à particularidade dos juízos dirigidos pela burguesia crítica contra o modo de vida feudal. «Se alguém me pergunta se acho formoso o palácio que tenho diante dos meus olhos, posso seguramente responder: “não me agradam as coisas feitas de propósito para ser contempladas de boca aberta”, ou então como aquele índio iroquês a quem, em Paris, nada agradava tanto como os figos; também posso, como Rousseau, declamar contra a vaidade dos grandes, que delapidam o suor do povo em coisas tão supérfluas (...). Tudo isto se me pode conceder e com tudo é possível concordar, mas não é disso que se

trata agora. Procura-se saber tão-só se essa mera representação do objecto vai ou não acompanhada em mim de satisfação» (idem, § 2, págs. 280 e segs.).

A citação ilustra o que entendia Kant por desinteresse. Tanto o interesse dirigido à satisfação imediata das necessidades, no caso de «aquele índio iroquês», quanto o interesse prático da razão na crítica social de Rousseau, são alheios à esfera do que Kant determina como objecto do juízo estético. Além disso, vê-se claramente que Kant, com a sua exigência de generalidade para o juízo estético, supera os interesses particulares da sua própria classe. O teórico burguês pretende imparcialidade, inclusivamente perante o produto dos adversários de classe. Na argumentação kantiana, é burguesa a exigência de validade geral dos juízos estéticos. O *pathos* da generalidade é caracteristicamente apresentado como oposto aos interesses particulares da burguesia que combate a nobreza feudal⁽¹²⁾.

Kant explica o estético pela sua independência não só em relação à ordem dos sentidos e da ética (o belo não é o desejável nem o bom, em sentido moral), mas também relativamente ao âmbito teórico. A singularidade lógica dos juízos de gosto consiste em que exige validade geral, «mas não uma universalidade lógica conceptual» (idem, § 31, pág. 374), «porque de outro modo a aprovação necessária e universal poderia ser forçada» (idem, § 35, pág. 381). Para Kant, a universalidade dos juízos estéticos baseia-se na conformidade de um conceito com as condições de uso da faculdade de julgar, objectivamente válidas para toda a gente (idem, § 38, pág. 381).

No sistema filosófico de Kant, o juízo ocupa um lugar central; cabe-lhe mediar entre o conhecimento teórico (natureza) e o conhecimento prático (liberdade). O juízo proporciona «o conceito de uma finalidade da natureza» que não só permite ascender do particular ao geral, mas também intervém praticamente na realidade, pois só uma natureza pensada na sua diversidade como finalidade pode reconhecer-se como unidade e transformar-se na prática em objecto manejável.

Kant concedeu ao estético um lugar privilegiado entre a razão e os sentidos, e definiu o juízo do gosto como livre e desinteressado. Schiller parte destas reflexões de Kant para se ocupar de algo assim como uma determinação da função social do estético. A tentativa parece paradoxal porque Kant havia posto em evidência o desinteresse do juízo estético, o qual implica também, como se viu em primeiro lugar, a carência de função da arte. O que Schiller tentará agora provar é que a arte, partindo precisamente da sua autonomia, da sua desvinculação a fins imediatos, é capaz de cumprir um tipo de missão que não poderia cumprir-se por nenhum outro meio: a elevação da humanidade. O ponto de partida das suas reflexões é uma análise daquilo a que chama, sob a impressão causada pela época do terror da revolução Francesa, «o drama do nosso tempo»: «Descobrem-se, na grande massa das classes inferiores, impulsos brutais e anárquicos desencadeados após a ruptura com o vínculo da ordem civil, todo esse povo se precipitando com fúria indómita para a sua satisfação animal. (...) A dissolução do «Estado de urgência» basta para justificá-lo. Liberta de todas as peias, a sociedade, em vez de progredir na vida orgânica, volta a cair no reino do elementar. As classes civilizadas, por outro lado, oferecem-nos um espectáculo ainda mais repugnante: uma depravação do carácter que enoja muito mais porque é a própria cultura a sua fonte. (...) A ilustração do entendimento, de que se vangloriam — não de todo injustamente — as classes mais refinadas, pouca ou nenhuma influência nobilitante exerce sobre os sentimentos, que antes empobrece com máximas de corrupção»⁽¹³⁾. Neste momento da análise o problema parece insolúvel. Não só «a grande massa das classes inferiores» orienta a sua acção no sentido da satisfação imediata dos seus impulsos, como ainda as «classes civilizadas» não recebem da «ilustração do entendimento» nenhuma educação para os assuntos morais. Não se pode confiar, portanto, segundo a análise de Schiller, nem na bondade natural do homem, nem na capacidade formativa do seu entendimento.

Na estratégia de Schiller, o decisivo consiste em que não interpreta o resultado da sua análise a partir de uma perspectiva antropológica, no sentido de uma natureza humana perene, mas a partir de uma perspectiva social, como produto de um processo histórico. A evolução da cultura destruiu, diz-nos Schiller, a unidade de sensibilidade e espírito que os gregos conheceram: «Não vemos simplesmente sujeitos isolados, mas classes inteiras de homens aproveitar unicamente uma parte das suas aptidões, enquanto do resto apenas se vislumbram leves vestígios (...). Eternamente acorrentado a uma única partícula do todo, o homem forma-se a si mesmo apenas como partícula; ouvindo sempre o único ruído monótono da roda que vai impulsionando, o homem jamais desenvolve a harmonia do seu ser e, em vez de estampar na sua natureza o selo da humanidade, transforma-se numa cópia da sua ocupação, da sua ciência» (*Ästhet. Erz.*, Carta VI, pág. 582 e segs., pág. 584). A diferenciação das actividades dá lugar a «uma classificação mais estricte das classes sociais e dos negócios» (idem, pág. 583); para dizê-lo em termos das ciências sociais: a divisão do trabalho gera a sociedade de classes. Esta, segundo a argumentação de Schiller, não pode suprimir-se mediante uma revolução política, porque a revolução só a podem fazer os homens que, formados na divisão do trabalho, não puderam alcançar a humanidade. A aporia, que apareceu no primeiro estágio da análise schilleriana como oposição irresolúvel entre a sensibilidade e o entendimento, volta a apresentar-se agora. Esta oposição já não é eterna: tornou-se histórica, mas nem por isso parece menos irremediável, pois toda a transformação social no sentido de um homem racional e ao mesmo tempo humano exige previamente que ele possa formar-se numa sociedade humana e racional.

Neste momento da argumentação, Schiller introduz a arte, à qual atribui nada menos do que a missão de voltar a reunir as duas «metades» separadas do homem. Ou seja, que já no interior da sociedade da divisão do trabalho, a arte deve facilitar a formação da totalidade das disposições humanas que os indivíduos não podem desenvolver no âm-

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-

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 estádio 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 culto	objecto de culto	objecto de representação	representação da autocompreensão burguesa
produção -colectiva	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 racionalidade 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 impugnaram 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 *dúplíce* 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

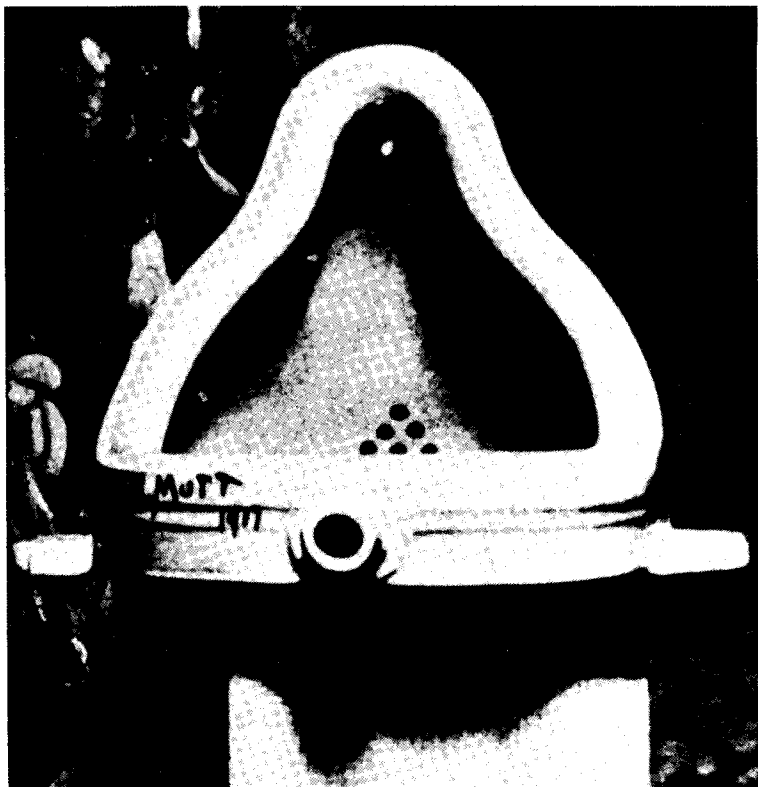
tentativa dos vanguardistas no sentido de reintegrar a arte nos processos da vida seja em si mesma uma empresa em grande medida contraditória. A liberdade (relativa) da arte perante a praxis vital é a condição da possibilidade de um conhecimento crítico da realidade. Uma arte que já não seja erguida 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 recorre 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 facticidade 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 Maktes» («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 französis-*

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 Warnken 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 Indiensnahme*, 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 hermenéutica)*, 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/Berlim, 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.

IV — A OBRA DE ARTE VANGUARDISTA

1. Problemática da categoria de obra

O emprego do conceito de obra de arte, referido aos produtos de vanguarda, coloca alguns problemas. Poder-se-ia objectar que a crise do conceito de obra provocada pelos movimentos de vanguarda não é evidente, e que a discussão parte, portanto, de falsas premissas. «A decomposição da tradicional unidade da obra pode ser apresentada, de modo completamente formal, como tendência colectiva da modernidade. A coerência e a independência da obra questionam-se conscientemente e talvez se destruam metódicamente»⁽¹⁾. Nada a opor a esta constatação de Bubner; não é claro, no entanto, que daqui decorra a forçosa renúncia actual da estética do conceito de obra. Bubner, por seu lado, pensa no regresso ao kantismo como única estética actual⁽²⁾. «As únicas obras que contam actualmente são aquelas que já não são obras»⁽³⁾. A enigmática sentença de Adorno emprega o conceito de obra num duplo sentido: por um lado, num sentido geral (e deste ponto de vista a arte moderna ainda possui carácter de obra); por outro lado, no sentido de obra de arte orgânica (Adorno fala de «obra redonda»), e é este conceito limitado que a vanguarda destrói. Isto serve-nos para distinguir entre o significado geral do conceito de obra e um determinado uso histórico. Num sentido geral, a obra de arte

estabelece-se como unidade de generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz. Adorno assinala com razão que «até mesmo onde a arte (...) consiste numa discrepância e dissonância extremas, existem também momentos de unidade; sem eles não existiria a dissonância»⁽⁴⁾. A obra de vanguarda não nega a unidade em geral (se bem que os dadaístas o tenham tentado), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo característica das obras de arte orgânicas.

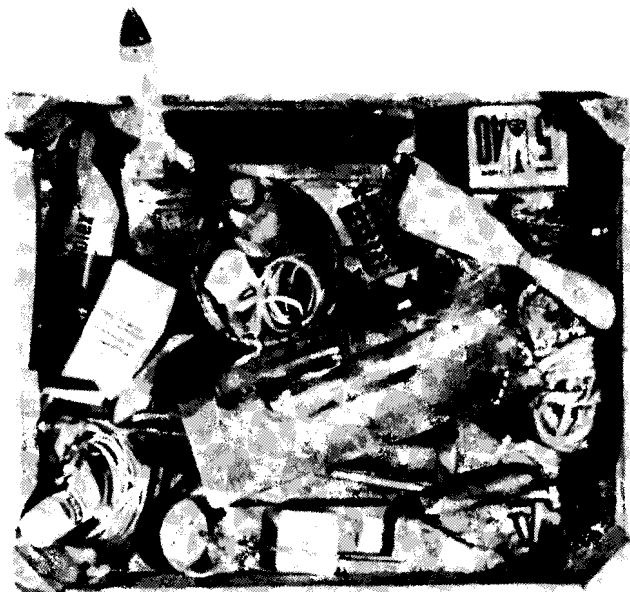
A argumentação precedente pode servir-se para replicar aos teóricos que sustentam estar a categoria de obra definitivamente ultrapassada, pois podemos demonstrar que os movimentos históricos de vanguarda desenvolveram actividades cuja adequada compreensão requer o uso da categoria de obra: os actos dadaístas, por exemplo, cujo propósito manifesto era a provocação do público. Estes actos envolvem algo mais do que a liquidação da categoria de obra: visam a liquidação da arte enquanto actividade separada da praxis vital. Devemos insistir em que, mesmo nas suas manifestações mais extremas, os movimentos de vanguarda se referem negativamente à categoria de obra. Os *ready mades* de Duchamp, por exemplo, só têm sentido se os relacionarmos com a categoria de obra. Quando Duchamp assina um objecto produzido em série e o envia a uma exposição, a sua provocação à arte implica um determinado conceito de arte. E o facto de que assine os *ready mades* pressupõe uma referência clara à categoria de obra. A assinatura, que torna a obra individual e irrepetível, é aposta precisamente sobre o produto fabricado em série. Deste modo, questiona-se provocatoriamente o conceito de essência da arte, tal como tem sido entendido desde o

Renascimento, isto é, como criação individual de obras singulares; o próprio acto de provocação ocupa o lugar da obra. Não estará, portanto, em decadência a categoria de obra? A provocação de Duchamp dirige-se contra a instituição social da arte em geral, e já que a obra de arte pertence a essa instituição, o ataque também a afecta. Contudo, depois dos movimentos de vanguarda continuaram a produzir-se obras de arte: a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda.

Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Esta caracteriza-se pela restauração da categoria de obra e pela aplicação com fins artísticos dos processos que a vanguarda concebeu com intenção antiartística. Não se deve ver nisto uma «traição» aos fins dos movimentos de vanguarda (superação da instituição social da arte, união da arte e da vida), mas o resultado de um processo histórico. Podemos interpretá-lo do seguinte modo: o fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte, a sua incapacidade para reintegrar a arte na praxis vital, criaram condições para a subsistência da instituição arte como algo separado da praxis vital. Mas o ataque mostrou-a como instituição e descobriu o seu princípio na (relativa) descontinuidade da arte na sociedade burguesa. Toda a arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda na sociedade burguesa tem que ajustar-se a este facto: pode dar-se por satisfeita com o seu *status* de autonomia, ou então empreender iniciativas que acabem com esse *status*, mas o que já não pode — sem renunciar à pretensão de verdade da arte — é pura e simplesmente negar o *status* de autonomia e acreditar na possibilidade de um efeito imediato.

Assim, pois, o que é referido pela categoria de obra não só é restaurado a partir do fracasso da intenção vanguardista de reintegrar a arte na praxis vital, como ainda se amplia. O *objet trouvé*, a coisa, que não resulta de um processo de produção individual, mas é o encontro fortuito

em que se materializa a intenção vanguardista de unir a arte à praxis vital, é hoje reconhecido *como obra de arte*. O *objet trouvé* perdeu o seu carácter antiartístico, transformou-se numa obra autónoma com lugar reservado, como as outras, nos museus⁽⁵⁾.



Neo-vanguarda: Daniel Spoerri, *Who Knows Where Up and Down Are?*, 1964. (C)Siegfried Cremer, Estugarda.

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na actualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda (e que se possa pôr por escrito este conceito, sem ficarmos chocados, demonstra uma vez mais que a vanguarda surgiu historicamente); tais tentativas, porém, como por exemplo os *happenings* — que poderíamos designar de neovanguardistas — já não podem atingir o valor de protesto dos actos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição⁽⁶⁾. A

razão disto está em que o meio proposto pelos vanguardistas perdeu, desde então, uma parte considerável do seu efeito de *choque*. Se bem que também possa ser decisivo que a superação da arte pretendida pelos vanguardistas, a sua reintegração na praxis vital, no fim de contas não se tenha verificado. A recuperação das intenções vanguardistas e dos próprios meios de vanguarda já não pode, num contexto diferente, voltar a atingir o efeito restrito das vanguardas históricas. Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à pretensão de um renovo da praxis vital. Em suma: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas. A validade desta asserção nada tem a ver com a eventual consciência que o artista tenha da sua actividade, e que pode muito bem ser vanguardista⁽⁷⁾. Porém, no que diz respeito ao efeito social da obra, este já não depende da consciência que o artista tenha da sua obra, mas do *status* dos seus produtos. A arte neovanguardista é arte autónoma no pleno sentido da palavra, e isto significa que nega a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na praxis vital. Os próprios esforços no sentido da superação da arte transformam-se em actos artísticos que adoptam o carácter de obra independentemente da vontade dos seus produtores.

Não deixa de ser problemático falar de uma restauração da categoria de obra a partir do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda. Poderia dar a impressão de que os movimentos de vanguarda não tiveram um significado radical para o desenvolvimento ulterior da arte na sociedade burguesa. Mas assim como as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da praxis vital por meio da arte) não sobreviveram, dificilmente pode ser ignorado, por outro lado, o seu efeito a nível artístico. Deste ponto de vista, a vanguarda foi revolucionária, dado que destruiu o conceito tradicional de obra orgânica e ofereceu outro em seu lugar. Iremos ver em que consistiu esse novo conceito⁽⁸⁾.

2. O Novo

A *Ästhetische Theorie* de Adorno certamente que não se concebe como uma teoria da vanguarda, antes pretendendo uma generalidade maior: Adorno parte, não obstante, do conhecimento de que a arte do passado só se pode compreender à luz da arte moderna. É portanto natural investigar se as categorias aplicadas por Adorno no importante capítulo sobre a modernidade (*ÄT*, págs. 31-56) são úteis ou não para uma compreensão das obras de arte de vanguarda⁽⁹⁾.

No centro da teoria de Adorno sobre a arte moderna, encontra-se a categoria do novo. À partida, Adorno conta com a eventual objecção à aplicação dessa categoria e procura enfraquecê-la, antecipando-se à sua formulação: «Numa sociedade essencialmente não tradicionalista (como a burguesia) a tradição estética é duvidosa *a priori*. A autoridade do novo é a do historicamente necessário» (*ÄT*, pág. 38). «Mas não nega [o conceito do moderno] o que sempre negaram os estilos artísticos, isto é, a arte superior, mas a tradição enquanto tal e, nesta medida, ratifica o princípio burguês na arte» (idem). Adorno faz do novo a categoria da arte moderna, da renovação dos temas, motivos e processos artísticos estabelecidos pela evolução da arte desde a admissão da modernidade. Crê que a categoria se apoia na hostilidade contra a tradição característica da sociedade burguesa capitalista. Noutra lugar, Adorno explicitou a ideia: «A sociedade burguesa cai por completo sob a lei do câmbio e da troca, do “igual por igual”, dos cálculos que ajustam tudo e onde tudo se ajusta. Na sua vera essência, o câmbio é algo de intemporal, como a própria *ratio* (...). Mas isto significa nada menos de que recordação, tempo, memória (...) são liquidados como um resíduo irracional»⁽¹⁰⁾.

Começemos por ilustrar com alguns exemplos o pensamento de Adorno. A novidade como categoria estética e como programa tem sido proposta pelos modernos desde há muito tempo. O trovador cortês apresenta-se com a aspiração de cantar uma «nova canção»; os autores da tragicomédia francesa dizem satisfazer, através da *nouveauté*,

uma exigência do público⁽¹¹⁾. Em ambos os casos, trata-se de algo diferente da pretensão de novidade da arte moderna. A «nova canção» dos poetas de corte não consiste apenas num determinado tema (o amor), mas também numa quantidade de motivos particulares; aqui, chama-se novidade à variação dentro dos estreitos limites de um género. Na tragicomédia francesa, os temas já não se encontram predeterminados; o que está predeterminado é um esquema de desenvolvimento no qual as transformações bruscas do argumento (quando descobrimos, por exemplo, que uma personagem morta afinal não tinha morrido) constituem o traço distintivo do género. Na tragicomédia, que se aproxima daquilo a que mais tarde se chamará literatura de consumo, os efeitos de *choque* (surpresa) que o público reclama estão já previstos nos esquemas estruturais do género; a novidade surge como efeito calculado e estabelecido. Poderíamos recordar, finalmente, um terceiro tipo de novidade, aquele que os formalistas russos pretenderam transformar na lei da evolução da literatura: a renovação dos processos dentro de uma dada linha literária. O processo «automático», que já não se reconhece como forma e que precisamente por isso tão-pouco permite qualquer nova visão da realidade, deve ser substituído por outro novo, livre de tais limitações, até que esse outro processo se torne por sua vez «automático» e exija uma nova substituição⁽¹²⁾.

