

A TRADUÇÃO COMENTADA DE *TEORIA DA VANGUARDA* DE PETER BURGER

JOSÉ PEDRO ANTUNES

Tese apresentada ao Departamento
de Teoria Literária do Instituto
de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial
para a obtenção do título de
Mestre em Teoria Literária

Campinas, agosto de 1989

Este Exemplar é a redação final
da Dissertação de Tese, submetida
por José Pedro Antunes ao
Departamento de Teoria Literária
em 18.09.89

An89t

11292/BC

J. P. Antunes

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Colaboraram (por ordem de aparecimento na minha memória, que pode bem acabar falhando): Márcio Antonio Martins, Marcela M. Morschel, Luis Gonzaga de Almeida, Maria Inês Negri, Mauro de Barros, Maria Rita Moraes Figueiredo, Camila Figueiredo, Danuza Ourique, Daniel, Karin, Marlene Holzhausen, Masa Nomura, Florinda Justo-Teani, Wilcon, Marcão, Ilma E. Curti, Ricardo Ferreira, Federico Carotti, Elci/joão/Cris (digitação e paciência), Paulão, Jorge Aguadé, Auri Cunha, Maria Eugênia Boaventura, Maria Lúcia Larmounier, Ana Lúcia Lanna, Gilvan Müller de Oliveira, Paulo Lemos e Thaís, Agostinho Potenciano de Souza, Berriel, Fernando Brandão dos Santos, Luis Marques e tantos outros.

Participações especiais e intervenções textuais: Herbert Bornebusch, Márcio Orlando S. Silva, Márcio Suzuki, Suzi Frankl Sperber, George Sperber, Ricardo Figueiredo, Carlos Eduardo Jordão Machado, Denise Bottman, Maria Cecília Carvalho.

A Peter Bürger por ter respondido solícitamente às minhas questões, pelo prefácio e pelo material enviado.

A todos o meu agradecimento, sem querer comprometê-los senão com os acertos deste trabalho (,) pelos quais são responsáveis.

Agradecimento muito especial à Esmeralda Carbonero Macedo, pela eficiência e dedicação com que, enquanto esteve na secretaria de pós-graduação, soube cuidar dos nossos tantos problemas, e, principalmente, pela amizade.

índice geral

Introdução

1. Sobre o autor.....2
2. Anotações sobre a obra, sua gênese e alguns de seus pressupostos.....2

A tradução (ver índice à pág. 11).....12

Comentários

1. Sobre alguns aspectos do fazer tradução enquanto tal e sobre o resultado aqui apresentado.....187
2. Sobre algumas alterações no texto de *Teoria da Vanguarda*.....193
3. Sobre a tradução da palavra *Wissenschaft* e sobre a tradução de *Literaturwissenschaft* por "ciência da literatura".....194
4. Comentários sobre passagens localizadas nas páginas do texto.....199

Anexos

1. Vocabulário do texto.....232
2. Bibliografia de Peter Bürger.....249
3. Esboço da continuidade do trabalho do autor sobre o tema das vanguardas.....257
4. Currículo do autor.....258
5. Indicações Bibliográficas.....260

Introdução

1. Sobre o autor

Peter Bürger, nascido em Hamburgo em 1936, doutorou-se em 1970 na Universidade de Erlangen-Nürnberg. Desde 1971 é professor de Teoria Literária (Literaturwissenschaft) (literatura francesa e comparada) na Universidade de Bremen. Dentro da sua área é autor de inúmeras obras, destacando-se sobretudo por suas qualidades de investigador e ensaísta, abrangendo gama muito variada de interesses que vão de Corneille a literatura francesa de vanguarda, do Iluminismo francês à função social da literatura. (Seguem anexos currículo e bibliografia que nos foram enviados pelo autor.)

2. Anotações sobre a obra, sua gênese e alguns de seus pressupostos

A Teoria da Vanguarda foi publicada em 1974, sendo o resultado, como afirma o autor em nota prévia, de um projeto desenvolvido na Universidade de Bremen (1973/1974) sobre o tema "Vanguarda e Sociedade Burguesa". Numa obra anterior, *Der Französische Surrealismus* (O Surrealismo Francês), vamos encontrar, além das análises individuais de obras desse movimento, muitos dos pressupostos básicos da Teoria da Vanguarda e referências importantes sobre a gênese da obra e do pensamento de seu autor.

A obra, que é de 1971, pode ser considerada como a pré-história da Teoria da Vanguarda. Peter Bürger defende uma idéia beligerante de ciência, necessariamente relacionada com o presente do cientista. Afirma que seria já um grande progresso para a ciência, se todo

cientista fundamentasse a escolha de seu objeto e sua posição perante ele. Dessa forma, é o que encontramos já no livro sobre o surrealismo, suas preocupações com o objeto literatura se refletem no diálogo que ele instaura entre os vários períodos da história da arte, voltadas sempre para as questões que mais de perto afetam e afligem o presente. Nos surrealistas, nas suas intenções e no fracasso dessas mesmas intenções, vai buscar elementos para entender no seu presente (final dos anos 60 e início dos 70) aquelas intenções que foram reprimidas e por isso fracassaram, e que ressurgem com a mesma violência na reação da geração revolucionária contra as forças repressivas que ameaçam congelar a sensibilidade e a expressão.