Nenhum destes três tipos de novidade coincide com o que Adorno chama de caracterização do moderno. Já não se trata de variações dentro dos estreitos limites de um género (a «nova canção», por exemplo), nem de um efeito de surpresa garantido pela nova estrutura do género (a tragicomédia, por exemplo), nem tão-pouco da renovação dos processos de uma linha literária; não se trata de uma súbita evolução, mas da ruptura de uma tradição. O que distingue a aplicação da categoria do novo no moderno de qualquer aplicação precedente, inteiramente legítima, é o radicalismo da sua ruptura com tudo o que até então se considerava em vigor. Já não se negam os princípios operativos e estilísticos dos artistas, válidos até esse momento, mas a tradição da arte na sua totalidade.



Neo-vanguarda: Andy Warhol, *100 Campbell's Soup Cans*, 1962.
(C) Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, República Federal da Alemanha.

É neste ponto que Adorno aplica a categoria da nova crítica, inclinando-se a considerar que a singular ruptura histórica com a tradição, que caracterizou os movimentos históricos de vanguarda, deve entender-se como sendo o princípio do desenvolvimento da arte moderna em geral: «A activação da mudança dos programas e tendências estéticas, que os filisteus desprezaram como um abuso da moda, vê-se afectada por uma hostilidade sempre crescente, já detectada por Valéry»⁽¹³⁾. É claro que Adorno se dá conta de que a novidade é a etiqueta sob a qual o mercado oferece sempre aos consumidores as mesmas mercadorias. A sua argumentação torna-se discutível quando proclama que a arte se «apropria» do mercado dos bens de consumo. «Só conduzindo a sua *imagerie* (refere-se à poesia de Baudelaire) em direcção à autonomia própria, pode atravessar esse mercado que lhe é heterónimo. O moderno é arte mediante a imitação do estranho» (*AT*, pág. 39). Começa aqui a cobrar vingança o facto de que Adorno não procure fixar com precisão o carácter histórico da categoria do

novo. Ao omitir esta tarefa, tem que deduzir directamente a categoria da sociedade de consumo. Para Adorno, portanto, a categoria do novo é a necessária duplicação no âmbito artístico do fenómeno dominante na sociedade de consumo. Já que as mercadorias produzidas também são vendidas, aquele fenómeno só pode consistir na sedução permanente do comprador através do estímulo da novidade do produto. Segundo Adorno, a arte também está submetida a esta pressão, e mediante a constatação de tal facto espera ver na lei que domina a sociedade a própria resistência contra esta. Contudo, deve tomar-se em conta que na sociedade de consumo a categoria do novo não é substancial, quedando-se sempre pela aparência. Não designa a essência da mercadoria, mas a aparência que se lhe impõe artificialmente (pois o novo na mercadoria é só a apresentação). Quando a arte se acomoda a essa superficialidade da sociedade de consumo, há que reconhecer com pesar que se serve precisamente de tal mecanismo para opor resistência à própria sociedade.

A resistência que Adorno julga descobrir sob a pressão contra o novo é, na realidade, dificilmente discernível; trata-se de algo reservado ao sujeito crítico, que em virtude de um pensamento dialéctico pode descortinar a positividade no negativo. Porém, deve assinalar-se, perante isto, que sempre que a arte se submete de facto à pressão inovadora imposta pela sociedade de consumo, passa a confundir-se com a moda. Aquilo a que Adorno chama «imitação do estranho» podia haver sido inspirado por Warhol: se se quiser, a reprodução de 100 latas Campbell's. Talvez possa implicar também um modo de resistência contra a sociedade de consumo. A neovanguarda, que recupera a ruptura vanguardista com a tradição, tende a admitir insensatamente qualquer pretensão de sentido. Para apresentar com justiça a posição de Adorno, deve naturalmente ter-se em conta que ao falar de «imitação do estranho» não quis simplesmente referir-se à acomodação, mas significar algo que tem a ver com criação, e segundo esta interpretação fidedigna vemos que confiava numa possível percepção de alguma coisa que noutra tempo permanecia

oculta. Ele próprio, contudo, no que concerne à arte, viu a aporia, como se demonstra no seguinte parágrafo: «Não cabe julgar se se trata em geral de um megafone das consciências acomodadas, que faz tábua rasa de toda a expressão, ou da expressão atónita, inexpressiva, que esse megafone denuncia» (AT, pág. 179).

Ficam assim patentes os limites da utilidade da categoria do novo para a compreensão dos movimentos históricos de vanguarda. Se se tratasse de compreender uma transformação dos meios artísticos de representação, nesse caso a categoria do novo seria explicável. Mas dado que os movimentos históricos de vanguarda operaram uma ruptura da tradição, de cujas consequências resulta a transformação dos sistemas de representação,⁽¹⁴⁾ então tal categoria já não se adequa ao reflectir da situação. Perde todo o valor quando se descobre que os movimentos históricos de vanguarda não só pretendem romper com os sistemas de representação herdados, como ainda aspiram superar a instituição arte em geral. Trata-se, de facto, de fazer algo de «novo», só que este «novo» distingue-se qualitativamente tanto da transformação dos processos artísticos quanto da transformação dos sistemas de representação. O conceito do novo não é falso, mas sim geral e inespecífico, atendendo ao radicalismo da ruptura com a tradição a que deve referir-se. E tão-pouco é útil, como categoria, para a descrição das obras de vanguarda, não só por ser geral e inespecífico, mas também por não oferecer qualquer possibilidade de distinguir entre a moda e a inovação historicamente necessária. Outra opinião de Adorno bastante problemática é a de que a mudança sempre rápida de tendências artísticas corresponde a uma necessidade histórica. A interpretação dialéctica segundo a qual a acomodação à sociedade de consumo pode, ao fim e ao cabo, constituir uma forma de resistência contra essa mesma sociedade, acaba por refluir no problema da concordância fastidiosa entre modas de consumo e aquilo a que porventura deveria chamar-se modas artísticas.

Em vista disto, reconhece-se facilmente a relatividade histórica de outro teorema de Adorno: a opinião de que só

a arte que serve a vanguarda pode fazer justiça ao movimento histórico de desenvolvimento das técnicas artísticas. Cabe perguntar seriamente se a ruptura com a tradição, levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda, não terá tornado supérfluo o discurso que relaciona o tempo presente com o momento histórico das técnicas artísticas. A sedução manifestada pelos movimentos de vanguarda em relação aos processos artísticos de épocas passadas (pense-se, por exemplo, na técnica dos mestres antigos em muitas obras de Magritte) torna quase impossí-



René Magritte, *Le Ready-Made Bouquet*, 1956. (C)ADAGP, Paris, 1982.

vel a referência a um nível histórico dos processos artísticos. Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso. O resultado foi que nenhum movimento artístico pode hoje arvorar a pretensão de ocupar, *enquanto arte*, um lugar historicamente superior ao de outro movimento. De modo que a neovanguarda, ao assumir esta pretensão, mais não pode do que proclamá-la, porque já foi realizada num período anterior. Contra a aplicação de técnicas realistas, é impossível argumentar nos dias de hoje recorrendo ao nível histórico das técnicas. Se Adorno argumentou assim, isso demonstra que como teórico pertence à época dos movimentos históricos de vanguarda. Prova disso é tê-los considerado, não como algo de histórico, mas como algo cuja vida perdurou até ao presente⁽¹⁵⁾.

3. O Acaso

Na sua aproximação a uma história dos «acazos literários», ou seja, das versões que a literatura deu do acaso desde o romance cortês da Idade Média, Köhler reserva um volumoso capítulo à literatura do século XX. «O fervor entusiasta pelo material e a sua resistência contra o acaso é, desde os poemas de Tristan Tzara à base de recortes de jornal até aos modernos *happening*, não causa, mas consequência de uma situação social onde a falsa consciência só respeita as manifestações do acaso, libertas de ideologia, não estigmatizadas pela total coisificação das relações vitais entre os homens»⁽¹⁶⁾. Köhler assinala justamente o abandonar-se ao material como característica tanto da arte vanguardista como da neovanguardista, mas já me parece mais duvidoso que possa fazer concordar a sua interpretação, como pretende, com a que Adorno deu do mesmo fenómeno. Haverá que mostrar, no exemplo do *hasard objectif* (acaso objectivo) dos surrealistas, por um lado as esperanças que os movimentos de vanguarda depositam no acaso, e por outro a ideologização cometida no uso de tal categoria, precisamente com base nessas esperanças.

No começo de *Nadja* (1928), Breton descreve uma série de estranhos acontecimentos onde fica esclarecido o que os surrealistas entendem por «acaso objectivo». Os acontecimentos seguem um padrão básico: dois deles entram em relação a partir do facto de apresentarem uma ou mais coincidências. Por exemplo: Breton e um amigo descobrem no *marché aux puces*, ao folhear um livro de Rimbaud, uma jovem vendedora que não só escreve versos, como ainda leu o *Paysan de Paris*, de Aragon. O segundo «acontecimento» não é aqui expressamente recolhido porque os leitores de Breton já o conhecem: os surrealistas são poetas, e Aragon é um deles. O acaso objectivo baseia-se na selecção de elementos semânticos concordantes (aqui: poeta e Aragon) em acontecimentos independentes uns dos outros. Os surrealistas constataam a coincidência, que remete para um sentido insusceptível de ser captado. O acaso dá-se, pois, *de per si*, mas exige por parte dos surrealistas uma orientação que permite observar a coincidência de elementos em acontecimentos independentes entre si⁽¹⁷⁾.

Valéry observou judiciosamente que o acaso se pode provocar. Para se conseguir um resultado em que o acaso intervenha, basta eleger um objecto de entre uma quantidade de objectos similares. Os surrealistas, então, não produzem realmente acaso, embora dediquem muita atenção ao que sai fora do âmbito da expectativa, permitindo-se assinalar «acazos» que, devido à sua insignificância (à sua falta de relação com os pensamentos dominantes dos indivíduos), passariam despercebidos. A partir da verificação de que numa sociedade ordenada conforme à racionalidade dos fins, a possibilidade de desenvolvimento dos indivíduos é sempre limitada, os surrealistas procuram descobrir momentos de imprevisão na vida quotidiana. A sua atenção concentra-se, portanto, em fenómenos que não cabem no mundo da racionalidade dos fins. A descoberta das maravilhas do quotidiano representa, evidentemente, um enriquecimento das possibilidades de experiência do «homem urbano», mas não deixa de estar ligada a um tipo de comportamento que renuncia às iniciativas em favor de uma predisposição universal para a impressão. Os surrealis-

tas não se dão por satisfeitos com isso, e procuram provocar o excepcional. A fixação por determinados lugares (*lieux sacrés*) e o seu esforço no sentido de uma *mythologie moderne* demonstram que o que pretendem, ao dominar o acaso, é poder repetir o extraordinário.

O aspecto ideológico da interpretação surrealista da categoria de acaso não reside na tentativa de dominar o extraordinário, mas na inclinação em ver no acaso um sentido objectivo. O sentido é sempre obra de indivíduos e grupos; das relações de comunicação entre os homens não resulta nenhum sentido. Para os surrealistas, no entanto, existe um sentido nas coisas do acaso, nas constelações de acontecimentos, e dão-lhe o nome de «acaso objectivo». Embora o sentido não se deixe determinar, isso não altera as expectativas surrealistas, dado que esperam encontrá-lo na realidade. Devemos ver neste facto uma abolição do indivíduo (burguês). Posto que o momento activo de formação da realidade se encontra de certo modo ocupado pelos homens da sociedade da racionalidade dos fins, ao indivíduo que protesta contra a sociedade só lhe resta entregar-se a uma experiência cujos valor e característica consistem na independência dos fins. Que seja sempre inapreensível o sentido procurado no acaso, explica-se pelo facto de que se fosse determinado, seria imediatamente assumido pela racionalidade dos fins, e assim perderia o seu valor de protesto. Deste modo, a esperança só se explica pela total oposição à sociedade existente. Contudo, ao não reconhecer que um determinado domínio da natureza necessita de uma organização social, os surrealistas correm o perigo de que o seu protesto depressa se transforme em protesto contra o social. Não se critica a finalidade da sociedade burguesa capitalista, que faz do lucro o princípio dominante, mas a racionalidade dos fins em geral. O acaso, a que os homens estão submetidos de modo completamente heterónimo, transforma-se assim paradoxalmente na chave da liberdade.

À partida, uma teoria da vanguarda não pode admitir o conceito de acaso, tal como foi desenvolvido pelos teóricos da vanguarda, dado que se trata de uma categoria ideo-

lógica: a produção de sentido, que é do foro humano, é atribuída à natureza, e só resta decifrar esse sentido. Esta redução à natureza dos sentidos produzidos nos processos comunicativos não é arbitrária; está relacionada com a abstracção do protesto que caracteriza a fase inicial do movimento surrealista. Mas a teoria da vanguarda não pode renunciar por completo à categoria de acaso, nem que seja apenas por ser decisiva para a compreensão do movimento surrealista. O significado que os surrealistas deram à categoria, que pode considerar-se categoria ideológica, permite ao crítico captar a intenção do movimento, embora deva naturalmente criticar-se em simultâneo a missão para que foi concebida.

Existe uma aplicação da categoria de acaso diferente do que vimos até agora. Esta categoria localiza o acaso na obra de arte e não na realidade, no produzido e não no percebido, posto que o acaso pode produzir de maneiras muito diferentes. Podemos distinguir entre produção do acaso imediata ou mediada. A primeira surge na pintura durante os anos cinquenta, com movimentos como o tachismo, a *action painting* e alguns outros. Trata-se de molhar a tela com o pincel. A realidade já não é formada nem interpretada: renuncia-se à criação intencional de figuras em favor de um desenvolvimento da espontaneidade; em grande medida, o acaso abandona a figuração. O pintor, liberto de todas as pressões e regras formais, entrega-se finalmente a uma subjectividade vazia. O sujeito já não pode entregar-se a algo que seja exigido pelo material e a tarefa; o resultado torna-se casual no mau sentido da palavra, ou seja, passa a ser arbitrário. O protesto total contra aquele momento de coacção conduz o pintor, não à liberdade da forma, mas unicamente à arbitrariedade, embora esta também possa ser interpretada como expressão de individualidade.

Temos, por outro lado, a produção de acaso mediada, que já não resulta de uma espontaneidade cega no manejo do material, mas, pelo contrário, é fruto de um cálculo muito preciso. O cálculo, porém, refere-se ao meio; o produto é bastante imprevisível. «O progresso da arte como

actividade», sublinha Adorno, é «acompanhado da tendência para a determinação absoluta. Assinalou-se com razão a convergência entre as obras realizadas totalmente de acordo com a técnica e as que são absolutamente casuais» (*AT*, pág. 47). O princípio de construção renuncia à imaginação subjectiva em benefício do abandono da construção ao acaso. Adorno interpreta isto como reacção à impotência do indivíduo burguês: «A impotência a que a tecnologia reduziu o sujeito, desencadeada por ele próprio, foi assimilada pela consciência, transformando-se em programa» (*AT*, pág. 43). Repete-se aqui a interpretação a que já aludimos ao discutir a categoria do novo. Acomodar-se à alienação parece ser a única forma possível de resistência contra a mesma alienação. A observação que fizemos antes, também aqui, *mutatis mutandis*, se aplica.

É lícito supor que a tese de Adorno, ao ver na primazia da construção uma legalidade a que os artistas se entregam sem conseguir prever as consequências disso, resulta da sua familiaridade com os modos de composição da música dodecafónica. Na sua *Philosophie der neuen Musik* (*Filosofia da nova música*) chama à racionalidade dodecafónica «um sistema simultaneamente fechado e opaco, no qual a constelação dos meios é hipostasiada de imediato como finalidade e lei (...). A legalidade em que esta se cumpre fica ocultada pelo material, ao qual determina sem que esta determinação, em si mesma, possa oferecer um sentido»⁽¹⁸⁾.

A produção do acaso pela aplicação de um princípio de construção verifica-se na literatura, se não me engano, no caso da poesia concreta, mas mais tarde do que na música. A menor importância do semântico na música tem como consequência que no caso da construção formal a música e a literatura se encontram muito próximas uma da outra. Para que o material literário se submeta completamente a uma lei de construção que lhe é sempre alheia, é preciso que renuncie ao conteúdo semântico. Há que deixar bem claro, no entanto, que a aplicação de uma legalidade ao material da literatura não tem o mesmo valor da aplica-

ção de um princípio de construção semelhante à música, partindo da genuína diversidade dos meios.

4. O conceito de alegoria em Benjamin

Uma tarefa central da teoria da vanguarda é o desenvolvimento das obras de arte inorgânicas. Semelhante tarefa pode iniciar-se a partir do conceito de alegoria de Benjamin, o qual, como já vimos, é uma categoria articulada particularmente rica, própria para englobar quer o aspecto da produção, quer o do efeito estético das obras de vanguarda. Benjamin aplicou, como sabemos, o conceito à literatura barroca;⁽¹⁹⁾ pode afirmar-se, no entanto, que o seu objecto mais apropriado é a obra de vanguarda. Por outras palavras: a experiência de Benjamin no contacto com obras de vanguarda é o que permite quer o desenvolvimento da categoria, quer a sua aplicação à literatura do barroco. Dado que o desenvolvimento dos objectos se apoia também na interpretação do passado imediato, pode entender-se facilmente o conceito de alegoria de Benjamin como uma teoria da arte de vanguarda (inorgânica), prescindindo obviamente dos momentos que derivam da sua aplicação à literatura barroca⁽²⁰⁾. Ainda assim, é lógico perguntar como é que o carácter de um determinado tipo de obra de arte (a alegórica) pode explicar, na sua estrutura social, épocas tão diferentes. Para responder a esta pergunta seria um erro procurar afinidades histórico-sociais em ambas as épocas, supondo que formas artísticas iguais hão-de ter necessariamente um mesmo fundamento social. Não é este o caso. As formas artísticas, pelo contrário, devem a sua origem a um determinado contexto social, mas não mantêm nenhum vínculo com tal contexto nem com situações sociais análogas, podendo assumir outras funções em contextos sociais diferentes. A investigação não deve centrar-se na possível analogia entre contextos primário e secundário, mas nas modificações sociais da função da forma artística.

Decompondo o conceito de alegoria, obtém-se o seguinte esquema: 1. O alegórico arranca um elemento à to-

talidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função. A alegoria, portanto, é essencialmente um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. «No terreno da intuição alegórica, a pintura é fragmento (...). A falsa aparência da totalidade desaparece» (*Ursprung*, pág. 195). 2. O alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos. 3. Benjamin interpreta a função do alegórico como expressão de melancolia. «Quando o objecto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para glória ou infortúnio; quer dizer, o objecto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda» (*Ursprung*, pág. 204 e segs.). O trato do alegórico com as coisas supõe um intercâmbio prolongado de simpatia e fastio: «a absorta simpatia dos enfermos pelo esporádico e insignificante tem origem no desencantado abandono dos símbolos vazios (idem, pág. 207). 4. Benjamin também alude ao plano da recepção. A alegoria, cuja essência é o fragmento, representa a história como decadência: «na alegoria reside a *facies hippocratica* (ou seja, o aspecto fúnebre) da história como primitiva paisagem petrificada do que à vista se oferece» (idem, pág. 182 e segs.).

Independentemente de que os quatro elementos do conceito de alegoria já enunciados possam aplicar-se à análise de obras de vanguarda, podemos comprovar que se trata de uma categoria complexa, que ocupa um lugar particularmente elevado na hierarquia das categorias utilizadas na descrição de obras. Esta categoria reúne claramente dois conceitos da produção do estético, dos quais um diz respeito ao tratamento do material (separação das partes do seu contexto) e o outro à constituição da obra (ajuste de fragmentos e fixação de sentido), com uma interpretação dos processos de produção e recepção (melancolia nos produtores, visão pessimista da história nos receptores). Dado que permite distinguir no plano da análise os aspectos da produção e o efeito estético, sem deixar por isso de pensá-

-los como unidade, o conceito de categoria de Benjamin pode considerar-se apropriado para ocupar a categoria central de uma teoria das obras de arte de vanguarda. Através do nosso esquema, pode já constatar-se que a utilidade da categoria consiste na análise da estética da produção, mas para o âmbito do efeito estético não chega, exigindo algum complemento.

Uma comparação das obras de arte orgânicas com as inorgânicas (vanguardistas), do ponto de vista da estética da produção, encontra uma ferramenta essencial naquilo a que chamamos montagem, onde coincidem os dois primeiros elementos do conceito de alegoria de Benjamin. O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a chamar-lhe classicista, sem pretender dar com isso um conceito da arte clássica) maneja o material como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida. Para o vanguardista, pelo contrário, o material nada mais é que isso: material. A sua actividade principal consiste apenas em acabar com a «vida» dos materiais, arrancando-os ao contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado. O classicista vê no material o portador de um significado e aprecia-o por isso, mas o vanguardista só vê nele um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o.

A diversidade das atitudes em relação ao material reproduz-se no que diz respeito à constituição da obra. O classicista, com a sua obra, quer dar um retrato vivo da totalidade; é essa a sua intenção, mesmo quando a parte de realidade apresentada se limita a ser a restituição de uma atmosfera fugaz. O vanguardista, por seu lado, reúne fragmentos com a intenção de fixar um sentido (que bem poderia ser o aviso de que já não há nenhum sentido). A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas montada sobre fragmentos (falaremos disto na próxima secção).

Dos aspectos do conceito de alegoria até agora discutidos, que *descrevem* um determinado processo, devem distinguir-se aqueles que pretendem *interpretar* o processo. É este o caso quando Benjamin caracteriza a conduta do artista alegórico como melancólica. Tal interpretação não se pode transferir alegremente do barroco para a vanguarda, porque nesse caso atribuir-se-ia ao processo um significado determinado, desprezando assim o facto de que um processo pode ser aplicado com significados diversos no decurso da história⁽²¹⁾. No caso da alegoria, no entanto, parece possível, considerando os modos de produção dos produtores, encontrar semelhanças entre o alegórico barroco e o alegórico vanguardista. O que Benjamin designa por melancolia é uma fixação no singular, destinada ao fracasso porque não corresponde a nenhum conceito geral da formação da realidade. A devoção por cada singularidade é desesperada, pois implica a consciência de que a realidade se escapa como algo que se encontra em contínua formação. É natural que se tome o conceito de Benjamin como uma descrição da mentalidade do vanguardista, a quem, ao contrário do esteticista, está já vedado transfigurar a própria carência de função social. O conceito surrealista do *ennui* (de que o termo «aborrecimento» é apenas uma tradução parcial) apoiaria talvez esta interpretação⁽²²⁾.

Também a segunda interpretação, a da estética da recepção, que Benjamin dá do conceito de alegoria (a alegoria mostra a história como história da natureza, ou seja, como história fatal da decadência) parece admitir uma transferência para a arte de vanguarda. Se se toma o comportamento do eu surrealista como protótipo de atitude vanguardista, verificamos que na base dessa conduta está a redução da sociedade à natureza⁽²³⁾. O eu surrealista pretende restaurar a originalidade da experiência encarando como natural o mundo produzido pelos homens. Deste modo, a realidade social fica protegida contra a ideia de uma possível transformação. A história feita pelos homens reduz-se a história natural quando se petrifica numa imagem da natureza. A grande cidade experimenta-se como natureza enigmática, onde o homem surrealista se move

como o homem primitivo se movia na verdadeira natureza: em busca de um sentido que os acontecimentos ocultam. As transformações sofridas pela função alegórica desde o barroco são consideráveis: a desvalorização barroca do mundo em favor do além transforma-se, na vanguarda, numa afirmação francamente entusiasta do mesmo mundo, embora uma primeira análise das técnicas artísticas nos permita verificar o carácter vacilante dessa afirmação, que é expressão de angústia perante uma técnica e uma estrutura social gravemente restritivas das possibilidades de acção dos indivíduos.

As interpretações que temos dado do processo alegórico poderiam ser, no entanto, menos importantes do que os conceitos explicitados pelos próprios processos, entre outros motivos porque, enquanto interpretações, se movem já a um nível que requer análises de obras concretas. Para continuar a nossa comparação entre obras orgânicas e inorgânicas, teremos, portanto, de passar a prescindir de categorias de interpretação.

A obra de arte orgânica oferece-se como uma criação da natureza: «a arte bela deve ser *considerada* como natureza, por mais que se tenha consciência de que é arte», escreve Kant (*KdU*, § 45, pág. 405). E Georg Lukács distingue uma dupla missão do realista (em contraste com o artista de vanguarda): «primeiro, a descoberta intelectual e a configuração artística dessas relações (refere-se às relações da realidade social); segundo, e articulado com o anterior, o recobrir artístico das relações abstraídas e trabalhadas, a superação da abstracção»⁽²⁴⁾. O que Lukács designa por «recobrir» é precisamente o dar aparência de natureza. A obra de arte orgânica pretende ocultar o seu artifício. A obra de vanguarda, pelo contrário, oferece-se como produto artístico, como artefacto. Nesta medida, a montagem pode servir como princípio básico da arte vanguardista. A obra «montada» dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade. Assim, a instituição arte realiza-se paradoxalmente na própria obra de arte. A reintegração da arte na

praxis vital propõe-se revolucionar a vida e provoca uma revolução na arte.

A mencionada distinção também se aplica aos diferentes modos de recepção estabelecidos pelos princípios construtivos de cada tipo de obra (é óbvio que estes modos de recepção não precisam de coincidir em cada caso com os modos efectivos de recepção de cada obra em particular). A obra orgânica pretende dar uma impressão global. Os seus modos concretos, que só têm sentido em relação com a totalidade da obra, remetem sempre, observando-os por separado, para essa totalidade. Ao invés, os momentos concretos da obra de vanguarda possuem um elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra. Na obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de «totalidade da obra», como soma da totalidade dos possíveis sentidos.

5. Montagem

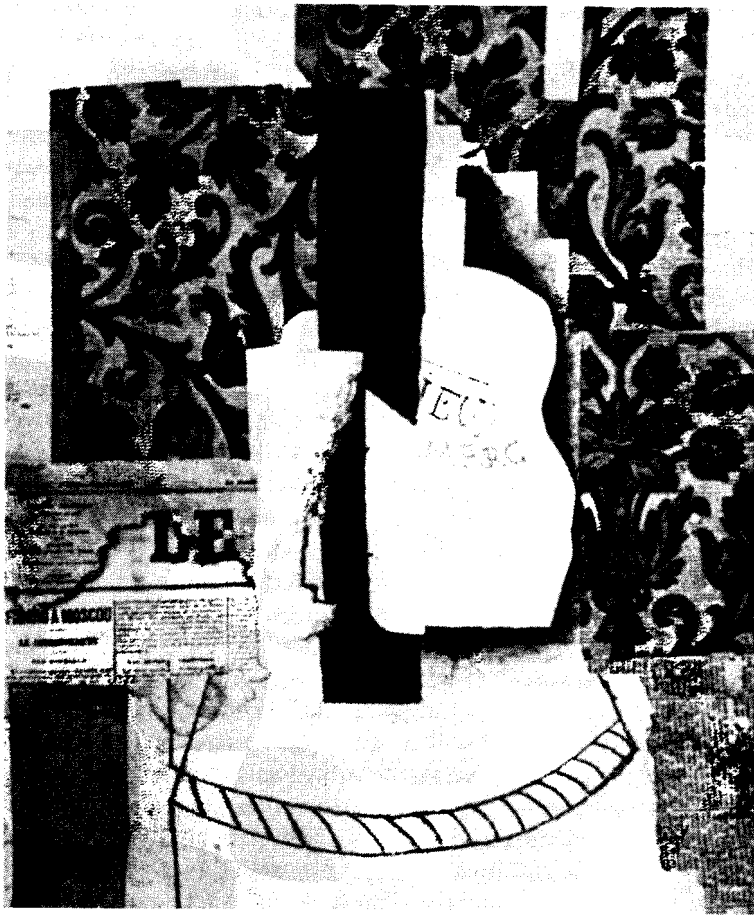
É importante esclarecer desde já que o conceito de montagem não introduz nenhuma categoria nova, alternativa ao conceito de alegoria; trata-se antes de uma categoria que permite estabelecer com exactidão um determinado aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Posto que o conceito desempenha um papel, não só nas artes plásticas e na literatura, mas também no cinema, devemos averiguar a que se refere em cada meio concreto.

O cinema baseia-se, como sabemos, no encadeado de imagens fotográficas que produzem impressão de movimento devido à velocidade com que se sucedem diante da nossa vista. A montagem de imagens é a *técnica operatória* básica do cinema; não se trata de uma técnica artística específica, dado que é determinada pelo meio, se bem que o próprio uso do meio já implique diferenças, porque não é a mesma coisa quando a sucessão de planos fotográficos

reproduz o curso de um movimento natural e quando reproduz um movimento artístico (por exemplo: a partir de um leão de mármore adormecido, depois acordado e posto de pé produz-se a impressão de que esse leão salta, como acontece em *O Couraçado Potemkine*). No primeiro caso também se «montam» imagens isoladas, mas a imagem cinematográfica reproduz por ilusão ou engano o curso de um movimento natural. No segundo caso, porém, a impressão de movimento só pode ser produzida pela montagem de imagens⁽²⁵⁾.

Enquanto que no cinema a montagem de imagens é um processo técnico, dado pelo próprio meio cinematográfico, na pintura adquire o *status* de um princípio artístico. Não é por acaso que a montagem — descontando os «precursores» sempre descobertos *a posteriori* — aparece historicamente ligada ao cubismo, o movimento que dentro da pintura moderna destruiu conscientemente o sistema de representação em vigor desde o Renascimento. Nos *papiers collés* de Picasso e Braque, realizados durante os anos da Primeira Guerra Mundial, estão sempre presentes duas técnicas contrastantes: o «ilusionismo» dos fragmentos de realidade (um pedaço de fio de verga, um papel de parede) e a «abstracção» da técnica cubista com que são tratados os objectos representados. Este contraste assume sem dúvida um interesse prioritário para ambos os artistas, coisa que podemos reconhecer também nos quadros da época que renunciam à técnica da montagem⁽²⁶⁾.

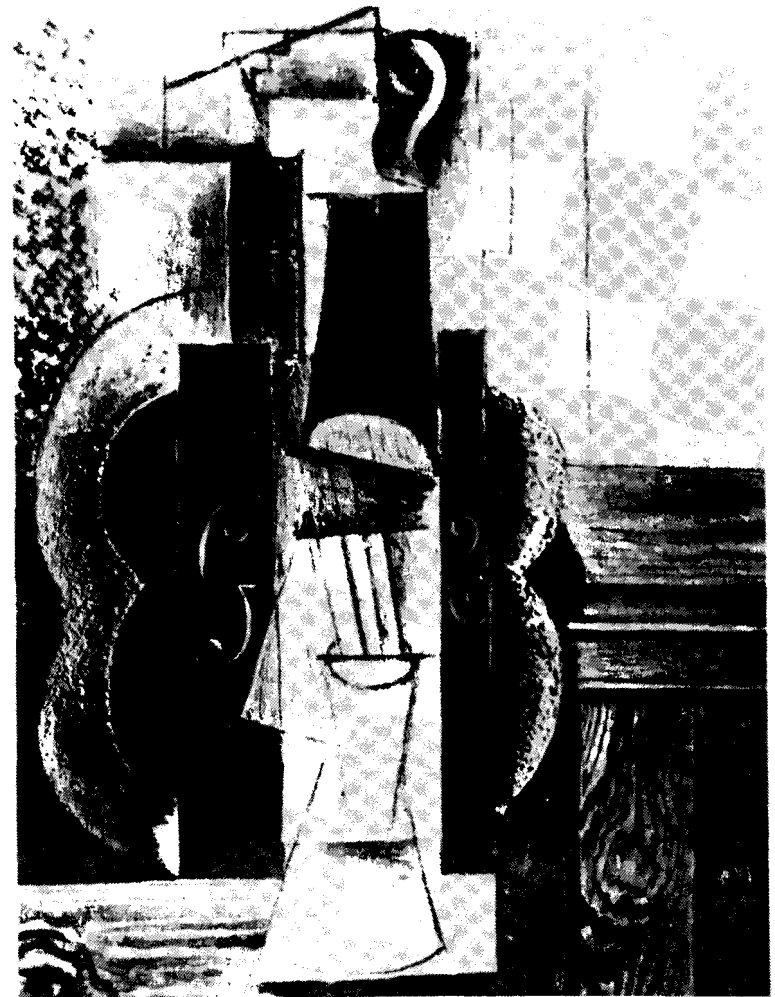
Na tentativa de determinar as intenções de efeito estético próprias do quadro-montagem, há que usar de muita cautela. Colar papéis de jornal em quadros supõe evidentemente um momento de provocação, mas não devemos atribuir muita importância a isso, dado que ao fim e ao cabo os fragmentos de realidade estão ao serviço de uma composição estética de figuras que procura o equilíbrio de elementos concretos tais como os volumes, as cores, etc. Pode facilmente ocorrer-nos falar de uma intenção reprimida: trata-se de destruir as obras orgânicas que pretendem reproduzir a realidade, mas não mediante o questionar da arte em geral, como acontece nos movimentos históricos de



Pablo Picasso, *Natureza morta*, 1912. (C)SPADEM, Paris/VAGA, Nova York, 1981.

vanguarda. A tentativa aponta para a criação de objectos estéticos que prescindam dos critérios tradicionais.

Um tipo completamente diferente de montagem é o das fotomontagens de Heartfield, que não são essencialmente objectos estéticos, mas conjuntos de imagens propostos à leitura (*Lesebilder*). Heartfield recuperou a velha técnica dos símbolos e transferiu-a para o campo da polí-



Pablo Picasso, *Violino*, 1913. (C)SPADEM, Paris/VAGA, Nova York, 1981.

tica. O símbolo reúne uma figura com dois textos diferentes, um (assumindo frequentemente o carácter de denúncia) como título (*inscriptio*) e outro, mais extenso, como explicação (*subscriptio*). Numa das fotomontagens de Heartfield, por exemplo, enquanto Hitler discursa, o seu tórax transparente mostra-nos uma pilha de moedas no lugar do



John Heartfield, *Adolfo-O Superhomem-Que Engole Ouro...*, 1932.
(C)Gertrud Heartfield.

esófago. *Inscriptio*: «Adolfo, o super-homem»; *subscriptio*: «Engole ouro e cospe lata» (jogo de palavras: *blech*, em alemão, tanto pode significar lata como disparate). Outro exemplo: sobre um cartaz do SPD (Partido Social-Democrata Alemão), com o *slogan* «A socialização avança!», sobrepõem-se duas personagens do mundo da finança, altivos, de guarda-chuva e chapéu alto, e em segundo plano dois militares, um dos quais leva uma ban-



John Heartfield, *A Alemanha não perdeu ainda!*, 1932.
(C)Gertrud Heartfield.

deira com a cruz gamada. *Inscriptio*: «A Alemanha ainda não está perdida!»; *subscriptio*: «A socialização avança!, escreveram os social-democratas num cartaz, e estão bem decididos: os socialistas são abatidos a tiro (...)»⁽²⁷⁾. É de destacar tanto o sentido político óbvio como o momento anti-estético que caracterizam as montagens de Heartfield. Em certo sentido, a fotomontagem está próxima do cinema, não só porque ambos utilizam a fotografia, mas

também porque nos dois casos se disfarça ou pelo menos não é evidente o facto da montagem. E é isto que à partida separa a fotomontagem da montagem dos cubistas ou de Schwitter.

As observações precedentes não pretendiam naturalmente esgotar o assunto (a *collage* cubista ou a fotomontagem de Heartfield), mas apenas mostrar o emprego do conceito de montagem. No quadro de uma teoria da vanguarda, não interessa a aceção cinematográfica deste conceito, posto que é o próprio meio a dá-la. A fotomontagem tão-pouco ajuda a resolver a questão, porque ocupa um lugar intermédio entre a montagem cinematográfica e o quadro-montagem, e o mais frequente é que oculte o facto da montagem. Uma teoria da vanguarda tem que partir do conceito de montagem tal como derivou das primeiras *collages* cubistas. O que distingue estas obras das técnicas de pintura praticadas desde o Renascimento, é a incorporação de fragmentos de realidade na pintura, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo artista. Assim se destrói a unidade da obra como produto absoluto da subjectividade do artista. O pedaço de fio de verga que Picasso cola num quadro pode ser escolhido de acordo com uma intenção de composição; como pedaço de fio de verga continua a fazer parte da realidade, e incorpora-se no quadro tal qual é, sem sofrer alterações essenciais. Deste modo, violenta-se um sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade, quer dizer, no princípio segundo o qual a tarefa do artista é a transposição dessa mesma realidade. É certo que os cubistas não se contentam em exhibir — como pouco depois o faria Duchamp — um mero fragmento do real, mas renunciam à constituição do espaço do quadro num todo contínuo⁽²⁸⁾.

O problema de uma técnica pictórica que foi aceite pelo século não se pode resolver reduzindo-o a uma questão de poupança de esforço supérfluo;⁽²⁹⁾ em vez disso, os argumentos de Adorno sobre o significado da montagem na arte moderna proporcionam um importante ponto de apoio para a compreensão do fenómeno. Adorno constata a carga revolucionária (e aqui a metáfora tão gasta pode ser oportuna)

dos novos processos: «A aparência da eventual reconciliação da arte com a experiência heterogénea devida ao facto de representá-la entra em ruptura, enquanto que a obra literal, que admite os escombros da experiência, sem aparência, reconhece a ruptura e alcança uma função diferente para o seu efeito estético» (*ÄT*, pág. 232). A obra de arte orgânica, elaborada pela mão do homem sem deixar de se pretender natureza, apresenta um quadro de reconciliação entre o homem e a natureza. Característico das obras inorgânicas que se apoiam no princípio da montagem é, para Adorno, o facto de já não provocarem a aparência de reconciliação. Embora não partilhemos a totalidade da filosofia que sustenta o estudo de Adorno, neste ponto específico concordamos com ele⁽³⁰⁾. A obra de arte transforma-se substancialmente ao admitir no seu seio fragmentos de realidade. Já não se trata apenas da renúncia do artista à criação de quadros completos; os próprios quadros, aliás, adquirem um *status* diferente, pois uma parte deles já não mantém com a realidade as relações características das obras de arte orgânicas: não são sinal da realidade; *são* a própria realidade.

Não é evidente que possa atribuir-se, como faz Adorno, um significado político ao processo da montagem. «A arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua abolição» (*ÄT*, pág. 232). Contudo, a montagem aplicaram-na tanto os futuristas italianos, de quem não se pode presumir em absoluto qualquer vontade de suprimir o capitalismo, como os vanguardistas russos pós-revolucionários, empenhados na construção da sociedade socialista. Atribuir um significado estrito a um processo é problemático por princípio. Parece mais acertada a alternativa de Bloch, ao supor que um processo pode ter efeitos distintos em contextos históricos diferentes, e por consequência distinguindo a «montagem imediata» (do capitalismo tardio) da «montagem mediada» (da sociedade socialista)⁽³¹⁾. Embora as definições que Bloch dá da montagem sejam por vezes pouco claras, é notório que não atribui aos processos determinações semânticas permanentes.