Eis o que diz o primeiro parágrafo da introdução: "O mais tardar com os acontecimentos de maio de 68, vem à luz, de público, a atualidade do surrealismo. Não porque durante esse tempo palavras dos surrealistas se espalhavam pelos muros dos edifícios públicos, mas por terem nesse momento encontrado expressão, em termos de massas, aspirações que os surrealistas proclamavam desde os anos 20: revolta contra uma ordem social percebida como coerção, vontade de total transformação das relações inter-humanas e o esforço por uma união entre a arte e a vida" (Peter Bürger: *Der Französische Surrealismus*, p. 7). Imediatamente a seguir o autor enfatiza não pretender incorrer no erro de supor uma relação causal de dependência entre os movimentos estudantis de maio de 68 e o Surrealismo, mas acreditar que ambos os fenômenos possam se iluminar mutuamente. Aqui flagramos aquela que seria uma das características mais marcantes do autor, e, como veremos, de todo um período e de uma geração - estamos falando dos anos 60 em especial e de parte dos anos 70, quando a Alemanha do pós-guerra, superado o silêncio da era Adenauer, de novo se projeta no cenário mundial apresentando sinais de grande vitalidade. Não seria demais repetir que 68 foi um movimento também alemão, e que, como

veremos, trouxe conseqüências e contribuições notáveis para o debate cultural em escala internacional. Aqui nos reportaríamos ao ensaio de Jürgen Habermas (Nação Ferida ou Sociedade em Aprendizado? Teses para História das Ciências Sociais e Humanas na República Federal da Alemanha) recentemente publicado entre nós (Suplemento Letras da Folha de S. Paulo, 29 de julho de 1989, 6 - 5, tradução de Márcio Suzuki). Nesse ensaio, publicado pelo Frankfurter Rundschau, Habermas responde a uma questão relativa ao tema "O Espírito Alemão", numa conferência organizada pela John - Hopkins University, e que assim se formulava: "Tendo em vista a grande importância do pensamento alemão no passado, pode-se observar hoje uma certa erosão da influência intelectual alemã. Talvez Anselm Kiefer e outros pós-modernistas das artes plásticas ainda tenham influência na cena americana; mas não se pode vislumbrar uma mesma vitalidade nas ciências humanas. Há na Alemanha tendências intelectuais de importância? Em caso negativo, por quê?" Em sua resposta, Habermas afirma só poder falar "da perspectiva de uma geração que iniciou seus estudos universitários depois da guerra". Nas universidades alemãs respirava-se o que ele chama de "uma continuidade espiritual que, passando pelos anos 30, estendeu-se pela era Adenauer". E prossegue: "Ao mesmo tempo, estavam finalmente reabertas para nós as portas do ocidente e do nosso próprio passado, que até então permanecera interditado. Habermas insere o maio de '68 num período que ele chama de incubação e que, segundo ele, Marcuse acertadamente designou com o rótulo "Revolta e Contra-revolução". Na esteira das revoltas estudantis, aponta para uma penetração também nas ciências humanas de motivações "de uma tradição iluminista que sempre fora pouco desenvolvida na Alemanha, e que só teve uma recepção em larga escala depois de 1945". Ao referir-se ao momento que sucedeu ao fracasso dos movimentos estudantis, chama a atenção para o fato de essa herança ter sido "mobilizada e radicalizada - tanto no sentido

de um aprofundamento quanto no de uma dogmatização. Vale lembrar que é nesse momento que vai ocorrer, agora dentro do mundo acadêmico, o debate rigoroso com o passado nacional-socialista. Ao falar das transformações daí decorrentes, no que tange às disciplinas acadêmicas, refere-se ao fato de que "pela primeira vez, em muitas áreas como em literatura alemã e em pedagogia, as ciências humanas estabeleceram um contato sério com os tipos de abordagem das ciências sociais". Entre os exemplos por ele citados vamos encontrar Peter Bürger. Este, em muitas passagens de suas obras e ensaios, volta a insistir no fato de ser a sua obra, e especialmente a Teoria da Vanguarda - que pode ser considerada como o ponto central de suas investigações -, conseqüência imediata do fracasso dos movimentos revolucionários de 68 e do início dos anos 70.

Ainda sobre os anos 60 e suas conseqüências, vale lembrar aqui uma outra corrente, também lembrada por Habermas no ensaio citado acima, e que encontrou reconhecimento internacional, a chamada *estética da recepção*. Um dos seus fundadores, o mais conhecido talvez entre nós, Hans Robert Jauss, em seu ensaio *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*, assim descreve aquele momento: "Os filólogos, que se haviam deslocado para Konstanz, estavam diretamente interessados na revisão da auto-imagem da teoria da ciência. Fundaram, por isso, o primeiro departamento de Ciência da Literatura, na Alemanha, e se voltaram para a estética da recepção e do efeito, cujo respectivo início foi marcado pela minha *Literaturgeschichte als Provokation* (A história da literatura como provocação) (1967) e por *Die Appellstruktur der Texte* (A estrutura apelativa do texto) de Wolfgang Iser". Remetemos o leitor para a leitura deste e dos outros textos de Jauss, onde, além da colheita de dados históricos importantes sobre o período, encontramos um panorama das ocorrências e conseqüências no âmbito dos estudos literários.

Em linhas muito gerais, é dentro desse panorama que vamos ver situada a obra de Peter Bürger. A *Teoria da Vanguarda*, como ele afirma nas observações preliminares, é resultado do projeto "Vanguarda e Sociedade Burguesa" que envolve a questão de como renovar a história da literatura sem cair num dos dois tropeços mais conhecidos: reduzir a história da literatura pura e simplesmente a um desdobramento da história (historicismo positivista) ou construir uma história literária à parte (formalismo e teoria da recepção). A resposta a esta questão, uma vez que pressupõe um lugar teórico no desenvolvimento do objeto literatura, a partir do qual a história do objeto pode ser concebida, o autor acredita tê-la encontrado nos movimentos históricos de vanguarda.

O ataque que eles desferiram contra uma certa concepção da arte, dominante na sociedade burguesa, e que se caracteriza pelo status de autonomia, aliado à tentativa de reintegrar a obra de arte no contexto das outras práticas sociais, permitiu o reconhecimento da arte como instituição, fundamental para a construção da história da arte e da literatura proposta por Bürger.