Nas investigações de Adorno, devemos separar, portanto, os seus achados na descrição do fenómeno e o significado limitado que lhes atribuiu. Uma das suas definições da montagem é a seguinte: «A negação da síntese é o princípio da criação» (*AT*, pág. 232). A negação da síntese exprime para a produção estética o que para o efeito estético se chama renúncia à reconciliação. Aplicando uma vez mais as descobertas de Adorno às *collages* cubistas, podemos dizer que nestas se aprecia um princípio de construção, mas não uma síntese no sentido de unidade de significado (recorde-se o contraste entre «ilusionismo» e «abstracção» a que antes nos referimos)⁽³²⁾.

Quando Adorno interpreta a negação da síntese como negação de sentido em geral (*AT*, pág. 231), convém lembrar que até a negação de sentido é um modo de dar sentido. Tanto os textos automáticos dos surrealistas como o *Paysan de Paris* de Aragon e a *Nadja* de Breton podem ser entendidos como constituindo o resultado de uma técnica de montagem. De facto, os textos automáticos caracterizam-se superficialmente pela destruição das relações de sentido; mas também não é de excluir uma interpretação capaz de reconhecer um significado relativamente consistente, embora não sujeito à busca de relações lógicas, mas sim aplicado ao processo constitutivo do texto. Pode dizer-se algo semelhante da série de acontecimentos isolados com que se inicia a *Nadja* de Breton. Não os liga nenhum vínculo narrativo do qual se possa deduzir qualquer sequência lógica; os acontecimentos, porém, estão vinculados de outro modo: todos se desprendem do mesmo modelo estrutural. Em termos estruturalistas, diríamos que o vínculo é de natureza paradigmática, não sintagmática. Enquanto o modelo estrutural sintagmático, a oração, se caracteriza, por maior que seja, por ter um fim, o modelo estrutural paradigmático, o discurso, é eminentemente inconclusivo. Esta diferença essencial também dá lugar a dois modos de recepção distintos⁽³³⁾.

A obra de arte orgânica é construída a partir do modelo estrutural sintagmático: as partes e o todo formam uma unidade dialéctica. A leitura adequada é descrita pelo

círculo hermenêutico: as partes só estão no todo da obra, e este, por sua vez, só pode ser entendido através das partes. A interpretação das partes rege-se pela interpretação antecipada do todo, e a primeira, por sua vez, corrige a segunda. A hipótese de uma necessária harmonia entre o sentido das partes e o sentido do todo é condição básica neste tipo de recepção⁽³⁴⁾. Esta hipótese — que deriva do rasgo decisivo das obras de arte orgânicas — não é válida para as obras inorgânicas. As partes «emancipam-se» de um todo situado acima delas, no qual se incorporam como componentes necessárias. Isto, porém, significa que as partes carecem de necessidade. Num texto automático, onde as imagens se sucedem sem interrupção, poderiam omitir-se algumas delas sem que o texto sofresse alterações essenciais. Isto também vale para os acontecimentos narrados em *Nadja*. A inclusão de novos acontecimentos semelhantes, assim como a eliminação de alguns dos que são narrados, não produziria alterações essenciais. O decisivo não é a singularidade dos acontecimentos, mas o princípio de construção que está na base da série de acontecimentos.

Tudo isto tem, naturalmente, consequências substanciais para a recepção. O receptor das obras de vanguarda descobre que o método de apropriação de objectivações intelectuais que se formou para as obras de arte orgânicas é agora inadequado. A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Tal negação de sentido produz um *choque* no receptor. Esta é a reacção que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular praxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la. O *choque* procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da praxis vital dos receptores⁽³⁵⁾.

A problemática do *choque*, como pretendida reacção dos receptores, é o seu carácter inespecífico. Mesmo acei-

tando que se possa conseguir a ruptura da imanência estética, daqui não resulta uma tendência determinada nas possíveis alterações de comportamento dos receptores. A reacção do público perante o comportamento dada é característica como resposta inespecífica. O público responde à provocação dos dadaístas com um furor cego⁽³⁶⁾. São escassas as alterações de comportamento na praxis vital dos receptores; devemos mesmo perguntar-nos se a provocação não reforça antes as atitudes vigentes, que não deixam de manifestar-se quando se lhes dá ocasião para isso⁽³⁷⁾. A estética do *choque* põe ainda mais um problema: o da possibilidade de fazer durar um efeito assim. Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o *choque*, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária. Com a repetição, transforma-se radicalmente. O *choque* é esperado. As violentas reacções do público perante a simples entrada em cena dos dadaístas são prova disso; o público estava preparado para o *choque* pelos relatos jornalísticos, e esperava-o. Um *choque* desta natureza, quase institucionalizado, está muito longe de se repercutir sobre a praxis vital dos receptores; é «consumido».

O que fica é o carácter enigmático do produto, a resistência que denota contra o intento de lhe captar o sentido. O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio carácter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que situar-se noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do carácter enigmático da criação. A obra de vanguarda provoca assim no receptor uma ruptura análoga à do carácter inorgânico da criação. Entre a experiência, registada pelo *choque*, da inconveniência do modo de recepção formado nas obras de arte orgânicas, e o esforço por uma compreensão do princípio de construção, produz-se uma fractura: a renúncia à interpretação do sentido. Uma transformação decisiva para o desenvolvimento da arte, provocada pelos movimentos

históricos de vanguarda, consiste nesse novo tipo de recepção nascido com a arte de vanguarda. A atenção dos receptores já não se dirige para um sentido da obra captável na leitura das suas partes, mas sim para o princípio de construção. Este tipo de recepção leva o receptor a aceitar que a parte, necessária na obra de arte orgânica pelo seu contributo para a constituição do sentido da totalidade da obra, não passe, na obra de vanguarda, de simples recheio de um modelo estrutural.

Procurámos reconstruir geneticamente a relação entre a obra de arte de vanguarda e o método formal da ciência da arte e da literatura, por nós interpretado como reacção dos receptores frente às obras de vanguarda que se furtam aos processos da hermenêutica tradicional. Nesta tentativa de reconstrução, deve sobretudo destacar-se a ruptura entre os métodos formais (que dizem respeito aos processos) e a interpretação de sentido pretendida pela hermenêutica. Semelhante reconstrução de uma relação genética não deve incorrer no equívoco de atribuir a um determinado tipo de obras um determinado método científico, às obras orgânicas o hermenêutico e às de vanguarda o formal. Atribuir esse sentido à sua interpretação entraria em contradição com o que temos vindo a argumentar. A obra de vanguarda obriga, de facto, a um novo tipo de compreensão, mas nem este a toma por único objecto de aplicação, nem faz desaparecer a problemática hermenêutica da compreensão. Em vez disso, acontece que a partir da transformação essencial no âmbito do objecto se chega também a uma alteração estrutural do processo de apreensão científica do fenómeno artístico. Supõe-se que este processo de oposição dos métodos formal e hermenêutico precede o momento da superação de ambos, no sentido hegeliano do termo, e afigura-se-me que a ciência da literatura deve actualmente deter-se neste ponto⁽³⁸⁾.

A causa da possibilidade de uma síntese dos processos formal e hermenêutico é a ideia de que a emancipação das partes, mesmo na obra de vanguarda, não resulta nunca numa completa cisão do todo da obra. Até onde a negação da síntese se converte em princípio da criação, se pode pen-

sar ainda numa unidade precária. Para a recepção, isto significa que a obra de vanguarda também deve entender-se segundo o processo hermenêutico (quer dizer: como totalidade de sentido), com a ressalva de que a unidade assumiu a contradição. A harmonia das partes já não constitui o todo da obra, que consiste agora na relação contraditória de partes heterogêneas. Os movimentos históricos de vanguarda não exigem uma simples substituição da hermenêutica pelo processo formal, nem que a transformemos, de agora em diante, num processo intuitivo de compreensão. As transformações da hermenêutica devem estar em consonância com a nova situação histórica. O método de análise formal de obras de arte adquire grande importância no seio de uma hermenêutica crítica, à medida que a subordinação das partes ao todo em que se apoiava a interpretação da hermenêutica tradicional se revelou em função de uma estética clássica. Uma hermenêutica crítica, em vez do teorema sobre a necessária harmonia dos todos e das partes, estabelecerá a investigação das contradições entre os níveis da obra, e deste modo procurará deduzir em primeiro lugar o sentido do todo.

IV — A OBRA DE ARTE VANGUARDISTA

(1) R. Bubner, «Über einige Bedingungen gegenwartiger Ästhetik» («Acerca de algumas condições da estética contemporânea»), em *Neue Hefte für Philosophie*, n.º 5 (1973), pág. 49.

(2) A estética kantiana não parte, como sabemos, de uma definição das obras de arte, mas dos juízos estéticos. Para essa teoria, contudo, não é decisiva a categoria; pelo contrário: Kant também pode incluir nas suas reflexões a beleza natural, que não tem carácter de obra, nem é produzida pelos homens.

(3) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik (Filosofia da nova música)*, Ullstein Buch, 2866, Frankfurt/Berlim/Viena, 1972, 2.ª ed., pág. 33.

(4) Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Teoria estética)*, editada por Gretel Adorno e R. Tiedemann, *Gesammelte Schriften (Obras completas)*, 7, Frankfurt, 1970, pág. 235; passará a ser citado por *ÄT*.

(5) Exemplo: a exposição apresentada em Bruxelas e noutras cidades, *Metamorphose des Kunst und Antikunst, 1910-1970 (Metamorfoses da arte e antiarte, 1910-1970)*, 1970.

(6) Ver a propósito M. Damus, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der «avantgardistischen» Kunst der sechziger Jahre (Funções da arte figurativa no capitalismo tardio. Investigação sobre a arte «vanguardista» dos anos sessenta)*, Fischer Taschenbuch, 6194, Frankfurt, 1973. O autor procura destacar a função afirmativa da arte neovanguardista. Por exemplo: «A arte pop (...), que na escolha dos objectos e das cores e no modo de execução parece intimamente ligada à vida das grandes cidades americanas, faz, por assim dizer, como qualquer arte aplicada, publicidade de histórias aos quadradinhos, estrelas de cinema, cadeiras eléctricas, casas de banho, automóveis e acidentes de automóveis, ferramentas e comestíveis de toda a espécie, em suma, faz publicidade da publicidade» (págs. 76 e segs.). Damus, no entanto, não dispõe de um conceito dos movimentos históricos de vanguarda, pelo que tende a descurar a divergência entre dadaísmo e surrealismo, por um lado, e a arte neovanguardista dos anos sessenta, por outro.

(7) Gisela Dischner, por exemplo, reportando-se explicitamente à exigência de Breton quanto à prática da poesia, resume as intenções da poesia concreta do seguinte modo: «A obra de arte concreta aspira a uma situação utópica: à sua anulação na realidade concreta», *Konkrete Kunst und Gesellschaft (Arte concreta e sociedade)*, em «Konkrete Poesia. Text+Kritik», n.º 25, Janeiro de 1970, pág. 41.

(8) O significado atribuído aqui aos movimentos de vanguarda não é compartilhado, longe disso, por todos os investigadores. Em *Die Struktur der modernen Lyrik (A estrutura da lírica moderna)*, de H. Friedrich, que pretende ser uma teoria da poesia moderna, o dadaísmo é completamente excluído. Só é referido no quadro cronológico, com esta magra anotação: «1916, Nasce o dadaísmo em Zurique», *Die Struktur der Modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (A estrutura da lírica moderna desde o meio do século XIX até ao meio do século XX)*, Rowolts Deutsche Enzyklopädie, 25/26/26 a, Hamburgo, 1968,

2.^a ed., pág. 288. Sobre o surrealismo, diz-se o seguinte: «Quanto aos surrealistas, só pode interessar-nos o seu programa, que confirma através de instrumentos pseudo-científicos um modo de fazer poesia inaugurado por Rimbaud. A convicção de que o homem pode ampliar ilimitadamente a sua experiência no caos do inconsciente, a ideia de que o louco, ao criar uma «sobre-realidade», não é menos «genial» do que o poeta, a concepção da poesia como um ditado amorfo do inconsciente, eis alguns pontos desse programa. Assim se confunde o vómito — poético, bem entendido — com a criação. Não resulta daqui nenhuma poesia de nível. Líricos de qualidade elevada, que se costumam incluir entre os surrealistas, como Aragon ou Éluard, não devem a sua poesia a semelhante programa, mas antes à geral força estilística que desde Rimbaud incorporou na lírica a linguagem do ilógico» (id., pág. 192). Em primeiro lugar, é preciso deixar bem claro que a perspectiva do meu trabalho é diferente da de Friedrich. O que chamo compreensão das rupturas históricas essenciais na evolução do fenómeno arte no seio da sociedade burguesa, é designado por Friedrich como «poesia de nível». Há porventura algo de mais importante: a tese da unidade estrutural de Baudelaire até Benn não pode ser discutida se se aceita o conceito de estrutura de Friedrich, que surge como bastante problemático. Não se trata da palavra estrutura (na passagem citada, Friedrich fala, por exemplo, de «força estilística»), utilizada num sentido diferente do que foi usado pelo estruturalismo, tadiamente conhecido na Alemanha, mas sim do processo científico. Este processo caracteriza-se pelo facto de que Friedrich reúne sob o conceito de estrutura fenómenos completamente heterogéneos: processos poéticos (técnicas de encadeamento, por exemplo), conteúdos explícitos (a solidão, a angústia) e um teorema poético do poeta (a magia da linguagem). A unidade destes âmbitos diversos consegue-se através do recurso ao conceito de estrutura. Mas só se pode falar de estrutura quando estão relacionadas categorias de ordem idêntica. Fica por saber se os processos artísticos não foram já completamente desenvolvidos por Rimbaud. E aqui intervém o problema dos «precursores». Estes são descobertos a partir da estrutura narrativa das interpretações históricas, mas sempre só a posteriori. Só depois de determinados os processos empregados por Rimbaud (não todos), é possível descrevê-lo como «precursor» da vanguarda. Por outras palavras: só graças aos movimentos de vanguarda atribuímos hoje a Rimbaud a importância que merece.

(⁹) Adorno chama moderna à arte produzida a partir de Baudelaire. O conceito engloba os antecedentes dos movimentos de vanguarda, os próprios movimentos e a neovanguarda. Enquanto eu tento mostrar os movimentos históricos de vanguarda como um fenómeno delimitado pela história, Adorno parte da unidade da arte moderna como única arte legítima do presente. Por meio de uma história do conceito de «moderno» e da sua problematização, H. R. Jaub esboçou uma história da experiência da transição desde a antiguidade tardia até Baudelaire: «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität» («Tradição literária e consciência presente da modernidade»), em *Literaturgeschichte als Provocation (História da literatura como provocação)*, Ed. Suhrkamp, 418, Frankfurt, 1970, págs. 11-66.

(¹⁰) Th. W. Adorno, «Aufarbeitung der Vergangenheit» («Que significa

acabamento do passado»), em *Erziehung zur Mündigkeit (Educação para a idade adulta)*, editado por G. Kadelbach, Frankfurt, 1970, pág. 13.

(¹¹) Sobre a *nouveauté* na tragicomédia, ver P. Burger, *Die frühen Komodien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetisch Analyse (As primeiras comédias de Pierre Corneille e o teatro francês cerca de 1630. Uma análise das suas consequências estéticas)*, Frankfurt, 1971, págs. 48-60.

(¹²) Sobre isto, ver J. Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur (Os recursos artístico-literários e a evolução da literatura)*, Ed. Suhrkamp, 197, Frankfurt, 1967, págs. 7-60., especialmente a pág. 21.

(¹³) Th. W. Adorno, «Thesen über Tradition» («Teses sobre a tradição»), em *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (Sem modelo. Parva Aesthetica)*, Ed. Suhrkamp, 201, Frankfurt, 1967, pág. 33.

(¹⁴) Em contraste com as contínuas transformações dos meios particulares de representação forjados pelo desenvolvimento da arte, a transformação dos sistemas de representação (mesmo quando se prolonga consideravelmente) é um acontecimento histórico transcendente. P. Francastel investigou esta transformação dos sistemas de representação (*Études de sociologie de l'art*, Bibl. Médiations, 74, Paris, 1970): no decurso do século XV, formou-se na pintura um sistema de representação caracterizado pela perspectiva e por uma criação uniforme do espaço. Enquanto que as diferenças de tamanho entre as figuras remetem na pintura medieval para o seu diferente significado, a partir do Renascimento mostram o lugar da figura em relação com um espaço adequado à geometria euclidiana. E enquanto que a pintura medieval reúne várias cenas e permite contar uma história, desde o Renascimento que o espaço da pintura é uniforme, só permitindo representar um determinado acontecimento. Este sistema de representação, aqui caracterizado de modo esquemático, dominou a arte ocidental durante quinhentos anos. Em começos do século XX, porém, perde a sua autoridade indiscutível. No próprio Cézanne, a perspectiva central perde já a importância que ainda tinha nos impressionistas, que a conservaram apesar da sua decomposição das formas. Acaba-se, desde modo, com a autoridade universal dos sistemas de representação tradicionalista.

(¹⁵) Só é consequente quando a consciência neovanguardista apoia a pretensão política vinculada à sua produção numa argumentação estreitamente ligada a Adorno. Chris Bezzel, um autor de poesia concreta, afirmará assim que «um escritor revolucionário não é o que realize uma composição semântico-poética que possuía como conteúdo e propósito a necessidade da revolução, mas aquele que revoluciona, com meios poéticos, a poesia como modelo da própria revolução (...). Em comparação com a alienação da burguesia tardia, a alienação composta pela arte perante a realidade repressiva é uma força que empurra para a frente. Esta força é dialéctica, já que põe em funcionamento a alienação estética em relação com a realidade insuportável», *Dichtung und revolution (Poesia e revolução)*, em «Konkrete Poesie. Text+Kritik», n.º 25 (Janeiro de 1970), págs. 35 e segs. O próprio Adorno, porém, mostra-se bastante céptico em relação a essa «força que empurra para a frente» da arte neovanguardista; na teoria estética, como já

vimos, chega-se a apontar para a total ambivalência de tais obras, abrindo a possibilidade da sua crítica.

(16) E. Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* (O acaso literário, o possível e a necessidade), Munique, 1973, cap. 3.

(17) Sobre o significado da orientação como categoria da estética da produção, ver P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (O surrealismo francês. Estudos sobre o problema da literatura de vanguarda), Frankfurt, 1971, págs. 154 e segs. Em relação com o que se segue, veja-se a análise do *Paysan de Paris* incluída nesta obra.

(18) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, pág. 63.

(19) W. Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiel* (Origem da tragédia alemã), editado por R. Tiedemann, Frankfurt, 1963, págs. 174 e segs. Passaremos a citá-lo como *Ursprung*.

(20) No meu *Der französische Surrealismus*, cap. XI, págs. 174 e segs., apliquei o conceito de alegoria de Benjamin como instrumento para a interpretação da poesia de Breton. Creio que foi G. Lukács o primeiro a afirmar que o conceito de alegoria de Benjamin se pode aplicar à obra de vanguarda («Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus» — «Os princípios ideológicos do vanguardismo»), em *Wider den missverstandenen Realismus* (Contra o realismo mal entendido), Hamburgo, 1958, págs. 41 e segs. A investigação de Benjamin obedece ao interesse por uma compreensão da literatura contemporânea, e isso não só é evidente nas suas referências ao impressionismo na introdução da sua obra (*Ursprung*, págs. 41 e segs.), como também Asja Lacis o mostrou explicitamente: «Em segundo lugar, diz que a sua investigação não é académica, mas está imediatamente relacionada com problemas contemporâneos muito actuais. Insiste explicitamente em que o seu trabalho assinalou a busca de uma linguagem formal pelo dramático barroco como um fenómeno análogo ao expressionismo. É por isso que diz que tratou com tanto pormenor os problemas artísticos da alegoria, do símbolo e do ritual», *Revolutionäre im Beruf* (Revolucionário por profissão), editado por Hildegard Brenner, Munique, 1971, pág. 44.

(21) Sobre o problema da «semantização dos processos literários», cf. H. Günther, «Funktionsanalyse der Literatur» («Análise de função da literatura»), em J. Kolbe (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Nova perspectiva de uma futura germanística), Reihe Hanser, 122, Munique, 1973, págs. 179 e segs.