Um dos pontos centrais da investigação por ele desenvolvida é a questão da possibilidade de um efeito social da arte em nosso tempo. Para isso, ele se propõe investigar os primeiros trinta anos do século, quando em toda a Europa e em muitas outras partes do mundo eclodiam movimentos voltados para essa mesma investigação. Na prática artística revolucionária dos movimentos históricos de vanguarda, Peter Bürger vê o que ele chama de uma resposta ao conceito de autonomia da arte, tal como o desenvolveu e praticou o esteticismo. O engajamento na arte, assunto do 4^a capítulo de *Teoria da Vanguarda*, é um conceito decorrente desse mesmo conceito da autonomia. A vanguarda, como demonstra Bürger, modificou a concepção do engajamento na arte, mostrando que o efeito social de uma obra não pode ser lido

simplesmente nela própria, senão que está determinado de modo decisivo pela instituição na qual ela funciona. Com a vanguarda, afirma Peter Bürger ao discutir o conceito de obra de arte, surge um novo tipo de obra, que ele prefere não mais chamar de obra mas de manifestação, ou seja, a obra de arte não-orgânica. Ainda no 4º capítulo encontramos uma discussão sobre dois dos mais importantes teóricos a abordar a questão das vanguardas e a refletir sobre a possibilidade de efeito social da obra de arte: Lukács e Adorno. E as abordagens e reflexões desses dois teóricos vai terminar numa aporia, segundo Bürger, que não permite a nenhum deles situar a obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, aquele que com o maior grau de consciência realizou a tentativa de criar um tipo de obra não-orgânica, "... o signo individual não remete em primeiro lugar à totalidade da obra, mas à realidade". No rastro desta determinação do que seja a obra não-orgânica, Bürger propõe uma releitura de Brecht, vendo, especialmente nos seus escritos teóricos sobre arte, uma possível saída para as aporias a que chegaram os debates entre Lukács e Adorno. O conceito de vanguarda apresenta muitas acepções e tem sido, ao longo destes tempos de pós-modernidade, muito debatido. Adorno, por exemplo, a vê como a única expressão autêntica de situação atual do mundo. Já Lukács prefere ver nela a decadência da sociedade burguesa. Sanguinetti a questiona pelo seu duplo movimento interno frente ao mercado, enquanto Renato Poggioli, também autor de uma *Teoria da Vanguarda*, a estuda como categoria estética, acreditando poder caracterizá-la de forma detalhada. De Benjamin, Bürger adota o conceito de alegoria enquanto categoria básica para a compreensão da obra de vanguarda, discordando, porém, da sua explicação da genese da vanguarda a partir das técnicas de reprodução. Para ele, que recorre à crítica da ideologia como alternativa materialista à hermenêutica tradicional, só a vanguarda permite

reconhecer certas categorias da obra de arte em geral. Daí que, rompida a perspectiva historicista, por ela se pode entender os estágios precedentes da arte na sociedade burguesa, não o contrário. Os movimentos históricos de vanguarda questionaram, pela primeira vez de forma radical, o status da arte na sociedade burguesa, expressado pelo conceito de autonomia. A teoria da vanguarda, que o autor desenvolve em polémica com as teses de Benjamin e de Adorno, deve facilitar o instrumental teórico necessário para conceitualizar as tentativas vanguardistas de transgredir os limites da instituição arte.

É verdade que as vanguardas surgidas nas três primeiras décadas deste século determinaram uma vasta literatura e sérias investigações do ponto de vista historiográfico, sociológico e mesmo estético. O trabalho de Bürger é uma tentativa de condensação e de superação de todas as outras tentativas que a precederam. É assim, por exemplo, que o conceito do deslocamento permite abandonar as valorações de Lukács e Adorno e ultrapassá-las em seu nível teórico. Das vanguardas importa sobretudo a apreensão da sua dimensão crítica: as obras que a compõem supõem um juízo sobre as condições históricas das quais emergem.

Como em Brecht, os momentos social, político e histórico são partes constitutivas da obra e incidem sobre a sua própria historicidade na medida em que se incorporam enquanto consciência crítica ao momento da produção. Em Brecht, que ele tenta redimensionar como sendo, num certo sentido, um autor de vanguarda, Bürger privilegia como momento máximo o construtivo. Em vez da destruição da instituição, temos uma proposta de reconstrução e de reestruturação da sociedade, através de uma arte redimensionada por uma mudança de função, na plena consciência do seu caráter de instituição.

Nas várias referências ao fenómeno do pós-vanguardismo Bürger vê o perigo representado pelo abandono das reflexões teóricas e pela

abdicção da compreensão de sentido. Tais tendências são sintomas de uma crise que nos atinge muito de perto e que foi provocada pelo fracasso das esperanças colocadas na força de transformação social da teoria. Segundo ele, esse abandono do esforço conceitual por parte da esquerda remete à postura do melancólico de Benjamin, que rejeita o fragmento ao qual havia ligado suas esperanças. Com isso, fica abandonado o terreno às forças da direita. Das suas reflexões pode-se inferir a necessidade de uma retomada dos temas e das questões que provocaram a efervescência cultural dos anos 60 e que mantinham acesas as esperanças de um mundo melhor, de um mundo mais habitável e de uma ordem mais justa. E foi o fracasso dessas mesmas esperanças, destruídas pelas forças repressivas de uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, que nos legou esta *Teoria da Vanguarda*. Datada, como o autor insiste em afirmar, histórica, ela guarda a memória do fracasso. Para Bürger, aqueles que apenas vêem o fracasso das intenções vanguardistas atestado pela melancólica presença de suas obras no museu, deixam de ver o momento mais importante desses movimentos, o reconhecimento do caráter de instituição da arte. Usando de um conceito emprestado a Althusser, o conceito de *décalage*, que ele traduz para *Verschiebung* (deslocamento), propõe algo próximo das propostas artísticas de Brecht, um distanciamento. Uma vez reconhecida a arte como instituição, é possível tomar distância com relação a ela e vê-la de fora, como instituição. Essa distância serve para destruir qualquer ilusão de que seja possível um efeito imediato. Não se pode mais pretender, como o fizeram os vanguardistas, levar a arte de volta à vida, o que significaria de qualquer forma o fim da arte, confirmando a previsão de Hegel. Trata-se, antes, de perceber-lhe o caráter de instituição, pois é ele que determina sua função social. A *Teoria da Vanguarda* não se propõe, como afirma o seu autor, a apresentar soluções quer para os

problemas da arte, quer para os problemas da sociedade. Ela, antes, pretende fornecer um marco categorial que permita o encaminhamento das discussões sobre arte no nosso tempo, cujos problemas centrais não atingem, obviamente, apenas a própria arte. A questão do engajamento, para a arte consciente de sua própria autonomia enquanto esfera separada da práxis de vida, para a arte que se sabe instituição.

A questão do engajamento é o reflexo da própria autocompreensão da arte no nosso tempo, arte que se entende como instituição, uma entre as outras instituições sociais, e que por isso pressupõe o abandono de qualquer ilusão de efeito imediato em nome de uma reflexão possível sobre a própria realidade em transformação. De nada adianta dizer que a arte é em si mesma revolucionária. A arte é o lugar onde se podem desenvolver reflexões iluminadoras para a práxis social revolucionária.

índice

Prefácio.....	13
Observação preliminar.....	17
Introdução: Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura.....	18
I. Teoria da vanguarda e ciência crítica da literatura	
1. A historicidade das categorias estéticas.....	38
2. Vanguarda como autocrítica da arte na sociedade burguesa.....	45
3. Para a discussão da teoria da arte de Benjamin.....	55
II. Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa	
1. Problemas em pesquisa.....	75
2. A autonomia da arte na estética de Kant e de Schiller.....	85
3. A negação da autonomia da arte pela vanguarda.....	92
III. A obra de arte de vanguarda	
1. Sobre a problemática da categoria de obra.....	108
2. O novo.....	113
3. O acaso.....	119
4. O conceito de alegoria de Benjamin.....	125
5. Montagem.....	131

IV. Vanguarda e engajamento

1. O debate entre Adorno e Lukács.....	155
2. Observação final em consideração a Hegel.....	167
Posfácio à segunda edição.....	177

Em vez de um prefácio às edições italiana e brasileira

Os senhores me pedem para escrever "um breve prefácio às edições italiana e brasileira", no qual eu enfoque o significado do livro para a sua recepção hoje. Devo confessar que é difícil atender a um tal pedido.

O autor não é nenhum leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, tem o direito de participar da sua interpretação e de sua re-interpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma re-interpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto. Ocorre, porém, ser extremamente difícil renunciar a essa pretensão. Daí, justamente, a explicação para o meu desconforto. Não posso falar sobre a *Teoria da Vanguarda* como se do livro de um outro, e sobre ele não quero falar como autoridade que determina o que o texto diz. Os senhores vêem que eu, para escrever um prefácio que corresponda às minhas representações desse gênero impossível, teria de a mim mesmo me ludibriar e tentar ler o livro como sendo de um outro - uma idéia razoavelmente aventureira, diga-se de passagem.

Se, quinze anos depois do seu aparecimento, o livro ainda é lido, não será, supostamente então, em razão da tentativa nele empreendida de extrair, do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, as categorias da estética, e isso quer dizer historicizá-las de maneira radical. Pode ser que o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve (demarcação de fronteiras com relação ao materialismo vulgar e retorna às reflexões metodológicas formuladas por Marx na introdução aos *Grundrisse*), pelo menos na República Federal da Alemanha, tenha-se perdido de vista. Mas os textos teóricos, pelo visto, costumam - respectivamente quando em contextos modificados - desenvolver novos potenciais de significado. No caso da

Teoria da Vanguarda, é possível que isso decorra de a obra resolver teoricamente a relação de tensão entre duas tradições da modernidade estética, as quais, pelo menos no campo da teoria, antes se definiam uma contra a outra: tenho em mente o impulso vanguardista de superação da autonomia da arte, que Benjamin absorveu em suas teses sobre a obra de arte, e a modernidade, que - baseada na estética da autonomia - está centrada na categoria de obra e que tem em Adorno o seu teórico mais significativo.

Enquanto Benjamin persegue (ainda que reprimido) o projeto de uma arte pós-aurática, no qual se conjugam motivos brechtianos e surrealistas, Adorno - cuja crítica ao fantasmagórico da música de Wagner apresenta um paralelismo integral com o projeto de Benjamin -, depois de retornar do exílio americano, não deixa nenhuma dúvida sobre o fato de que, para ele, o status da autonomia é a condição de possibilidade da arte na sociedade burguesa tardia. As categorias da estética idealista, que Benjamin queria desativar com um ato de violência, acabaram, assim, por ser reintroduzidas; com o que, estético-internamente, o impulso vanguardista de superação perdura dentro da categoria da ruptura. Apesar dos inúmeros motivos intelectuais comuns, seria praticamente impossível conceber uma oposição mais inconciliável do que essa que separa as teses sobre a obra de arte, de Benjamin, da *Teoria Estética* de Adorno.

A *Teoria da Vanguarda* - é o que me parece - tenta fazer, pois, dessa oposição, o objeto de uma construção teórica. Reflete o projeto vanguardista de uma recondução da arte à práxis da vida, não ao deduzir desse projeto um programa estético (como o havia feito Benjamin), mas ao tentar compreender o seu fracasso. Aí começa a história dos mal-entendidos produtivos, e não se trata de "corrigí-los" mas de acatá-los. Tudo depende de se pensar um conceito de fracasso que seja complexo e em si mesmo cheio de contradições, que

preserve tanto as experiências vividas no processo do fracasso quanto a consciência de que o projeto - de uma estética dissolvida no cotidiano, enquanto projeção de um alvo a ser atingido - guarda ainda o seu sentido, mesmo quando a estetização universal do cotidiano (como nos Estados Unidos) de há muito parece tê-lo destituído de valor.