(22) O comportamento do eu surrealista, tal como surge reflectido por Aragon no *Paysan de Paris* (1926), determina-se pela recusa em submeter-se às pressões de ordem social. A perda de possibilidades práticas de acção, que se deduz da falta de uma função social, dá lugar ao aparecimento de um vazio, precisamente o *ennui*. Do ponto de vista surrealista, este *ennui* está muito longe de ser valorizado negativamente; é, pelo contrário, a condição decisiva para a transformação da realidade quotidiana em que se empenham os surrealistas.

(23) É pena que a obra de Gisela Steinwachs, que acerta na sua determinação do fenómeno, não conte com as categorias descritivas que permitem uma compreensão precisa. Ver Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur* (A mitologia do surrea-

lismo ou a devolução da cultura à natureza), Sammlung Luchterhand, 40, Neuwied/Berlim, 1971, págs. 71 e segs.

(24) G. Lukács, «Es geht um Realismus» («Trata-se do realismo»), em *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation* (Marxismo e literatura. Uma documentação), editado por F. J. Raddatz, tomo II, Reinbeck em Hamburgo, 1969, págs. 69 e segs.

(25) Sobre o problema da montagem no cinema, ver W. Pudovkine, «Über die Montage» («Sobre a montagem»), em *Theorie des Kinos* (Teoria do cinema), editada por K. Witte, Ed. Suhrkamp, 557, Frankfurt, 1972, págs. 113-130, e S. Eisenstein, *Dialektische Theorie des Films* (Teoria dialéctica do cinema), em D. Prokop (ed.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (Materiais para uma teoria do cinema. Estética, sociologia, política), Munique, 1971, págs. 65-81.

(26) Cf., por exemplo, *Un Violon* (1931), de Picasso, no Museu de Arte de Berna.

(27) *John Heartfield. Dokumentation*, editada pelo grupo de trabalho Heartfield, Berlim (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969/1970, págs. 31 e 43.

(28) J. Wissmann, que oferece uma útil panorâmica sobre a utilização da técnica do *collage* na pintura moderna, resume assim o efeito da colagem cubista: «as partes que assinalam a realidade» têm a missão de «tornar legíveis para o observador os sinais pictóricos que se tornaram não objectuais». Com isso, não se persegue nenhum ilusionismo no sentido até então em vigor: «obtem-se em seu lugar um distanciamento que joga de uma forma muito diferente com a oposição entre arte e realidade», com o que as condições entre o pintado e o real são «dissolvidas pelo seu observador» («Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk» — «A colagem ou a integração da realidade na obra de arte»), em *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion* (Estética imanente. Reflexo estético), *Poetik und Hermeneutik*, 2, Munique, 1966, págs. 333 e segs. Aborda-se aqui o *collage* do ponto de vista da «estética imanente»; trata-se da questão da «integração da realidade na obra de arte». Este extenso artigo apenas dedica uma página à fotomontagem de Hausmann e Heartfield. Contudo, teriam sido estes, precisamente, que poderiam oferecer a possibilidade de provar se necessariamente se produz no *collage* essa «integração da realidade na obra de arte», se o princípio do *collage* não se opõe antes a uma tal integração, possibilitando assim um novo tipo de arte comprometida. Cf. neste contexto as reflexões de S. Eisenstein: «Para substituir o “reflexo” estático de um acontecimento, dado necessariamente pelo tema e pela possibilidade da sua solução unicamente através de consequências logicamente vinculadas a esse acontecimento, aparece um novo processo artístico: a livre montagem de influências (atrações) independentes, conscientemente seleccionadas (com efeitos para além da composição presente e da cena-sujeito), mas com uma intenção exacta sobre um determinado efeito temático final», *Die Montage der Attraktionen* (A montagem de atracções), em «Ästhetik und Kommunikation», n.º 13 (Dezembro de 1973), pág. 77; ver também a este respeito Karla Hielscher, S. M. Eisenstein *Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult 1921-1924* (O trabalho teatral de Eisenstein na cultura proletária moscovita 1921-1924), em «Ästhetik und Kommunikation», n.º 13 (Dezembro de 1973), págs. 68 e segs.

(29) Ver Herta Wescher, *Die Collage. Geschichte eines Kustlerischen Ausdrucksmittels (A colagem. História de um meio de expressão artístico)*, Colónia, 1968, pág. 22, que explica a introdução do *collage* por Braque como desejo de «se evitar o fatigante processo de pintar». Uma breve apresentação da evolução do *collage*, em que se insiste, com razão, nas transformações de significado desta técnica, é oferecida por E. Roters, «Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst» («A evolução histórica do *collage* nas artes plásticas»), em *Prinzip Collage (Principio collage)*, Neuwied/Berlim, 1968, págs. 15-41.

(30) Sobre a relação entre a teoria estética de Adorno e a filosofia da história desenvolvida na *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica do Iluminismo)*, Amsterdão, 1947, ver Th. Baumeister/J. Kulemkampff, *Geschichtphilosophie und philosophische Asthetik. Zu Adornos «Asthetischer Theorie» (Filosofia da história e estética filosófica. Sobre a «teoria estética» de Adorno)*, em «Neue Hefte für Philosophie», n.º 5 (1973), págs. 74-104.

(31) E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit (O legado deste tempo)*, edição ampliada. *Gesamtausgabe (Obras completas)*, 4, Frankfurt, 1962, págs. 221-228.

(32) W. Iser ocupou-se da montagem na lírica moderna em «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots «Waste Land» («Imagem e montagem. Sobre a concepção representativa na lírica de imagens e em «Waste Land» de T. S. Eliot), em *Immanente Asthetik und asthetische Reflexion (Poetik und Hermeneutik, 2, Munique, 1966, págs. 361-393)*. Partindo de uma determinação da representação poética como «representação ilusória da realidade» (a representação devolve à vista um único momento do objecto), Iser assinala como montagem representativa a reunião (a sobreposição) de imagens que se referem ao mesmo objecto. Descreve o seu efeito da seguinte forma: «A montagem de imagens destrói a sua finitude ilusória e supera a confusão de fenómenos reais com a forma em que os vemos. As “imagens” interferentes oferecem então a irrepresentabilidade do real como uma plenitude de pontos de vista estranhos, os quais, precisamente pelo seu carácter individual, podem ser produzidos em número indefinido» (id., pág. 393). A «irrepresentabilidade do real» não é o resultado de uma interpretação, mas o facto descoberto pela montagem de imagens. Em vez de perguntar porque aparece a realidade como irrepresentável, mostra-se ao intérprete essa irrepresentabilidade como algo certo e indiscutível. Iser adopta assim a posição contrária à teoria do reflexo; até nas imagens da lírica tradicional julga descobrir a ilusão realista («a confusão de fenómenos reais com a forma em que os vemos»).

(33) A aplicação das categorias de paradigma e sintagma à *Nadja* de Breton é o aspecto mais convincente do trabalho de Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons «Nadja» (A mitologia do surrealismo ou a devolução da cultura à natureza. Uma análise estrutural da «Nadja» de Breton, Sammlung Luchterhand, 40, Neuwied/Berlim, 1971, cap. IV. O defeito do trabalho consiste em que se limita a procurar analogias entre motivos surrealistas e vários princípios também surrealistas, cujo valor de conhecimento é discutível.*

(34) Sobre o círculo hermenêutico, ver H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Verdade e método. Fundamentos de uma hermenêutica filosófica)*, 2.ª ed., Tubinga, 1965, págs. 275 e segs., e J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien (Materiais sobre a lógica das ciências sociais)*, ed. Suhrkamp, 481, Frankfurt, 1970, págs. 261 e segs. M. Warnke mostra como a dialéctica da parte e do todo na interpretação de uma obra pode degenerar num pressuposto interpretativo «que observe sempre a autoridade ilimitada do todo perante o individual» («Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur» — «Motivos ideológicos na literatura popular histórico-artística»), no seu livro (como editor) *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung (A obra de arte entre a ciência e a ideologia)*, Gütersloh, 1970, págs. 88 e segs.

(35) Sobre o problema do *choque (shock)* na modernidade, ver as sugestivas observações de W. Benjamin, que no entanto pretendiam provocar o seu poder («Über einige Motive bei Baudelaire» — «Sobre alguns temas em Baudelaire»), em *Illuminationen (Iluminações)*. *Ausgewählte Schriften I (Obras escolhidas I)*, editado por S. Unseld, Frankfurt, 1961, págs. 201-245.

(36) Ver a apresentação de R. Hausmann, ágil e particularmente valiosa pela sua documentação, em *Am Anfang war Dada (Ao princípio era dadá)*, editado por K. Riha e G. Kämpf, Steinbach/Gie, 1972.

(37) A teoria da distanciação de Brecht será uma tentativa coerente para superar o efeito inespecífico do *choque*, recuperando-o ao mesmo tempo de forma didáctica.

(38) Ver a propósito P. Bürger, «Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft» («Sobre o método. Notícia a propósito de uma ciência dialéctica da literatura»), em *Studien zur französischen Frühauflklärung (Estudos sobre o primeiro Iluminismo francês)*, Ed. Suhrkamp, 525, Frankfurt, 1972, págs. 7-21, e P. Bürger, «Benjamins “rettende Kritik”. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik» («A “crítica salvadora” de Benjamin. Reflexões preliminares ao projecto de uma hermenêutica crítica»), em *Germanisch-Romanische Monatschrift N. F. 23 (1973)*, págs. 198-210. Os problemas científicos e teóricos criados por uma síntese de formalismo e hermenêutica abordá-los-ei no quadro de uma crítica do método.

V — VANGUARDA E COMPROMISSO

1. O debate entre Adorno e Lukács

Dedicar uma parte da teoria da vanguarda ao compromisso só se justifica se conseguirmos demonstrar que a vanguarda modificou radicalmente o sentido do compromisso político na arte e, portanto, que antes dos movimentos históricos de vanguarda se aplicou o conceito de compromisso diferentemente do modo como foi aplicado depois. Demonstrar isto é o nosso objectivo, o que significa averiguar se devemos ou não considerar o compromisso na perspectiva de uma teoria da vanguarda, ao mesmo tempo que se discutem os problemas em si.

Até agora, tem-se abordado a teoria da vanguarda a dois níveis: o da intenção dos movimentos históricos de vanguarda e o da descrição das obras vanguardistas. Já vimos que a intenção dos movimentos históricos de vanguarda é a destruição da instituição arte enquanto ordem separada da praxis vital. A importância dessa intenção não consiste em haver pretendido destruir a instituição arte na sociedade burguesa para que a arte pudesse voltar de imediato à praxis vital, mas sim, antes de mais nada, em haver tornado perceptível a importância da instituição arte para o resultado social efectivo de cada obra em particular. Definiu-se a obra de vanguarda como criação inorgânica. Enquanto que na obra de arte orgânica o princípio de

construção domina sobre a parte, subordinando-se à unidade, nas obras de vanguarda as partes são essencialmente independentes do todo; perdem valor como ingredientes de uma totalidade de sentido e ganham-no como signos relativamente independentes.

O contraste entre obras de arte orgânicas e vanguardistas está na base das teorias da vanguarda de Lukács e Adorno. Não obstante, as duas teorias divergem. Lukács conserva a obra de arte orgânica (ele chama-lhe realista) como norma estética, e por isso acha decadente as obras de vanguarda,⁽¹⁾ ao passo que Adorno separa a obra de vanguarda, inorgânica, de uma norma que só possui sentido histórico, condenando assim o apoio a uma arte realista contemporânea — no sentido que Lukács lhe atribui — como um retrocesso estético⁽²⁾. Trata-se, em ambos os casos, de teorias da arte, decisivamente comprometidas no plano teórico. Isso não significa, naturalmente, que Lukács e Adorno proponham regras gerais supra-históricas como fizeram os autores das poéticas renascentistas e barrocas; as suas teorias apenas são normativas à maneira da estética de Hegel — com a qual ambos os pensadores, embora de diferente modo, estão comprometidos —, a qual contém um momento normativo.

Hegel meteu a estética na história. A dialéctica de forma e conteúdo varia conforme se trata da arte simbólica (oriental), clássica (grega) ou romântica (cristã). Com esta periodização, Hegel não quer dizer, no entanto, que a forma romântica da arte seja a mais conseguida, pelo contrário, considera como ponto mais elevado a notável interpenetração de forma e matéria, ligada a determinado grau histórico do desenvolvimento do mundo e necessariamente desaparecida com ele. A perfeição clássica, cuja essência consiste em o espírito «se identificar por completo com a sua aparência externa»,⁽³⁾ já não é acessível à obra de arte romântica, porque o princípio básico da arte romântica é «a elevação do espírito até si». Se o espírito «extrema a cordialidade em relação a si mesmo e determina a realidade exterior como existência que não lhe convém», desperdiça a elevada interpenetração do espiritual e do

material conseguida pela arte clássica. Hegel dá mesmo mais um passo e adianta um «ponto final do Romantismo», que caracteriza como «contingência do exterior e do interior e desmembramento de ambos os aspectos, conduzindo à superação da própria arte». Com tal forma, a própria arte chega ao fim, abrindo caminho a formas mais elevadas de consciência, ou seja, à filosofia⁽⁴⁾.

Lukács aceita alguns momentos essenciais da concepção hegeliana. Na sua obra, o confronto hegeliano entre arte clássica e romântica transforma-se no contraste entre arte realista e vanguardista. E este contraste desenvolve-se em Lukács, tal como em Hegel, no quadro de uma filosofia da história, embora para Lukács a história já não seja o movimento autónomo do mundo do espírito, que se separa por si mesmo do mundo exterior e destrói a possibilidade da harmonia clássica entre o espírito e os sentidos, mas história da sociedade burguesa em sentido materialista⁽⁵⁾. Com o fim dos movimentos de emancipação burgueses, assinalado pela revolução de Junho de 1848, o intelectual burguês perde também a capacidade de reproduzir, por meio de obras de arte realistas, a totalidade da sociedade burguesa transformada. A queda no pormenor naturalista e a consequente perda de uma perspectiva global, revela-nos a dissolução do realismo burguês, que atinge o seu ponto mais alto na vanguarda. Desenvolve-se assim uma decadência historicamente necessária. Lukács, assim, transfere a crítica hegeliana da arte romântica para o fenómeno da decadência historicamente necessária da arte de vanguarda, e faz o mesmo com a ideia de Hegel segundo a qual a obra de arte orgânica constitui um tipo de perfeição absoluta, com a diferença de considerar essa perfeição mais realizada nas grandes novelas realistas de Goethe, Balzac e Stendhal do que na arte grega. Deste modo, torna-se evidente que também para Lukács o ponto máximo de desenvolvimento da arte reside no passado, se bem que, diferentemente de Hegel, pense que nem por isso a perfeição é necessariamente inalcançável no presente. Não só os grandes autores realistas da fase de ascensão da burguesia constituem o modelo do realismo socialista: Lukács fará mesmo um

esforço no sentido de atenuar as consequências radicais da sua construção histórico-filosófica (as da impossibilidade de um realismo burguês posterior a 1848 ou a 1871), acabando por admitir também um realismo burguês no século XX⁽⁶⁾.

Sobre este assunto, Adorno é radical; para ele, a obra vanguardista constitui a única expressão autêntica da situação actual do mundo. A teoria de Adorno também parte de Hegel, mas não aceita as suas conclusões valorativas (desprezo pela arte romântica) *versus* exaltação da arte clássica, coisa que, pelo contrário, Lukács fez. Adorno tenta pensar radicalmente a historicização das formas artísticas empreendida por Hegel, isto é, procura evitar conceder a primazia a qualquer dos tipos de dialéctica entre forma e conteúdo aparecidos na história. Nesta perspectiva, a obra de vanguarda oferece-se como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade capitalista avançada; pretender aplicar-lhe o padrão da unidade orgânica das obras clássicas, isto é, realistas, seria inadequado. Deste modo, supor-se-ia que Adorno teria acabado definitivamente com a teoria normativa. Contudo, observa-se facilmente que no caminho da historicização radical, o normativo encontra novas vias de acesso à teoria e impõe-se de modo não menos rigoroso do que no caso de Lukács.

Também para Lukács a vanguarda é expressão da alienação na sociedade capitalista avançada, embora isto signifique, para os socialistas, ser ao mesmo tempo expressão da cegueira dos intelectuais burgueses, incapazes de identificar as forças históricas reais que se opõem a essa alienação e lutam para conseguir a transformação socialista dessa sociedade. Para Lukács, depende desta perspectiva política a possibilidade de uma arte realista no presente. Adorno não vê as coisas assim, entendendo que a arte de vanguarda é a única arte autêntica na sociedade capitalista avançada. Na tentativa de criar obras orgânicas, fechadas sobre si próprias (que Lukács chama de realistas), Adorno vê não só a renúncia ao nível alcançado pela técnica artística,⁽⁷⁾ mas até uma suspeita vontade de ideologia. A obra orgânica, apesar de revelar as contradições da sociedade presente, cai, devido à sua forma, na ilusão de um mundo

perfeito, embora o seu conteúdo explícito indique precisamente o contrário.

Não cabe aqui decidir qual dos dois princípios é o «correcto»; o propósito da teoria que esboçámos consiste antes em mostrar que o próprio debate possui um sentido histórico. Com esta finalidade, procuraremos provar que as premissas de que partem ambos os autores são já históricas e que, portanto, seria difícil aceitá-las como são. Resumindo-o em forma de tese: a polémica entre Lukács e Adorno sobre a legitimidade da arte de vanguarda reduz-se ao aspecto do meio artístico e às alterações que produz no tipo de obra (orgânica *versus* vanguardista). Nenhum dos dois se ocupa, no entanto, do ataque dirigido contra a instituição arte pelos movimentos históricos de vanguarda. Este ataque, porém, representa para a teoria que defendemos o acontecimento decisivo no evoluir da arte na sociedade burguesa, porque pôs em evidência o papel desempenhado pela instituição arte, determinando o efeito de cada obra em particular. Se o significado da descontinuidade provocada pelos movimentos históricos de vanguarda na evolução da arte não se fixa no ataque à instituição arte, as questões formais (obras orgânicas *versus* inorgânicas) passam necessariamente para primeiro lugar. Mas quando os movimentos históricos de vanguarda desvendaram o enigma do efeito, ou seja, da ausência de qualquer efeito da arte, *nenhuma* forma nova pode já reclamar para si, *em exclusivo*, a validade, seja esta eterna ou apenas temporal. Os movimentos históricos de vanguarda acabaram com tal pretensão. Lukács e Adorno, ao debaterem-se com essa exigência, permanecem ainda comprometidos com um período da arte pré-vanguardista em que se verificam mudanças de estilo historicamente motivadas.

É certo que Adorno põe em relevo o significado da vanguarda para a teoria estética do presente, mas só insistiu no novo tipo da obra de arte e não na tentativa dos movimentos de vanguarda para devolver a arte à praxis vital. A vanguarda não passaria então de um tipo especial de arte efémera⁽⁸⁾. Esta interpretação é verdadeira, no sentido de se poderem considerar fracassadas as ambiciosas

intenções dos movimentos de vanguarda, mas por outro lado é falsa, porque precisamente esse fracasso não foi em vão. Os movimentos históricos de vanguarda não puderam destruir a instituição arte, mas talvez tenham acabado com a possibilidade de uma determinada tendência artística poder apresentar-se com a pretensão de validade geral. A simultaneidade das artes «realista» e «vanguardista» é hoje um facto contra o qual já não pode levantar-se nenhum protesto legítimo. O significado da ruptura na história da arte, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não consiste, de facto, na destruição da instituição arte, mas talvez na destruição da possibilidade de considerar valiosas as normas estéticas. Resultam daqui consequências importantes para a investigação científica das obras de arte: o lugar das considerações normativas passará a ser ocupado pela análise da função,⁽⁹⁾ que investigaria o efeito social (a função) de uma obra no encontro dos estímulos nela contidos com um público sociologicamente definível dentro de um determinado âmbito institucional: a instituição arte.