No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis de vida, que, em igual medida, é resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), como da dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições sociais dadas; 3. e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente, parecia estar na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes, traz como consequência uma transformação da instituição arte, que assim talvez possa ser formulada: a instituição da arte continua existindo, mas como uma instituição abalada (o "Irrealis", em Adorno, dá conta dessa formulação). As categorias da estética idealista não foram simplesmente tornadas válidas mais uma vez; antes, perduram enquanto categorias destituídas de valor. Joseph Beuys concebe trabalhos alegóricos; de acordo com a sua intenção, são signos que nos devem transmitir uma mensagem, mas atuam enquanto símbolos. Quer dizer, nós os lemos no segundo plano de um esquema fomentador de vivências, que sabemos não possuir outro fundamento a não ser a própria vivência que experimentamos com o seu auxílio (cf. ensaio sobre Joseph Beuys, *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde*). Algo mais mudou desde os movimentos históricos de vanguarda: se o esteticismo ainda podia responder de forma relativamente concisa à questão sobre o que fosse a arte, isso agora

não confere mais; tal questão é hoje lançada aos próprios produtores. Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre determinando a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada se vêem na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas de possibilidade da arte. Enquanto o mercado da arte se transforma cada vez mais em campo de especulação do capital internacional, virtualiza-se o marco normativo dentro do qual trabalha o artista individual. Aquilo que hoje é discutido sob o infeliz verbete "pós-modernidade" não passa de um velho problema da modernidade, que evoca a famosa-famigerada proposição hegeliana do fim da arte: a sociedade burguesa não possui uma arte que lhe seja genuína, mas - contra Hegel e com Adorno, seria o caso de adicionar um complemento à proposição - precisa dela.

Terei alcançado a mágica de ler *Teoria da Vanguarda* como se fosse o livro de um outro? Receio que não. Tudo o que consegui foi aproximar o velho texto de uma perspectiva que a *Prosa der Moderne* (obra mais recente) justamente acaba de tornar definitiva.

Bremen, fevereiro de 1989

Peter Bürger

Observação preliminar

Se aceitamos que a teoria estética só é substancial na medida em que reflete o desenvolvimento histórico do seu objeto, então uma *Teoria da Vanguarda* é hoje um componente necessário das reflexões teóricas sobre arte.

O presente trabalho tem como ponto de partida os resultados do meu livro sobre o surrealismo¹. Para, na medida do possível, evitar referências individuais no que se segue, remeto à leitura das análises de obras dos surrealistas contidas nesse livro. É outro, porém, o status das reflexões aqui expostas. Elas não pretendem ocupar o lugar das necessárias análises individuais, mas oferecer um marco categorial com cujo auxílio tais análises possam ser empreendidas. Os exemplos da literatura e das belas-arts aqui introduzidos, não devem ser entendidos como interpretações histórico-sociológicas de obras individuais, mas como ilustração de uma teoria.

O trabalho é resultado do projeto *Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft* (Vanguarda e Sociedade Burguesa), desenvolvido na Universidade de Bremen do semestre de verão de 1973 ao semestre de verão de 1974. Sem os estudantes que colaboraram no projeto e sem o interesse demonstrado pelo objeto, o trabalho não se teria produzido.

1. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt 1971.

Retomo aqui os trabalhos pesquisados sobre o problema da vanguarda na preparação de pesquisa do livro do surrealismo. Especialmente: W. Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, em: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, 21. ed., Frankfurt 1966, pp. 200-215; Th. W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, em: *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47). 10.-13. Tausend, Frankfurt 1963, pp. 153-160; H. M. Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*, em: *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (ed. suhrkamp, 87). Frankfurt o. J., pp. 50-80 e K. H. Bohrer, *Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu*, em seu *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. (reihe Hanser, 40). Munique 1970, pp. 32-61.

Introdução: Reflexões preliminares para uma ciência crítica da
literatura¹

Hermenêutica

A ciência crítica (*Kritische Wissenschaft*) se distingue da ciência tradicional (*traditionelle Wissenschaft*) por refletir o significado social do seu próprio fazer². Isto levanta determinados problemas, cujo reconhecimento é importante para a constituição de uma ciência crítica da literatura. Não me refiro àquela equiparação ingênua de relevância individual e relevância social, que ocasionalmente pode ser encontrada entre a esquerda, mas a um problema teórico. A determinação daquilo que é socialmente relevante está em conexão com a posição política do intérprete. Isto significa: a questão, sobre se um objeto é ou não relevante, não pode ser *decidida* numa sociedade antagonística através da discussão, mas pode certamente ser *discutida*. Acredito que seria já um progresso substancial na discussão científica, se se tornasse óbvio que todo cientista fundamentasse a escolha de seu objeto e sua colocação do problema.

A ciência crítica - como sempre mediada - entende-se como parte da práxis social. Não é "desinteressada", mas orientada pelo interesse. Este, numa primeira aproximação, poderia ser determinado como o interesse por condições razoáveis, por um mundo sem exploração e sem repressão desnecessária. Tal interesse não se pode impor na ciência da literatura de forma imediata. Analisando as tentativas realizadas nesse sentido, em que a ciência materialista da literatura é medida de acordo com a formulação: "se e em que forma esta empreendimento é ao mesmo tempo componente necessário e útil da práxis transformadora na respectiva situação histórica concreta"³, nos deparamos com uma instrumentalização imediata da ciência, que não poderia trazer

proveito nem para a ciência nem para a práxis transformadora da sociedade. O interesse que orienta o conhecimento só se pode impor na ciência da literatura de forma mediada, ao determinar as categorias com o auxílio das quais se compreendem as objetivações literárias.

A ciência crítica não consiste em pensar novas categorias para contrapô-las às "falsas" categorias da ciência tradicional. Antes, examina as categorias da ciência tradicional, para descobrir quais questões elas permitem colocar e quais outras questões, já no plano da teoria (justamente pela escolha das categorias), ficam excluídas. Na ciência da literatura é importante, nesse caso, saber se as categorias possuem uma natureza tal que permita investigar a conexão entre as objetivações literárias e as relações sociais. Deve-se insistir sobre o significado do marco categorial de que se serve o pesquisador. A exemplo dos formalistas russos, pode-se descrever uma obra literária como solução para determinados problemas artísticos que são colocados pelo estágio de desenvolvimento da técnica artística na época de seu surgimento. Mas com isso, a questão da função social estaria cortada logo no plano teórico, a menos que se chegasse a tornar reconhecível, na problemática de aparência puramente imanente à arte, um problema social.

Para criticar de modo adequado a teoria literária do formalismo faz-se necessário um quadro de categorias que permita tematizar a relação entre intérprete e obra literária. Apenas uma teoria que satisfizesse tal exigência seria capaz de transformar a função social do seu próprio fazer em objeto de ocupação científica. Dentro da ciência tradicional, a hermenêutica fez da relação entre obra e intérprete o centro dos seus esforços. Devemos a ela a cognição de que a obra de arte, enquanto objeto de conhecimento possível, não nos é dada *tal qual*. Para identificar um texto como poema precisamos lançar mão de um conhecimento prévio (*Vorwissen*), que é transmitido pela tradição. A

ocupação científica com o objeto literatura começa no instante em que se chega a entrever como aparência (*Schein*) a imediaticidade com que captamos um poema enquanto poema. As objetivações intelectuais (*Geistige Objektivationen*) não possuem o status de fatos; são mediadas pelas tradições. Daí que o conhecimento da literatura apenas pode suceder pela via do debate crítico com a tradição. E, uma vez que se deve à hermenêutica a cognição da transmissibilidade das objetivações intelectuais pela tradição, é natural que comecemos as nossas reflexões por uma crítica da hermenêutica tradicional.

Preconceito (*Vorurteil*) e aplicação (*Applikation*) são os dois importantes conceitos fundamentais da Hermenêutica, desenvolvidos por Hans-Georg Gadamer no seu livro *Verdade e Método*. O primeiro é utilizado por Gadamer num sentido amplo, como se dá no uso coloquial, a saber, sem significado pejorativo. Preconceito significa, quando relacionado com o processo da compreensão de textos não-familiares, que o intérprete não é um mero receptor passivo que, por assim dizer, se familiariza com o texto, mas traz consigo determinadas representações que necessariamente entram na interpretação do mesmo. Aplicação (uso) é, por sua vez, toda interpretação, na medida em que brota de um determinado interesse presente. Gadamer enfatiza "que na compreensão sempre tem lugar algo assim como uma aplicação do texto a ser compreendido à situação presente do intérprete"⁴. No caso da exegese de um texto da lei por um juiz, ou da exegese de um texto bíblico no sermão de um pregador religioso, o momento da aplicação (*Anwendung*) pode ser imediatamente reconhecido no ato da interpretação (*Deutung*). Mas a interpretação de um texto histórico ou literário tampouco ocorre sem referência à situação daquele que interpreta (*des Deutenden*); sendo indiferente, no caso, para o conhecimento do processo (*Vorgang*), se disse está ou não consciente esse intérprete. Vamo-nos ater ao seguinte: munido de preconceitos, o intérprete se

aproxima do texto a ser compreendido, e o interpreta do seu ponto de vista, aplicando-o à sua situação. Até aí, pode-se estar de acordo com Gadamer; no entanto, o recheio conteudístico que confere aos conceitos foi com razão criticado, sobretudo por Jürgen Habermas. "Gadamer redireciona a cognição da estrutura de preconceito (*Voraussetzungsstruktur*) da compreensão, reabilitando o preconceito como tal"²⁸. E isto se dá, na medida em que define a compreensão como "entrar num acontecer da tradição" (*Wahrheit und Methode*, p. 275). Para o conservador Gadamer, a compreensão coincide afinal com a submissão à autoridade da tradição; em contraposição, Habermas apontou para a "força da reflexão" (*Kraft der Reflexion*), que torna transparente a estrutura de preconceito da compreensão e que, com isso, consegue também romper o poder do preconceito (*Logik der Sozialwiss.*, p. 283 e s.). Habermas esclarece que, para uma hermenêutica tornada autônoma (*eine verselbständigte Hermeneutik*), a tradição só se apresenta como poder absoluto porque não leva em conta o sistema de trabalho e dominação (*Logik der Sozialwiss.*, p. 289). Com isso, assinala aquele que deveria ser o ponto de partida para uma hermenêutica crítica.

"Nas ciências do espírito" (*Geisteswissenschaften*), escreve Gadamer, "é antes o interesse da investigação que se volta para a tradição, de modo especial motivado pela respectiva atualidade e seus interesses. Apenas através da motivação do questionamento se constituem, afinal, tema e objeto da investigação." (*Wahrheit und Methode*, p. 269). Tratando-se um conhecimento importante, devemos reter a informação da relação das ciências histórico-hermenêuticas com o presente (*Gegenwartsbezogenheit*); a formulação "o presente e seus interesses", porém, supõe que o presente seja algo unitário (*etwas Einheitliches*), cujos interesses possam ser determinados. Mas o caso não é exatamente esse. Na história, até o presente, os interesses de dominadores e

dominados quase nunca foram os mesmos. Apenas por estabelecer o presente como unidade monolítica, Gadamer pode comparar a compreensão a um "entrar num acontecer da tradição". Frente a essa visão (*Anschauung*), que faz do historiador um receptor passivo, deve-se insistir, com Dilthey, "que aquele que *investiga (erforscht)* a história é o mesmo que *faz (macht)* a história"⁴. Querendo ou não, o historiador, ou seja, o intérprete ocupa um lugar dentro das controvérsias do seu tempo. A perspectiva, a partir da qual observa o seu objeto, é determinada pela posição assumida dentro das forças sociais da época.

Crítica da Ideologia

Uma hermenêutica que não se propõe como objetivo a mera legitimação de tradições mas o exame racional de sua pretensão de validade converte-se em crítica da ideologia. É sabido, que o conceito de ideologia vincula-se a uma multiplicidade de significados em parte contraditórios entre si; não obstante, é imprescindível para uma ciência crítica, porque permite pensar a relação *contraditória* entre objetivações intelectuais e realidade social. No que se segue, ao invés de uma tentativa de definição, abordaremos a crítica da religião mostrada por Marx na introdução à *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, onde se desenvolve essa relação contraditória. O jovem Marx - e nisso repousa a dificuldade, mas também a fecundidade científica do seu conceito de ideologia - denuncia como *falsa consciência* um construto ideacional (*Gedankengebilde*), ao qual porém, ao mesmo tempo, não nega *verdade*.