A não consideração da instituição arte por Lukács e Adorno deve relacionar-se com outra característica comum a ambos os teóricos: a sua atitude negativa perante a obra de Brecht. No caso de Lukács, a rejeição de Brecht deriva directamente do seu princípio teórico, pois as obras deste enquadram-se na condenação que corresponde a qualquer obra inorgânica. Em Adorno, a rejeição não é consequência imediata do princípio teórico central, mas de um teorema secundário que define as obras de arte como «escrita histórica inconsciente dos caracteres e dos abusos históricos»⁽¹⁰⁾. Ao fixar como necessariamente inconsciente a relação entre a obra e a sociedade que a motiva, é difícil que Adorno aceite a obra de Brecht, que se esforça por criar essas relações com a maior consciência possível⁽¹¹⁾.

Em resumo: a polémica entre Lukács e Adorno, que em boa medida retoma o debate sobre o expressionismo ocorrido em meados dos anos trinta, acaba numa aporia: os dois concebem a teoria materialista da cultura de

maneira abertamente oposta, como pode observar-se nos seus pontos de vista políticos.

Adorno, que não só considera o capitalismo tardio definitivamente estabelecido, como além disso pensa que a experiência histórica acaba com as esperanças depositadas no socialismo, entende que a arte de vanguarda é um protesto radical, oposto a toda a falsa reconciliação com o existente, e fez dela a única forma artística historicamente legítima. Lukács, pelo contrário, condena a arte de vanguarda e rejeita em absoluto o seu carácter de protesto, porque esse processo é abstracto, sem perspectiva histórica, desentendido das forças que lutam contra o capitalismo. Ambos coincidem no combate aos argumentos expostos por destacados autores materialistas contemporâneos, como Brecht, embora a aporia não se atenua com isso, muito pelo contrário.

A saída natural desta situação consiste, precisamente, em transformar tal escritor materialista em critério de julgamento. Mas esta solução possui um grave inconveniente: não permite *entender* a obra de Brecht, que não pode constituir referência de todo o julgamento sem sacrificar, ao mesmo tempo, a compreensão da sua particularidade. Quando se transforma Brecht em critério do que hoje se pode fazer em literatura, já não é possível julgar a sua própria obra, e porventura nem sequer se pode perguntar se as soluções que propôs para determinados problemas dependeram da época em que foram propostas. Por outras palavras: justamente quando é possível captar o significado histórico de Brecht, perdemos a oportunidade de tornar a sua teoria objecto de investigação. A nossa proposta para solucionar a anterior aporia consiste em entender os movimentos históricos de vanguarda como ruptura no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, e em elaborar a teoria da literatura resultante desta ruptura. Seria preciso estudar a obra e a teoria de Brecht também em relação com esta ruptura histórica, e inquirir que lugar ocupa Brecht nos movimentos históricos de vanguarda. Até ao momento, esta questão ainda não se pôs porque se dá por provado que Brecht é um vanguardista e porque não se

dispõe de um conceito preciso dos movimentos históricos de vanguarda. Esta complexa questão não se pode investigar aqui, devendo contentar-nos com algumas sugestões.

Brecht nunca compartilhou a intenção dos movimentos históricos de vanguarda. Já o jovem Brecht, que detestava o teatro da burguesia intelectual, jamais pensou em suprimir o teatro, propondo-se antes transformá-lo em profundidade. Encontrou no desporto o modelo para um novo teatro, cuja categoria central é o divertimento⁽¹²⁾. A distância que separa o jovem Brecht dos movimentos históricos de vanguarda reflecte-se nos dois factos seguintes: considerou a arte como fim em si mesmo, conservando assim uma categoria central da estética clássica, e desejou transformar, mas não destruir, a instituição teatro. Aquilo que o aproxima da vanguarda, por outro lado, é uma concepção das obras que concede independência aos movimentos particulares e o interesse pela instituição arte. Enquanto os vanguardistas julgam poder atacar e destruir esta instituição, Brecht desenvolve um conceito de transformação de função que conserva a sua viabilidade real. Poucas observações podem ter demonstrado que uma teoria da vanguarda permite situar Brecht no contexto da arte moderna e determinar deste modo a sua singularidade. Temos razões para supor que a teoria da vanguarda pode contribuir para resolver a aporia da ciência marxista da literatura antes apontada, evitando, além disso, a solução que exige a canonização da teoria e da praxis artística de Brecht.

A tese aqui afirmada convém tanto à obra de Brecht, como em geral ao problema do papel do compromisso político em arte. Trata-se de considerar que os movimentos históricos de vanguarda transformaram substancialmente o papel do compromisso político na arte. De acordo com a dupla caracterização da vanguarda que temos vindo a propor (ataque à instituição arte e origem de um tipo de arte orgânica), a questão deve ser discutida a ambos os níveis. Não há dúvida de que também os movimentos histó-

ricos de vanguarda contemplam um compromisso político e moral na arte; mas a relação deste compromisso com a obra está cheia de tensões. O conteúdo político e moral que o autor deseja expressar está necessariamente subordinado, nas obras de arte orgânicas, à organicidade do todo. Quer dizer que tal conteúdo contribui, desde a sua aparição, queira-o ou não o autor, para o parcelamento da própria totalidade da obra. A obra comprometida só pode ter êxito quando o próprio compromisso é o princípio unificador dominante, mesmo no seu aspecto formal. Este caso, porém, não é frequente. As tragédias de Voltaire, ou a poesia da liberdade da época da Restauração, constituem exemplos da grande tradição com que conta a oposição a uma resistência comprometida. Nas obras de arte orgânicas subsiste sempre o perigo de que o compromisso seja alheio à sua totalidade de forma e conteúdo e destrua a sua essência. É a este nível de argumentação que se move a maioria das críticas da arte comprometida. Mas é preciso sublinhar energeticamente que essa argumentação só é válida se se enquadrar nos seguintes pressupostos: aplicar-se exclusivamente às obras de arte orgânicas e apenas quando o compromisso não é o princípio unificador das obras. Quando a obra consegue organizar-se em torno do compromisso, a sua tendência política corre um novo perigo: o da neutralização pela instituição arte. A obra ingressa num contexto de criações cujo ponto comum consiste na reunificação com a praxis vital, e é tendencialmente percebida, ao estabelecer o seu compromisso a partir do princípio estético da organicidade, como um simples produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político das obras particulares.

Só os movimentos históricos de vanguarda esclareceram o significado da instituição arte para o efeito das obras concretas, provocando assim uma deslocação do problema. Demonstrou-se que o efeito social de uma obra não é nela própria que se pode ler, estando decisivamente determinado

pela instituição em que «funciona». As reflexões de Brecht e Benjamin durante os anos vinte e trinta, a mudança de função do correspondente aparelho de produção,⁽¹³⁾ não podem compreender-se sem os movimentos de vanguarda. Aqui, naturalmente, temos que abster-nos de aceitar tanto a *ubicação do problema* estabelecida por Brecht e Benjamin, como as *soluções* que propuseram, evitando transferi-las ahistoricamente para o objecto⁽¹⁴⁾.

Para a transformação do problema do compromisso, tão fundamental é o desenvolvimento de um tipo de obra de arte inorgânica como o ataque à instituição arte. Na obra de vanguarda, quando a parte já não está necessariamente submetida a um princípio organizativo, a questão do significado dos conteúdos políticos nela incorporados também deve modificar-se, pois os conteúdos políticos das obras de vanguarda possuem igualmente uma independência estética legítima; o seu efeito não é dado pela totalidade da obra, devendo entender-se como inteiramente parcial⁽¹⁵⁾. Na obra de vanguarda, o sinal particular não remete logo para a totalidade da obra, mas para a realidade. O receptor pode captar o sinal particular, seja como expressão importante para a vida política, seja como directriz política. Isto tem consequências essenciais para o papel do compromisso na obra. Onde esta não se concebe como totalidade orgânica, tão-pouco o motivo político particular se subordinará já à autoridade do conjunto da obra, actuando isoladamente. O fundamento do tipo da obra vanguardista permite um novo tipo de obra comprometida. Pode dar-se mais um passo e afirmar que se supera, com a obra de vanguarda, a velha dicotomia entre arte «pura» e arte «política». Precisamos, porém, de nos deter um pouco no significado desta conclusão. Poder-se-ia entender, seguindo Adorno, que o princípio estrutural do inorgânico é emancipado por si mesmo, dado que permite mostrar cruamente uma ideologia cada vez mais ligada ao sistema. Numa interpretação deste tipo, coincidem finalmente vanguarda e compromisso; mas ao fixar esta identidade somente no princípio estrutural, a consequência é a arte comprometida ficar determinada no que respeita à forma,

mas não no referente ao conteúdo. Entre isto e transformar em tabo as afirmações políticas na obra de vanguarda só resta um passo. Mas a superação da dicotomia entre arte «pura» e «política» pode pensar-se de outro modo: em vez de explicar o princípio estrutural vanguardista do inorgânico como afirmação política, procurar-se-ia admitir que tanto os motivos políticos como os não políticos podem juntar-se, inclusivamente na mesma obra. Deste modo, o fundamento das obras inorgânicas permite um novo tipo de arte comprometida⁽¹⁶⁾.

Na medida em que os motivos particulares possuem um amplo grau de independência nas obras de vanguarda, também o motivo político pode actuar de modo imediato, ser confrontado pelo espectador com a sua própria realidade vital. Brecht apercebeu-se desta possibilidade e serviu-se dela. No seu *Diário de Trabalho*, escreve o seguinte: «Na composição aristotélica, por partes, e no modo de interpretação que lhe corresponde (...) faz-se crer ao espectador que os acontecimentos se sucedem em cena como na vida real, exigindo deste modo que a interpretação do texto constitua um todo absoluto. Os detalhes não podem ser comparados isoladamente com as partes da vida real que lhes correspondem. Não se podem descontextualizar para ser postos em relação com a realidade. Isto dá-se a conhecer através do tipo de interpretação. Mas aqui a sucessão é descontínua, o todo consta de partes independentes que podem e devem comparar-se de imediato com os factos correspondentes à realidade»⁽¹⁷⁾. Brecht é vanguardista na medida em que, ao libertar a parte de autoridade do todo na obra, permite um novo tipo de arte política. Na argumentação de Brecht, torna-se patente que embora a revolução da praxis vital pretendida pelos movimentos históricos de vanguarda se haja frustrado, a sua intenção pode no entanto conservar-se. E por muito que a total reintegração da arte na praxis vital também tenha fracassado, nem por isso a obra de arte deixa de se colocar numa nova relação com a realidade. Esta não só encontra na obra uma existência diferente, como também a própria obra já não se esgota com a realidade. Deve, no entanto, ter-se em conta que o efeito político da obra de vanguarda está limitado

pela instituição arte, que ainda constitui na sociedade burguesa um âmbito separado da praxis vital.

2. Nota final sobre Hegel

Já vimos que Hegel torna histórica a arte, mas não o *conceito* de arte. Szondi observou pertinentemente: «na medida em que para Hegel tudo está em movimento, e que todos os seus juízos de valor específicos dependem do evoluir da história (...), apenas precisa de desenvolver o próprio conceito de arte, que é definido unicamente segundo o modelo da arte grega»⁽¹⁸⁾. Hegel, porém, está consciente da inadaptação desse conceito de arte às obras do presente: «Quando consideramos o conceito de verdadeira obra de arte, no sentido de obra ideal, em que temos um conteúdo que por um lado não é contingente nem temporal, e por outro estabelece um determinado modo de criação, verificamos que os produtos do nosso tempo se encontram em clara desvantagem»⁽¹⁹⁾.

Recorde-se que para Hegel a arte romântica (que entende como indo desde a Idade Média até à sua própria época) é já a dissolução da interpenetração de forma e conteúdo que caracterizou a arte clássica (a arte grega), dissolução provocada pela descoberta da subjectividade independente⁽²⁰⁾. O princípio da arte romântica é a «elevação do espírito *até si*» que o cristianismo trouxe ao mundo (*Ästhetik*, I, pág. 499). O espírito já não se submerge no sensual, como acontecia na arte clássica, mas volta-se para si próprio e determina «a realidade exterior como uma existência que não lhe convém» (id.). Para Hegel, o desenvolvimento da subjectividade independente e a contingência da existência exterior estão relacionados. Por isso a arte romântica consiste ao mesmo tempo numa continuidade do subjectivo e numa representação do mundo dos fenómenos na sua contingência: «a aparência exterior não permite já expressar a intimidade (...). Por essa mesma razão, a arte romântica, no entanto, deixa a exterioridade livre de se manifestar por sua conta, e a este respeito toda a maté-

ria, incluindo as flores, as árvores e os utensílios domésticos mais vulgares, incorpora-se na representação com a contingência natural da existência livre» (*Ästhetik*, I, pág. 508).

Segundo Hegel, a arte romântica é o produto da dissolução do bloco formado pelo espírito e pelos sentidos (a aparência exterior) característico da arte clássica. Mas o próprio Hegel distingue uma dissolução ulterior da arte romântica produzida pela radicalização da antítese intimidade-realidade exterior que define a arte romântica. A arte desintegra-se pela «imitação subjectiva da arte do presente» (o realismo dos detalhes) e pelo «humor subjectivo». Deste modo, a teoria estética de Hegel induz-nos à ideia de um fim da arte, na medida em que esta, de acordo com o classicismo hegeliano, é entendida como a perfeita interpenetração de forma e conteúdo.

À margem do seu sistema, Hegel esboçou o conceito de uma arte pós-romântica⁽²¹⁾. Referindo o exemplo da pintura holandesa, afirma que o interesse pelo objecto se transformou repentinamente em interesse pela arte da representação. «O que devemos observar não é o conteúdo nem a sua realidade, mas a aparência do objecto totalmente desinteressada. No belo, de certo modo, a aparência enquanto tal fixa-se para si, e a arte é a mestria na representação de todos os segredos das aparências dos fenómenos exteriores de si mesmas abstraídas» (*Ästhetik*, I, pág. 573). O que Hegel assinala não é outra coisa senão aquilo que designámos por diferenciação do estético. Ele diz, expressivamente, que «a habilidade subjectiva e o emprego dos meios artísticos conduz à superação dos conteúdos objectivos das obras de arte» (id.). Anuncia-se, deste modo, a substituição da dialéctica da forma e do conteúdo por uma forma que caracterizará o desenvolvimento posterior da arte.

A legítima convivência de formas e estilos, a impossibilidade de nenhum deles poder arvorar a pretensão de ser mais avançado do que os outros, é a consequência para a arte pós-vanguardista do fracasso das intenções da vanguarda, como já demonstrámos. Na verdade, o próprio

Hegel já tinha descoberto esta tendência na arte do seu tempo. «Encontramo-nos, assim, perante a dissolução do romantismo, no ponto de vista da época moderna, cuja singularidade consiste na subjectividade dos artistas se encontrar na sua matéria, não estando a produção deles já sujeita às condições impostas por determinadas obrigações de conteúdo ou de forma; pelo contrário, tanto o conteúdo como a técnica das criações ficam absolutamente à mercê do seu critério e autoridade» (*Asthetik*, I, pág. 526). Hegel capta o desenvolvimento da arte através dos conceitos de subjectividade e mundo exterior (ou seja, espírito e sensualidade); a nossa análise, por seu turno, parte da identificação de um subsistema social que nos levou ao contraste entre arte e praxis vital. O que Hegel já pôde prognosticar na segunda década do século XIX só aconteceu definitivamente após o fracasso dos movimentos históricos de vanguarda, mostrando que a especulação pode ser um modo de conhecimento.

A teoria estética dos nossos dias encontra a sua medida ao descobrir o carácter histórico das teses de Adorno. Quando a evolução da arte superou os movimentos históricos de vanguarda, teorias como a de Adorno, a eles ligadas, passaram à história do mesmo modo que a de Lukács, que só reconheceu as obras de arte orgânicas. A disponibilidade total dos materiais e das formas, característica da arte pós-vanguardista da sociedade burguesa, deve ser investigada, tanto nas possibilidades como nas dificuldades que implica, por meio da análise de obras concretas.

É difícil saber se esta disponibilidade de todas as tradições permite ainda uma teoria estética, no sentido em que foi entendida de Kant até Adorno, porque a compreensão científica requer uma distribuição estrutural dos objectos. Ao tornarem-se infinitas as possibilidades de criação, não só se põem obstáculos graves à autêntica criação, como também à sua análise científica. A afirmação de Adorno de que a sociedade do capitalismo tardio se tornou de certo modo irracional,⁽²²⁾ e que talvez já não possamos compreender teoricamente, pode aplicar-se sobretudo à arte pós-vanguardista.

(1) Ver G. Lukács, *Wider den Missverstandenen Realismus (Contra o realismo mal entendido)*, Hamburgo, 1958.

(2) Ver Th. W. Adorno, *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: «Wider den Missverstandenen Realismus» (Reconciliação forçosa. Sobre «Contra o realismo mal entendido», de Georg Lukács)*, em *Noten zur Literatur II (Notas sobre literatura II)*, Bibl. Shrkmap, 71, 6-8, Taus., Frankfurt, 1963, págs. 152-187.

(3) Ver G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, editada por F. Bassenge, 2.^a ed., Berlin/Weimar, 1965, tomo I, pág. 499.

(4) Ver também a *Nota final sobre Hegel* neste mesmo livro.

(5) Os dois momentos da teoria lukacsiana da vanguarda, a saber, a necessidade histórica da aparição da arte de vanguarda e a sua rejeição estética, apreciam-se com clareza no artigo *Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus (Narrar ou descrever? Sobre a discussão acerca de naturalismo e formalismo)*, incluído em *Begriffbestimmung des literarischen Realismus (Determinação conceptual do realismo literário)*, editado por R. Brinkmann, *Wege der Forschung*, 212, Darmstadt, 1969, págs. 33-85. Lukács opõe a descrição funcional subordinada à totalidade da obra em Balzac à sua independentização em Flaubert e Zola. Por um lado, fala dessa mudança como «o resultado necessário da evolução social» (id., pág. 43); mas, por outro lado, critica o seu resultado: «a necessidade também pode ser uma necessidade do artisticamente falso, deformado e mau» (id.).

(6) Ver G. Lukács, *Wider den Missverstandenen Realismus*, Hamburgo, 1958.

(7) Pode surpreender que Adorno, o qual, juntamente com Horkheimer, pôs radicalmente em questão o progresso técnico na *Dialektik der Aufklärung*, Amesterdão, 1947 (o progresso técnico abre a possibilidade de uma existência humanamente digna para todos, mas de modo algum necessariamente a provoca), aceite sem discussões o conceito de progresso técnico no âmbito da arte. A diferente atitude em relação à técnica industrial e à técnica artística explica-se por Adorno estabelecer uma distinção entre ambas. Ver a este respeito B. Lindner, *Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veramderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter (Brecht/Benjamin/Adorno. Sobre as transformações da produção artística na era científico-técnica)*, em *Bertolt Brecht I*, editado por H. L. Arnold (volume especial da colecção Text+Kritik), Munique, 1972, págs. 14-16. Seja como for, não se pode reprovar à teoria crítica que «identifique as relações económicas de produção com a estrutura tecnológica das forças produtivas» (Lindner, pág. 27). A teoria crítica reflecte a experiência histórica de que o desenvolvimento das forças produtivas de modo algum faz necessariamente explodir as relações de produção, mas antes facilita meios para o domínio dos homens. «O carácter da época é a preponderância das relações de produção sobre as forças produtivas, as quais, no entanto, há bastante tempo que desafiam aquelas relações», Th. W. Adorno, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag (Conferência introdutória do 16.º Congresso de sociologia*

alemã.) *Verhandlungen des 16. deutschen Sociologentages vom 8 bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spatkapitalismus oder Industriegesellschaft?* (Discussões do 16.º Congresso de sociologia alemã de 8 a 11 de Abril de 1968, em Frankfurt. *Capitalismo ou sociedade industrial?*), editado por Th. W. Adorno, Stuttgart, 1969, pág. 20.

(8) «A arte encontra-se na realidade, tem aí a sua função e serve, de diversas maneiras, como mediadora em relação a ela. Mas por sua vez existe como arte, segundo o seu próprio conceito, antitético perante o que não seja ela» (Th. W. Adorno, *Erpresste Versöhnung*, nas suas *Noten zur Literatur II*, pág. 163). A frase mostra com precisão a distância que separa Adorno dos esforços radicais dos movimentos históricos de vanguarda europeus: a conservação da autonomia da arte.

(9) Para a análise da função, ver o capítulo deste livro *Reflexões preliminares a uma ciência crítica da literatura*.

(10) Th. W. Adorno, resenha do seu *Versuch über Wagner* (Ensaio sobre Wagner), 1952, publicada em *Die Zeit* de 9 de Outubro de 1964, pág. 23.

(11) Na *Ästhetische Theorie* (Teoria estética), Adorno tenta uma avaliação ponderada de Brecht, no entanto, em nada altera o facto de que um escritor como Brecht não tem cabimento na teoria de Adorno.

(12) Ver B. Brecht, *Mehr guten Sport!* (Um desporto melhor!), nos seus *Schriften zum Theater* (Escritos sobre teatro), tomo I, Berlim/Weimar, 1964, págs. 64-69.

(13) Ver B. Brecht, *Radiotheorie* (Teoria da rádio), em *Schriften zur Literatur und Kunst* (Escritos sobre literatura e arte), tomo I, Berlim/Weimar, 1966, págs. 123-147; W. Benjamin, *Der Autor als Produzent* (O autor como produtor), nos seus *Versuche über Brecht* (Ensaio sobre Brecht), editados por R. Tiedemann, Ed. Suhrkamp, 172, Frankfurt, 1966, págs. 95-116, e *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (A obra de arte na época da sua reproductibilidade técnica. Três ensaios sobre sociologia da arte), Ed. Suhrkamp, 28, Frankfurt, 1963, págs. 7-63 (o artigo que dá o título à obra).

(14) Isto acontece, por exemplo, em H. M. Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (Fragmentos para uma teoria dos meios), em «Kursbuch», n.º 20, págs. 159-186, reeditado no seu *Palaver* (Falatórios), Frankfurt/Main, 1974, págs. 130 e segs.

(15) Visto assim, seria natural reconsiderar a interpretação que propus do início do *Paysan de Paris* de Aragon. A afirmação proferida no princípio da análise de que a descrição no *Paysan* «não está orientada funcionalmente por mais nada (...) do que pelo sujeito da narrativa» (P. Bürger, *Der französische Surrealismus*) não foi tomada suficientemente em conta no avaliar da documentação sobre a miséria do comerciante da galeria que foi expropriado (id., pág. 109). A obra de vanguarda, precisamente, já não se centra num princípio, permitindo, pelo contrário, a integração de vários princípios simultâneos e divergentes. Denúncia social e atmosfera decadente são simultâneas, sem que seja legítimo, como na obra de vanguarda, considerar um só destes momentos como dominante.

(16) A obra inorgânica permite reconsiderar a questão sobre a possibilidade do compromisso. A crítica dirigida a partir de diversos pontos de vista contra a arte comprometida ainda não se apercebeu disso; coloca o pro-

blema como se se tratasse de determinar o lugar do conteúdo político na obra de arte orgânica. Por outras palavras: a crítica do compromisso não observou a deslocação do problema provocada pelos movimentos históricos de vanguarda.

(17) B. Brecht, *Arbeitsjournal* (Diário de Trabalho), editado por W. Hecht, Frankfurt, 1973, pág. 140 (anotação de 3-8-1940).

(18) P. Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung* (A doutrina hegeliana da poesia), em *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (Poética e filosofia da história I), Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 40, Frankfurt, 1974, pág. 305.

(19) G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, tomo I, pág. 570.

(20) Se a Grécia se caracterizou pelo «contacto directo do indivíduo com a generalidade da vida do Estado», com Sócrates surgiu pela primeira vez «a necessidade de uma liberdade maior do sujeito em si mesmo» (*Ästhetik*, I, pág. 491), que se tornou dominante com o cristianismo. Ver a secção dedicada a Sócrates nas hegelianas *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Lições sobre a filosofia da história), Theorie-Werkausgabe, tomo XII, Frankfurt, 1970, págs. 328 e segs.

(21) Ver W. Oelmler, *Die unbefriedigte Aufklärung Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel* (O Iluminismo insatisfeito. Contribuição para uma teoria da modernidade de Lessing, Kant e Hegel), Frankfurt, 1969, págs. 240-264.

(22) Ver Th. W. Adorno, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag*, em *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages*, pág. 17.

EPÍLOGO À SEGUNDA EDIÇÃO ALEMÃ

Apesar das intensas discussões e ásperas polémicas que provocou,⁽¹⁾ este livro volta a aparecer sem modificações⁽²⁾ porque envolve uma perspectiva histórica do problema. Corresponde essa perspectiva ao ponto de vista posterior aos acontecimentos de Maio de 1968 e ao fracasso dos movimentos estudantis do início dos anos setenta⁽³⁾. Não desejo ceder agora à tentação de criticar as esperanças dos que, por aquela altura (sem nenhuma base social), julgaram poder inspirar-se em experiências revolucionárias como o formalismo russo. Se o fizesse, aliás, seria injusto, porquanto tão-pouco se cumpriram as esperanças que eu próprio depus na possibilidade de um «acréscimo de democracia» em todos os domínios da vida social. Isto é igualmente válido para a interrogação acerca de uma *ilimitada* discussão científica. No que vai seguir-se, pretendo limitar-me a considerar e discutir algumas das críticas aos problemas de que trata o livro, sem repetir o que já disse noutros lugares⁽⁴⁾.

A tese da «carência de função» da arte na sociedade burguesa é rejeitada pela crítica autorizada. Hans Landen, por exemplo, assinalou que «não podem imaginar-se instituições sociológicas que não sejam portadoras de funções para a totalidade do sistema social»⁽⁵⁾. A minha formulação é, de facto, difícil de entender. A instituição arte

impede que os conteúdos da obra, em busca de uma transformação radical da sociedade através da supressão da alienação, sejam eficazes na prática. Isso naturalmente não exclui que a arte, institucionalizada como está na sociedade burguesa, aceite a missão de formar e tornar estável o perfeito, assumindo portanto funções.

Um segundo problema, repetidamente aludido na discussão, refere-se ao lugar central que corresponde ao esteticismo na construção histórica. O esteticismo é concebido como condição na lógica do desenvolvimento dos movimentos históricos de vanguarda, particularmente como momento histórico em que a autonomia institucional no plano do conteúdo consegue triunfar. Pode perguntar-se se, com isto, não se está privilegiando abusivamente o esteticismo na construção teórica,⁽⁶⁾ enquanto se descumram movimentos opostos (naturalismo, *littérature engagée*)⁽⁷⁾. Sobre isto, há a dizer duas coisas: em primeiro lugar, deve distinguir-se entre o lugar sistemático que o esteticismo ocupa na evolução da arte na sociedade burguesa e a valorização estética, e no seu caso político, da obra deste movimento. Sou naturalmente favorável à interpretação que concede ao esteticismo uma posição chave, com a qual se pode abrir o entendimento daquilo que na nossa sociedade se chama «arte»; mas daí não deriva absolutamente uma valorização estética maior da sua obra. O facto de que ambos os momentos tenham coincidido na teoria de Adorno, não significa que formem necessariamente uma unidade. Como é sabido, o que Adorno destacou dos movimentos de vanguarda não é precisamente a ruptura com a instituição arte. Assim sendo, a instituição arte surge não só como instituição reconhecível, mas também *críticável*.

É preciso sublinhar um segundo aspecto: cada teoria historicamente fecunda deve deter em algum ponto a evolução dos objectos para a partir daí poder construir. Lukács, por exemplo, constrói a partir do momento histórico do classicismo de Weimar e do realismo de Balzac e Stendhal, e conhecem-se as consequências disso para a possibilidade de uma compreensão da literatura moderna. Também Jürgen Kreft situa (embora sobre outras bases) o

nível de desenvolvimento alcançado pela literatura no classicismo de Weimar como pedra angular da sua construção, com a diferença de que apenas consegue considerar o esteticismo e a vanguarda como um olhar produzido pelas pressões sociais e que «carece de forma». Contudo, afigura-se-me igualmente pouco promissor o intento de reconstruir a evolução da arte e da literatura na sociedade burguesa a partir do naturalismo ou do conceito sartriano de *littérature engagée*, porque desse modo estar-lhe-ia vedado desde o princípio o problema designado pela estética idealista de peculiaridade do estético. Uma ciência crítica da literatura, precisamente, não pode prescindir desse problema. Além disso, as estratégias de defesa e exclusão não podem servir de auxílio, pois sabe-se que o excluído regressa sempre com renovadas energias.

Nesta situação, a proposta de Hans Sanders parece à primeira vista plausível: em vez de se esgotar numa construção *histórica*, concebe o esteticismo e o compromisso como «possíveis margens *estruturais* da arte na sociedade burguesa». Contudo, para a manipulação prática dos conceitos na investigação, isto seria pagar um preço muito elevado. Já não haveria, nesse caso, qualquer história da arte na sociedade burguesa, mas apenas «condições marginais contingentes» (estrutura do público, situação global da sociedade, interesses de classe e de grupo), que decidiriam «quais as variáveis, quais as formas e em que situações históricas são dominantes». Não obstante, a hermenêutica nasce como uma tentativa de abordar objectivamente o problema da dilucidação do presente.

Numa direcção idêntica apontam a crítica e a proposta final de Gerhard Goebel, que separará por completo o *status de autonomia* da arte (liberdade em relação a outras instituições como o Estado e a Igreja) da *doutrina da autonomia*: «A literatura deve possuir já um *status* institucional relativamente autónomo, e assim o compromisso social e político e a “autonomia” (*autonomismo* seria talvez preferível, por mais claro) poderão ficar como opções alternativas»⁽⁸⁾. Naturalmente que faz sentido distinguir o *status* de autonomia da doutrina de autonomia. É, porém, problemá-

tico, desligar uma coisa da outra. O conceito de instituição arte reduzir-se-ia então à pobre determinação da relativa independência perante outras instituições como Estado e Igreja. Neste sentido, porém, a autonomia relativa refere-se a toda a instituição e não oferece nenhuma característica distintiva para a instituição arte. Por outras palavras: a instituição arte seria, na sociedade burguesa, uma instituição sem doutrina, comparável a uma igreja sem dogma, que admite qualquer conceito de fé (tanto «autonómico» como «comprometido»). Deste modo, a categoria instituição seria vã, dado que a ideologia da literatura, que regula a interacção com e entre as obras de arte, e cuja compreensão a categoria pretende, ver-se-ia precisamente reduzida a um simples momento secundário⁽⁹⁾.

Relativamente ao papel da instituição arte na sociedade burguesa avançada, cujo aspecto normativo ocupa o centro do problema, deve dizer-se que desde os escritos de Kant e Schiller a teoria estética é uma teoria da autonomia da arte, e isto também vale para Adorno. Não conheço nenhuma teoria estética da arte comprometida que seja completa. Os grandes manifestos de Zola e Sartre não são mais do que modos característicos de um género literário que a doutrina da autonomia considera, desde há algum tempo, como o polo oposto da novela. Para ambos os casos, pode afirmar-se que o esforço no sentido de uma institucionalização alternativa da literatura recorre, ao fim e ao cabo, a conceitos essenciais da teoria da autonomia. Neste sentido, é sintomático que Zola oscile entre um conceito radical, não aurático, de escritor («*un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail*»),⁽¹⁰⁾ que corresponde ao esforço pelo estabelecimento de um conceito não autonómico de literatura, e uma concepção aurática do escritor, a que recorre de modo característico quando tem que falar de valor estético⁽¹¹⁾. Quanto a Sartre, em *Qu'est-ce que la littérature* aceitará a distinção entre poesia e prosa, apoiando-se na tradição francesa, e limitará o valor da sua teoria do compromisso ao âmbito da prosa. Só em Brecht se encontram elementos de uma teoria estética da literatura comprometida. Deve, no en-

tanto, ter-se em conta que Brecht formula a sua teoria depois do ataque dos movimentos históricos de vanguarda contra o *status* da autonomia da arte. Da teoria de Brecht, não se pode extrair, portanto, nenhuma conclusão sobre a institucionalização da arte na sociedade burguesa avançada, embora talvez constitua um indicador sobre a possibilidade de uma arte comprometida posterior aos movimentos históricos de vanguarda.

Contra as observações precedentes, tem-se objectado repetidamente, no decorrer da discussão, que ao comparar aqui o quadro institucional com a teoria estética menospreza-se o significado de instituições materiais como escola, universidade, academia, museus, etc., para o funcionamento das obras de arte. Semelhante argumento seria apropriado se as teorias estéticas apenas dissessem respeito aos filósofos. Não é precisamente este o caso, posto que os conceitos formulados pelos filósofos impõem-se através das diversas instâncias mediadoras — escola, universidade, crítica literária, história da literatura (para só nomear algumas) — sobre os produtores e receptores de arte, determinando as relações concretas com as obras particulares⁽¹²⁾. Por isso, é natural recorrer às teorias estéticas, pois são elas que obtêm os principais conceitos sobre a arte na sua forma desenvolvida. Se se parte precisamente do facto de que a arte na sociedade burguesa avançada está institucionalizada como ideologia, então também se deve aceitar a sua crítica à forma desenvolvida. Não há que excluir, portanto, as investigações sobre os conceitos de arte e literatura, como por exemplo nos textos sobre história da literatura e na crítica literária, mas, pelo contrário, transformá-los em complemento necessário. A prudência na prática da investigação derivada do princípio que propusemos tende a manter presente a unidade dos padrões normativos de produção e recepção pressuposta no conceito de instituição arte, e a evitar assim a coexistência de interpretações incompatíveis de instâncias particulares (como escola, crítica literária, etc.)⁽¹³⁾.

A outro nível, existem críticas que, ou não aceitam a tese do fracasso dos movimentos de vanguarda (o fracasso

da sua pretensa reintegração da arte na praxis vital), ou, como a de Burkhardt Lindner, vêm a própria pretensão de superação da vanguarda ainda numa relação de continuidade com a ideologia da autonomia, e extraem daí a conclusão de que na transferência dessa pretensão de superação «o plano categorial da instituição arte deve conduzir a uma confirmação da tradicional autonomia da arte» (*Antworten*, pág. 92). É interessante esta tese de Lindner de que a pretensão de superação da arte se encontra já na doutrina da autonomia. Noutro lance do seu trabalho, cita uma passagem de Schiller que é instrutiva e oportuna:

«Se se desse na realidade o caso extraordinário de se conceder à razão a legislação política, o homem ser respeitado e tratado como fim absoluto, a lei elevada ao trono e a verdadeira liberdade transformada em alicerce do edifício do Estado, bem gostaria eu de não querer para sempre outra companhia senão a das Musas e de consagrar toda a minha actividade à obra de arte suprema, a monarquia da razão».

Lindner infere do texto «que a constituição de uma autonomia do estético está desde sempre ligada ao problema da superação da autonomia»⁽¹⁴⁾. Seja como for, caberá perguntar se deste modo não se coloca Schiller demasiado próximo da vanguarda, já que ele não se ocupa da superação da praxis artística no político-social, mas da justificação da renúncia à praxis política e implicitamente da justificação da autonomia da arte. Na sua argumentação, mantém-se a divisão entre ambas as esferas, cuja interpenetração a vanguarda tentou.

No que diz respeito ao aceitar da pretensão vanguardista na ciência, que Lindner me atribui com algum fundamento, é ideia só viável com uma transformação. A ciência da literatura não pode propor-se transferir a arte para a praxis vital, mas talvez permita admitir a pretensão dos movimentos de vanguarda sob a forma de crítica à instituição arte. Se é certo que as relações de intercâmbio que regulam a produção e a frequência das obras de arte na sociedade burguesa são ideológicas, a meticolosa crítica dialéctica destas formas de intercâmbio é uma importante tarefa científica.

EPÍLOGO À SEGUNDA EDIÇÃO ALEMÃ

(1) Ver «*Theorie der Avantgarde*». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* («Teoria da Vanguarda». *Respostas às teses de Poeter Bürger sobre arte e sociedade burguesa*), editado por W. M. Lüdke, Ed. Suhrkamp, 825, Frankfurt, 1976.

(2) Veja-se o meu livro *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetisch Theorie und Metodologie der Literaturwissenschaft* (Mediação-Recepção-Função. Teoria estética e metodologia da ciência da literatura), Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 288, Frankfurt, 1979, págs. 147-159.

(3) Esta perspectiva não corresponde apenas à RFA, mas foi pelo menos compartilhada por toda a Europa ocidental, como pode comprovar-se pela publicação de uma série de obras em França que evidenciam um tratamento idêntico do problema e algumas soluções também parecidas. Ver M. Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, 1973; M. Dufrenne, *Art et politique*, Bibl. 10/18, 889, Paris, 1974; J. Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelas, 1978.

(4) Ver o meu *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Metodologie der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 288, Frankfurt, 1979; particularmente as notas à Introdução. O livro tenta discutir problemas metodológicos da ciência da literatura a partir das posições face à situação presente expostas em trabalhos anteriores.

(5) H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans* (Instituição Literatura e Teoria do Romance), tese de doutoramento, Bremen, 1977, pág. 16 (publicada em começos de 1981 na Suhrkamp). Ver também a sugestão de H. U. Gumbrecht de que o autor «para alguns foi demasiado longe na sua desvinculação da história da arte em relação a outros sistemas sociais» (em *Poética*, 7, 1975, pág. 229).

(6) Ver J. Kreft, *Grundprobleme der Literaturdidaktik* (Problemas de base na didáctica da literatura), UTB, 714, Heidelberg, 1977, págs. 173 e segs.

(7) H. Krau, «Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre» («A renúncia ao status de autonomia da literatura em França nos anos 40»), em R. Kloepfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania* (Formação e desenvolvimento no mundo românico), tomo I, Munique, 1979.

(8) G. Goebel (Hanover), «Literatur» und *Aufklärung* («Literatura» e Iluminismo), apresentação na secção de «Ciências da literatura e ciências da sociedade», no Romanistentag de Outubro de 1979, em Saarbruck, pág. 4.

(9) P. Bordieu observa também a relação entre status de autonomia e doutrina de autonomia quando sugere que o mercado é a condição prévia para que a doutrina da autonomia da arte possa surgir («Le marché des biens symboliques»), em *L'année sociologique*, 22 (1971-1972), págs. 49-126.

(10) É. Zola, *Le roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 248, Paris, 1971, pág. 291.

(11) Ver a minha contribuição e a de H. Sanders em *Naturalismus und Ästhetizismus*, Hefte für Literaturwissenschaft (Cadernos para uma ciência crítica da literatura), I, ed. Suhrkamp, 922, Frankfurt, 1979.

(12) Já em 1840 o conceito de arte autónoma configura o conceito de literatura dos estudantes alemães de bacharelato. Ver Ch. Bürger, «Die dichotomie von «hoherer» und «volkstümlicher» Bildung» («A dicotomia de pintura «primitiva» e pintura «popular»), em *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik (Germanística e ensino alemão. Sobre a unidade de especialidade científica e especialidade didáctica)*, editada por R. Schafer (Kritische Information, 87), Munique, 1979, págs. 74-102.

(13) A este respeito, ver *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit (Iluminismo e público literário)*, editado por J. Schulte-Sasse (Hefte für kritische Literaturwissenschaft, 2, ed. Suhrkamp, Neue Folge, 1040), Frankfurt, 1980.