A religião é a autoconsciência e o autossentimento do homem, que ou bem não se ganhou a si próprio ou já se perdeu novamente. Mas o homem não é um ser abstrato, acorrido fora do mundo. O homem - trata-se do *mundo do homem*, o Estado, a sociedade. Esse Estado, essa sociedade produzem a religião, uma consciência invertida do mundo (*verkehrtes*

Weltbewusstsein), posto que são um mundo invertido [...]. Ela [a religião] é a realização fantástica do ser humano, porque o ser humano não possui nenhuma verdadeira realidade. A luta contra a religião é pois, indiretamente, a luta contra esse mundo, cujo aroma espiritual é a religião. A miséria religiosa é a um só tempo expressão da miséria real e protesto contra ela. A religião é o gemido da criatura oprimida, o estado de ânimo (*das Gemüt*) de um mundo sem coração, assim como é o espírito de situações das quais o espírito se acha ausente. é o ópio do povo. A superação (*Aufhebung*) da religião, enquanto superação da felicidade ilusória do povo, é a exigência de sua felicidade real. A exigência de superação das ilusões sobre sua situação é a exigência de superação de uma situação que requer ilusões. A crítica da religião é portanto, em germe, a crítica do vale de lágrimas, cujo halo é a religião.

A estrutura de contradição da ideologia torna-se apreensível no exemplo da religião: 1. A religião é ilusão. O homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na terra. Na medida em que crê em Deus, que na verdade não é senão a objetivação (*Vergegenständlichung*) das qualidades humanas, o homem sucumbe a um engano. 2. Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é "a expressão da miséria real" (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência de humanidade real na sociedade humana). é também "o protesto contra a miséria real", pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria ser na realidade.

O texto de Marx não estabelece, explicitamente, uma distinção entre consumidores de ideologia ("povo") e críticos da ideologia. A distinção é importante, pois só ela permite captar a particularidade do modo de observação dialético. Para aquele que crê (os consumidores de ideologia), a religião é uma experiência na qual ele se realiza como homem ("a autoconsciência e o autossentimento do homem"). Para o iluminista ateu, ela é o resultado de um engano conscientemente construído, com o qual é assegurada uma dominação ilegítima. O mérito dos defensores dessa doutrina enganosa dos clérigos foi ter colocado a questão sobre a função das imagens religiosas (*religiöse Weltbilder*) do mundo. Sua resposta, no entanto, tem pequeno alcance, porque

simplesmente nega a experiência dos consumidores de ideologia. Estes se transformam em meras vítimas de uma manipulação impingida de fora. Também o crítico da ideologia se pergunta pela função social da religião; no entanto, em oposição ao defensor da doutrina enganosa dos clérigos, procura explicá-la a partir da situação social daqueles que crêem. Na miséria real, descobre a razão para a capacidade persuasiva (*Überzeugungskraft*) das imagens religiosas do mundo. Nessa análise, a religião pode ser reconhecida como algo de contraditório: apesar de sua não-verdade (Deus não existe) cabe-lhe também verdade, naturalmente enquanto expressão da miséria e protesto contra ela. Respectivamente contraditória é sua função social: alivia a existência na miséria, na medida em que permite a experiência de uma "felicidade ilusória", mas com isso impede, ao mesmo tempo, a produção da "verdadeira felicidade".

O significado do modelo consiste, entre outras coisas, em não estabelecer univocamente, já no plano teórico, a relação das ideologias com a realidade social, mas em apreender essa relação como contraditória e, com isso, conceder à análise a margem necessária de conhecimento, de modo que esta não se torne mera demonstração de um esquema de antemão estabelecido. É importante notar: no modelo, as ideologias não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas enquanto *produto* da práxis humana. São o resultado de uma atividade que *responde* a uma realidade experimentada como insuficiente. (O ser humano, sendo-lhe negada a "verdadeira realidade", isto é, a possibilidade de um desenvolvimento humano na realidade, é impelido à "realização fantástica" de si mesmo na esfera da religião.) As ideologias não são o mero reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana. "Os momentos ideológicos não 'ocultam'

apenas os interesses econômicos, não são meras bandeiras e senhas de combate, mas partes e elementos da própria luta real."

O conceito de crítica subjacente ao modelo de Marx merece também ser enfatizado. A crítica não é concebida como juízo, que contrapõe abruptamente sua própria verdade à não-verdade da ideologia, mas como um *produzir* de conhecimentos. A crítica procura separar a verdade e a não-verdade da ideologia (em grego, como sabemos, *krinsin* quer dizer divorciar, separar). O momento de verdade está, com efeito, genuinamente contido na ideologia, mas só é libertado pela crítica. (A crítica da religião, ao destruir a aparência [Schein] da existência real de Deus e do outro mundo, possibilita o conhecimento do momento de verdade da religião, a saber, seu caráter de protesto.)

O modelo marxiano da crítica dialética da ideologia foi transposto, entre outros, por Georg Lukács e por Theodor W. Adorno para a análise de obras individuais e de conjuntos de obras¹⁴. É assim que, por exemplo, Lukács interpreta a novela de Eichendorff "*Aus dem Leben eines Taugenichts*". (Da vida de um imprestável), como expressão de uma revolta contra a "atividade desumana (*Geschäftigkeit*) da vida moderna, contra a 'eficiência', contra a 'presteza' dos velhos e novos filisteus". Lukács, ao servir-se aqui dos conceitos de Eichendorff, quer com isso sugerir que o protesto neles contido permanece no plano da aparência (*Erscheinung*), sem contudo apreender a essência dos contextos a partir dos quais essas aparências poderiam primeiro ser entendidas.

Toda oposição exaltada caracteriza-se pelo fato de, às vezes, sagazmente pôr a descoberto as contradições da sociedade capitalista, por combatê-las com genuína exasperação e com certa ironia, sem chegar no entanto a compreendê-las a essência. Daí decorre, na maioria dos casos, uma distorção exagerada dos problemas, um ponto em que a crítica correta se converte em não-verdade social. Desse modo, a denúncia do desnudamento das contradições da divisão capitalista de trabalho transforma-se numa glorificação acrítica daquelas circunstâncias sociais que ainda não haviam conhecido esta divisão de trabalho; eis a fonte do entusiasmo pela Idade Média¹⁵.