(14) B. Lindner, «Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise» («A autonomização da literatura como arte, modelo clássico e escrita de autor»), em *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft (Anuário da Sociedade Jean-Paul)*, 1975, págs. 85-107.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Th. W., *Asthetische Theorie (Teoria estética)*, editada por Gretel Adorno e R. Tiedemann, *Gesammelte Schriften (Obras completas)*, 7, Frankfurt, 1970.
- «Der Artist als Stathetische» («O artista como lugar-tenente»), em *Noten zur Literatur I (Notas sobre literatura I)*, Bibl. Suhrkamp, 47, págs. 10-13, Frankfurt, 1970, págs. 173-193.
 - «Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag» («Conferência introdutória do 16.º aniversário da sociologia alemã»), em *Spatkapitalismus oder Industriegellschaft? (Capitalismo tardio ou sociedade industrial?)*, editado por Th. W. Adorno, Stuttgart, 1969, págs. 12-26.
 - «Erpresste Versohung. Zu Georg Lukács»: «Wider den misstervandenen Realismus» («Reconciliação forçosa. Sobre “Contra o realismo mal entendido” de Georg Lukács»), em *Noten zur Literatur II (Notas sobre literatura II)*, Bibl. Suhrkamp, 71, 6-8, Frankfurt, 1963, págs. 152-187.
 - «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Horens» («Sobre o carácter fetichista na música e a regressão do ouvido»), em *Dissonanzen. Musik in der verwaltetan Welt (Dissonâncias. Música no mundo administrado)*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29 a, 4.ª ed., Gottinga, 1969, págs. 9-45.
 - «George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906» («George e Hofmannsthal. A propósito do epistolário: 1891-1906»), em *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (Prismas. Crítica da cultura e da sociedade)*, 2.ª ed., Munique, 1963, págs. 190-231.
 - *Philosophie der Neuen Musik (Filosofia da nova música)*, Ullstein Buch, 2866, 2.ª ed., Frankfurt/Berlim/Viena, 1972.
 - «Rückblickend auf den Surrealismus» («Retrospectiva sobre o surrealismo»), em *Noten zur Literatur I*, págs. 153-160.

- «Thesen über Tradition» («Teses sobre a tradição»), em *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (Sem modelos. Parva Aesthetica)*, ed. Suhrkamp, 201, Frankfurt, 1967, págs. 29-41.
- *Versuch über Wagner (Ensaio sobre Wagner)*, Knauer, 54, 2.ª ed., Munique/Zurique, 1964.
- *Über Walter Benjamin (Sobre Walter Benjamin)*, editado por R. Tiedemann, ed. Suhrkamp, 260, Frankfurt, 1970.
- ALTHUSSER, L./BALIBAR, E., *Lire le Capital (Ler o Capital)*, Petite Collection Maspéro, 30, Paris, 1969.
- ARVATOV, B., *Kunst und Produktion (Arte e produção)*, editado e traduzido por H. Günther e Karla Hielscher, Reihe Hanser, 87, Munique, 1972.
- BAUMEISTER, Th./KULEMKAMPF, J., *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos «Ästhetik Theorie» (Filosofia da história e estética filosófica)*, Neue Hefte für Philosophie (Novos cadernos de filosofia), n.º 5 (1973), págs. 74-104.
- BENJAMIN, W., «Geschichtsphilosophie Thesen» («Tese sobre filosofia da história»), em *Illuminationen (Iluminações). Obras escolhidas (I)*, editadas por S. Unseld, Frankfurt, 1961, págs. 268-281.
- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (A obra de arte na época da sua reproductividade técnica)*, ed. Suhrkamp, 28, Frankfurt, 1963, págs. 7-63.
- «Über einige Motive bei Baudelaire» («Sobre alguns temas em Baudelaire»), em *Illuminationen*, págs. 201 e segs.
- «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» («O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia»), em *Angelus Novus. Obras escolhidas*, 2, Frankfurt, 1966, págs. 200-215.
- *Ursprung des deutschen Trauerpiels (Origens do drama almão)*, editado por R. Tiedemann, Frankfurt, 1963.
- BEZZEL, Ch., *Dichtung und Revolution (Poesia e revolução)*, em «Konkrete Poesie. Text+Kritik» («Poesia concreta. Texto+crítica»), n.º 25 (Janeiro de 1970), págs. 35 e segs.
- BLOCH, E., *Erbschaft dieser Zeit (O legado deste tempo)*, *Obras completas*, 4, Frankfurt, 1962.
- BOHRER, K. H., «Surrealismus und Terror oder die Aporien des Justemilieu» («Surrealismo e terror ou a aporia do meio justo»), em *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror (A fantasia arriscada, ou Surrealismo e terror)*, Reihe Hanser, 40, Munique, 1970, págs. 32-61.
- BRECHT, B., *Arbeitsjournal (Diário de trabalho)*, editado por W. Hecht 3 tomos, Frankfurt, 1973.
- «Der Dreigroschenprozess» («O processo de pataco»), 1931, em *Schriften Literatur und Kunst (Escritos sobre literatura e arte)*, editados por W. Hecht, tomo I, Berlim/Weimar, 1966, págs. 151-257.
- «Radiotheorie 1927-1932» («Teoria da comunicação radiofônica»), em *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo I, págs. 127-147.
- «Mehr guten Sport!» («Um desporto melhor!»), 1926, em *Schriften zum Theater (Escritos sobre o teatro)*, tomo I, Berlim/Weimar, 1964, págs. 64-69.
- BREDEKAMP, H., «Autonomie und Askese» («Autonomia e ascese»), em *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Autonomia da arte. Sobre a gênese e a crítica de uma categoria burguesa)*, ed. Suhrkamp, 592, Frankfurt, 1972, págs. 88-172.
- BRETON, A., «Manifeste du Surréalisme», 1924 («Manifesto do Surrealismo»), em *Manifestes du Surréalisme (Manifestos do Surrealismo)*, Coll. Idées, 23, Paris, 1963, págs. 11-64.
- BUBNER, R., *Über einige Bedingungen gegenwertiger Ästhetik (Sobre algumas condições da estética contemporânea)*, em «Neue Hefte für Philosophie», n.º 5, 1973, págs. 36-73.
- BÜRGER, Ch., *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Análise do texto como crítica da ideologia. Sobre a recepção da literatura de consumo)*, Kritische Literaturwissenschaft, I, FAT, 2063, Frankfurt, 1973.
- BÜRGER, P., «Zur ästhetisierenden Wirklichkeitdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre» (Sobre a interpretação estetizante da realidade em Proust, Valéry e Sartre), no seu (como editor) *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche Kritischer Literaturwissenschaft (Do esteticismo ao nouveau roman. Ensaio de ciência crítica da literatura)*, Frankfurt, 1971.
- *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur (O surrealismo francês. Estudos sobre o problema da literatura de vanguarda)*, Frankfurt, 1971.
- «Funktion und Bedeutung des "orgueil" bei Paul Valéry» («Função e significado do "orgueil" em Paul Valéry»), em *Romanistisches Jahrbuch* 16 (1965), págs. 149-168.
- «Ideologiekritik und Literaturwissenschaft» («Crítica da ideologia e ciência da literatura»), no seu (como editor) *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman*.
- «Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft» («Sobre o método. Notícia a propósito de uma ciência dialéctica da literatura»), em *Studien zur französischen Frühauklärung (Estudos sobre o primeiro iluminismo francês)*, ed. Suhrkamp, 525, Frankfurt, 1972, págs. 7-21.

- Benjamin «Rettende Kritik». Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik (A «crítica salvadora» de Benjamin. Reflexões preliminares ao projecto de uma hermenêutica crítica), em «Germanisch-Romanisch Monatschrift», N. F. 23 (1973), págs. 198-210.
- CHVATIK, K., *Strukturalismus und Avantgarde (Estruturalismo e vanguarda)*, Reihe Hanser, 48, Munique, 1970.
- DAMUS, M., *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkaetalismus. Untersucht anhand der «avantgardistischen» Kunst der sechziger Jahre (Funções das artes plásticas no capitalismo tardio. Investigações sobre a arte «vanguardista» dos anos 60)*, Fischer Taschenbuch, 6194, Frankfurt, 1973.
- DISCHNER, G., *Konkrete Kunst und Gesellschaft (Arte concreta e sociedade)*, em «Konkrete Poesie. Text+Kritik», n.º 25 (Janeiro de 1970), págs. 37-41.
- EISENSTEIN, S., «Dialektische Theorie des Films» («Teoria dialéctica do cinema»), em D. Prokop (ed.), *Materialen zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik (Materiais para uma teoria do cinema. Estética, sociologia, política)*, Munique, 1971, págs. 65-81.
— *Die Montage der Attraktionen (A montagem de atracções)*, em «Ästhetik und Kommunikation», n.º 13 (Dezembro de 1973), págs. 76-78.
- ENZENBERGER, H. M., «Die Aporien der Avantgarde» («As aporias da vanguarda»), em *Einzelheiten II. Poesie und Politik (Aclarações II. Poesia e política)*, ed. Suhrkamp, 87, Frankfurt, págs. 50-80.
— *Baukasten zu einer Theorie der Medien (Fragmentos para uma teoria dos meios)*, em «Kursbuch», n.º 20 (1970), págs. 159-186.
- ERLICH, V., *Russischer Formalismus (O Formalismo russo)*, Suhrkamp Taschenbuch, 21, 2.ª ed., Frankfurt, 1973.
- FRANCASTEL, P., *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles (Arte e técnica nos séculos XIX e XX)*, Bibliothèque Médiations, 16, 2.ª ed., 1964.
— *Études de sociologie de l'art (Sociologia da arte)*, Bibliothèque Médiations, 74, Paris, 1970.
- FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik (A estrutura da lírica moderna)*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 25/26/26a), 2.ª ed., Hamburgo, 1968.
- GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Verdade e método. Fundamentos de uma filosofia hermenêutica)*, 2.ª ed., Tübinga, 1965.
- GEHLEN, A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei (Pintura no tempo. Sociologia e estética da pintura moderna)*, Frankfurt/Bonn, 1960.
- GÜNTHER, H., «Funktionanalyse der Literatur» («Análise de função da literatura»), em *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik (Novas perspectivas de uma futura germanística)*, editado por J. Kolbe, Reihe Hanser, 122, Munique, 1973, págs. 174-184.
- HABERMAS, J., «Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins» («Crítica consciencializadora ou crítica salvadora. A actualidade de Walter Benjamin»), em *Zur Aktualität Walter Benjamin*, editado por S. Unseld, Suhrkamp Taschenbuch, 150, Frankfurt, 1972, págs. 173-223.
— *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus (O problema da legitimação no capitalismo tardio)*, ed. Suhrkamp, 481, Frankfurt, 1973.
— *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien (Materiais sobre a lógica das ciências sociais)*, ed. Suhrkamp, 481, Frankfurt, 1970.
— *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Mudança de estrutura da opinião pública. Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa)*, Política, 4, 3.ª ed. Neuwied/Berlim, 1968.
- HAUG, W. F., *Kritik der Warenästhetik (Crítica da estética da mercadoria)*, ed. Suhrkamp, 513, Frankfurt, 1971.
- HAUSER, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (História social da literatura e da arte)*, 2.ª ed. Munique, 1967.
- HAUSMANN, R., *Am Anfang war Dada (No princípio era dada)*, editado por K. Riha/G. Kämpf, Steinbach/Gie, 1972.
— *John Heartfield Dokumentation (Documentação sobre John Heartfield)*, editada pelo grupo de trabalho Heartfield, Berlin (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969-1970.
- HEGEL, G. W. F., *Ästhetik (Estética)*, editada por F. Bassenge, 2.ª ed., Berlin/Weimar, 1962.
- HIELSCHER, K., S. M. Eisenstein Theaterarbeit Beim Moskauer Proletkult, 1921-1924 (O trabalho teatral de Eisenstein na cultura proletária moscovita), em «Ästhetik und Kommunikation», n.º 13 (Dezembro de 1973), págs. 173-198.
- HORKHEIMER, M., *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze (Teoria tradicional e teoria crítica. Quatro artigos)*, Fischer Bucherei, 6015, Frankfurt, 1970.
- HORKHEIMER, M. ADORNO, Th. W., *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica do Iluminismo)*, Amsterdão, 1947.

- ISER, W., «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots "Waste Land"» («Imagem e montagem. Sobre a concepção representativa na lírica imaginística e em "Waste Land" de T. S. Eliot»), em *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion (Estética imanente, reflexo estético)*, Poetik und Hermeneutik, 2, Munique, 1966, págs. 361-393.
- JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation (História da literatura como provocação)*, ed. Suhrkamp, 418, Frankfurt, 1970.
- JENS, W., *Statt einer Literaturgeschichte (Em vez de uma história da literatura)*, 5.ª ed., Pfullingen, 1962.
- KANT, I., «Kritik der Urteilskraft» («Crítica do juízo»), em *Werk in zehn Bänden (Obras em dez tomos)*, editadas por W. Weischedel, Darmstadt, 1968, tomo 8.
- KÖHLER, E., *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit (O acaso literário, o possível e a necessidade)*, Munique, 1973.
- LACHMANN, R., *Die «Verfremdung» und das «neue Sehen» bei Victor Sklovskij (A «estranheza» e o «novo olhar» em Victor Sklovskij)*, em «Poetica», 3 (1970), págs. 226-249.
- LENK, E., *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus (O narciso saltitante. O materialismo poético de André Breton)*, Munique, 1971.
- LETHEN, H., *Neue Sachlichkeit 1924-1932 (Novo positivismo 1924-1932)*, Stuttgart, 1970.
- LINDNER, B., «Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter» («Brecht/Benjamin/Adorno. Sobre as transformações da produção artística na era científico-técnica»), em *Bertold Brecht I*, editado por H. L. Arnold (volume especial da coleção Text+Kritik), Munique, 1972, págs. 14-36.
— «Natur-Geschichte» — *Geschichtsphilosophie und Walterfahrung in Benjamin Schriften (História da natureza. Filosofia da história e experiência do mundo nos textos de Benjamin)*, em «Text+Kritik», n.º 31/32 (Outubro de 1971), págs. 41-58.
- LUKÁCS, G., «Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus» («Narrar ou descrever? Sobre a discussão acerca de naturalismo e formalismo»), em *Begriffstimmung des literarischen Realismus (Determinação conceptual do realismo literário)*, editado por R. Brinkmann (Wege der Forschung, 212), Darmstadt, 1969, págs. 33-85.
— *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik (História e consciência de classe. Estudos sobre dialética marxista)*, Schwarze Reihe, 2, Amsterdão, 1967 (reprodução facsimilada da edição original de 1923).

- «Es geht um den Realismus» («Trata-se de realismo», em *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation (Marxismo e literatura. Uma documentação)*, editado por F. J. Raddatz, tomo II, Reinbeck em Hamburgo, 1969, págs. 60-86.
- MARCUSE, H., «Über den affirmativen Charakter der Kultur» («Sobre o carácter afirmativo da cultura»), em *Kultur und Gesellschaft I (Cultura e sociedade I)*, ed. Suhrkamp, 101, Frankfurt, 1965, págs. 56-101.
- MARX, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Fundamentos da crítica da economia política)*, Frankfurt/Viena, s/data (reprodução facsimilada da edição moscovita de 1939/1941).
— *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung (Crítica da filosofia do direito de Hegel. Introdução)*, em MARX-ENGELS, *Studienausgabe (Obras)*, edição de I. Fetescher, tomo I, Fischer Bücherei, 764, Frankfurt, 1966, págs. 17-30.
- MATTENKLOTT, G., *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George (Idolatria. Oposição estética em Beardsley e George)*, Munique, 1970.
- MÜLLER, M., *Künstlerliche und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance (Produção artística e produção material. Sobre a autonomia da arte no Renascimento italiano)*, em «Autonomie der Kunst», págs. 9-87.
- OELMÜLLER, W., *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel (O iluminismo insatisfeito. Contribuição para uma teoria da modernidade em Lessing, Kant e Hegel)*, Frankfurt, 1969.
- PLESSNER, H., «Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei» («Sobre as condições da pintura moderna») em *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie (Aquém da utopia. Textos escolhidos sobre sociologia da cultura)*, Suhrkamp Taschenbuch, 148, 2.ª ed., Frankfurt, 1974, págs. 103-120.
- POMORSKA, K., *Russian Formalist Theorie and its Poetic Ambiance (A teoria do formalismo russo e o seu ambiente poético)*, Slavistic Printings and Reprintings, 82, Haia/Paris, 1968.
- PUDOVKIN, W., «Über die Montage» («Sobre a montagem»), em *Theorie des Kinos (Teoria do cinema)*, editado por K. Witte, ed. Suhrkamp, 557, Frankfurt, 1972, págs. 113-130.
- ROTTERS, L., «Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst» («O desenvolvimento histórico da colagem nas artes plásticas»), em *Prinzip Collage (Princípio colagem)*, Neuwied/Berlin, 1968, págs. 15-41.
- SCHILLER, F., *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen (Cartas sobre a educação estética do homem)*, em *Sämtliche Werke (Obras*

- completas), editadas por G. Fricke/G. H. Göpfert, tomo V, 4.^a ed., Munique, 1967, págs. 570-669.
- SCHNEEDE, U. M., *René Magritte. Leben und Werk (René Magritte. Vida e obra)*, Dumont Kunstaschenbücher, 4, Colónia, 1973.
- SEEBÄ, H. C., *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthal's «Der Tor und der Tod» (Crítica do homem estético. Hermenêutica e moral em «o louco e a morte» de Hofmannsthal)*, Bad Homburg/Berlim/Zurique, 1970.
- SKLOVSKIJ, V., «Die Kunst als Verfahren» («A arte como prática»), em *Texte der russischen Formalisten (Textos dos formalistas russos)*, tomo I, editada por J. Striedter (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 6/I, Munique, 1969, págs. 3-35.
- STEINWACHS, G., *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons «Nadja» (A mitologia do surrealismo ou a devolução da cultura à natureza. Uma análise estrutural de «Nadja» de Breton)*, Sammlung Luterhand, 40, coleção Alternative, 3, Neuwied/Berlim, 1970.
- SZONDI, P., «Hegels Lehre von der Dichtung» («A doutrina hegeliana de poesia»), em *Poetik und Geschichtsphilosophie I (Poética e filosofia da história I)*, Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft, 40, Frankfurt, 1974, págs. 267-511.
- TIEDEMANN, R., *Studien zur Philosophie Walter Benjamins (Estudos sobre a filosofia de Walter Benjamin)*, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 16, Frankfurt, 1965.
- TOMBERG, F., *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze (Estética política. Conferências e artigos)*, Sammlung Luchterhand, 104, Darmstadt/Neuwied, 1973.
- TRETJAKOV, S., *Die Arbeit des Schriftstellers (A tarefa do escritor)*, editado por H. Boehncke, Das Neue Busch, 3, Reinbeck em Hamburgo, 1972.
- TYNJANOV, J., *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur (O meio artístico literário e a evolução da literatura)*, ed. Suhrkamp, 197, Frankfurt, 1967.
- TZARA, T., *Lampisteries précédés des sept manifestes dada (Lampisterias precedidas dos sete manifestos dadá)*, 1963.
- WARNEKEN, B. J., «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.
- WESCHER, H., *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels (A colagem. História de um meio de expressão artístico)*, Colónia, 1968.
- WINCKLER, L., *Kulturwarenproduction. Aufsätze zur Literatur und Sprachsoziologie (Produção de mercadorias culturais. Artigos sobre sociologia da literatura e da linguagem)*, ed. Suhrkamp, 628, Frankfurt, 1973.
- WISSMANN, J., «Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk» («A colagem ou a integração da realidade na obra de arte»), em *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion (Estética imanente. Reflexo estético)*. págs. 327-360.

ÍNDICE

<i>Prefácio</i>	7
<i>Advertência</i>	13
<i>Introdução: Teoria da vanguarda e teoria da literatura</i>	15
I — <i>Reflexões preliminares a uma ciência crítica da literatura</i>	27
Hermenêutica	27
Crítica da ideologia	31
Análise da função	36
II — <i>Teoria da vanguarda e ciência crítica da literatura</i>	43
1. A historicidade das categorias estéticas	43
2. A vanguarda como autocrítica da arte na sociedade burguesa	49
3. Discussão da teoria da arte de Benjamin	58
III — <i>O problema da autonomia da arte na sociedade burguesa</i>	73
1. Problemas de investigação	73
2. A autonomia da arte na estética de Kant e de Schiller	81
3. A negação da autonomia da arte na vanguarda	87
IV — <i>A obra de arte vanguardista</i>	101
1. Problemática da categoria de obra	101
2. O Novo	106
3. O Acaso	112

4. O conceito de alegoria em Benjamin	117
5. Montagem	122
V — <i>Vanguarda e compromisso</i>	143
1. O debate entre Adorno e Lukács	143
2. Nota final sobre Hegel	154
Epílogo à segunda edição alemã	161
Bibliografia	169