Na medida em que Eichendorff critica os fenômenos de alienação da vida (burguesa) de trabalho, que permite que seus fins lhes sejam prescritos de fora, e que, à custa do ócio, retém a imagem de uma vida livre (caracterizada pela autodeterminação), atribui verdade ao *Taugenichts*. Contudo, a crítica romântica ao princípio burguês da racionalidade-voltada-para-os-fins (*Zweckrationalität*) torna-se não-verdadeira, no ponto em que se transforma em cega glorificação das condições de vida pré-burguesa.

Por longo tempo, a polêmica entre Lukács e Adorno ocultou ainda o conhecimento das afinidades entre esses dois marxistas-hegelianos, que repousam sobretudo no método da crítica dialética. Apesar de ser um golpe contra Lukács - que caracterizava Eichendorff como "romântico feudal" ("*feudaler Romantiker*") -, a seguinte citação permite reconhecer que também Adorno descobre em Eichendorff essa estrutura de contradição, chamada por Lukács de anticapitalismo romântico.

É tão evidente o quanto a perspectiva de Eichendorff procede dos despossuídos feudais, que sobre isso soaria ingênua uma crítica social. Porém, subjacente a seu modo de pensar estava não apenas a restauração da ordem desmoronada como também a resistência contra a tendência destrutiva do próprio burguês¹⁹.

Aquilo que Lukács e Adorno adotam do modelo de Marx é a análise dialética do objeto ideológico. Este é apreendido como contraditório, sendo tarefa da crítica expressar essa contraditoriedade em conceitos. No entanto, pelo menos duas diferenças essenciais podem ser constatadas com relação ao procedimento do jovem Marx. Para este, crítica da religião e crítica da sociedade coincidem de modo geral. A crítica destrói as ilusões religiosas (não o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] da religião) para tornar o homem capaz de agir: "A crítica da religião tira a ilusão do homem, para que ele pense, aja, dê forma (*gestaltet*) à sua realidade como homem livre de ilusões, dono de sua razão" (Marx, *Zur Kritik*, p. 18). Na transposição do modelo

para obras literárias individuais ou conjuntos de obras, esse objetivo não deve ser tomado *tel quel*, porque não possuem o mesmo status que a religião (voltaremos a isso). A relação entre crítica da ideologia e crítica da sociedade é, em Lukács e Adorno, francamente diversa da encontrada no jovem Marx. É que a análise de obras, que faz a crítica da ideologia (*ideologiekritische Werkanalyse*), pressupõe uma construção da história. O caráter contraditório da obra de Eichendorff só se torna apreensível no confronto com a realidade social à qual responde - o período da transição da sociedade feudal para a sociedade burguesa. Essa análise de obras, que faz a crítica da ideologia, também faz a crítica da sociedade (*Gesellschaftskritik*), ainda que apenas de maneira mediata. Ao libertar o conteúdo social das obras opõe-se às outras tentativas de apropriação, que, ou escamoteiam o momento de protesto nas obras, ou sumariamente levam os seus conteúdos ao completo desaparecimento, rarefazendo o estético até torná-lo uma forma vazia.

Análise da função

A análise de obras que faz a crítica da ideologia distingue-se ainda do modelo de Marx num outro aspecto: pela ampla renúncia à apreensão da função social do objeto ideológico. Enquanto Marx, além do caráter contraditório da religião discute também a contraditoriedade da função social da religião (que é consolo e, com isso, ao mesmo tempo impede a ação transformadora da sociedade), na análise individual, tal como a exercitam Lukács e Adorno, a problemática da função é amplamente *desfocada*. Esse *desfocamento* requer com mais razão ainda uma explicação, se considerarmos que o aspecto da função é inerente ao modelo de Marx. A renúncia de Lukács e Adorno a uma discussão da função social da arte torna-se compreensível, se quando nos damos conta de que ambos fazem da estética da autonomia - não importa quão

modificada - o ponto de fuga de suas análises. Ora, na estética da autonomia está implícita uma determinação da função da arte¹⁴. Ela é concebida como aquela esfera social que se destaca da existência do cotidiano burguês, ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, achando-se, por isso, justamente numa situação que permite criticá-la.

É social, na arte, seu movimento imanente contra a sociedade, não sua tomada manifesta de posição [...]. Tanto quanto se possa predicar das obras de arte uma função social, esta só pode ser sua carência de função¹⁵.

Adorno, emprega, aqui, o conceito de função obviamente com significado diverso, em primeiro lugar, como categoria descritiva neutra, depois, com uma conotação negativa, no sentido de sujeição às reificadas atribuições de propósitos da vida burguesa. Por esta razão, Adorno renuncia também a uma análise de função, porque supõe atrás disso a tentativa de submeter a arte a fins estabelecidos fora dela. Isto se torna claro na sua polêmica com a pesquisa positivista do efeito¹⁶. Os efeitos são, para Adorno, algo de externo às obras de arte.

O interesse pela decifração social da arte deve voltar-se para ela própria, ao invés de se satisfazer com a descoberta e com a classificação dos efeitos, que muitas vezes, por razões sociais, divergem inteiramente das obras de arte e de seu conteúdo social objetivo (*Ästh. Theorie*, p. 338 e s.).

Sem mediações, obra e efeito aqui se defrontam. Enquanto aquela diz a verdade sobre a sociedade, acha-se esta instalada no âmbito da reificação (*Verdinglichung*), contra a qual protesta a arte autêntica. Numa sociedade em que todas as relações inter-humanas estão radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte sujeita-se a esse princípio. Por conseguinte, a pesquisa do efeito pode, quando muito, apreender a reificação universal, mas nada de essencial às obras de arte¹⁷.

Esperamos ter deixado claro, até aqui, que em Adorno a delimitação do aspecto da função tem razões sistemáticas, que devem ser buscadas em sua estética e em seu fundamento sócio-teórico. Nas formulações citadas logo acima, salta aos olhos o fato de Adorno contrapor um conceito especulativo de obra de arte, que ele deve à estética do idealismo, a um conceito positivista do efeito. Com isso, porém, ele renuncia à possibilidade de mediar reciprocamente obra e efeito. Segundo Adorno, por razões sociais, enquanto cultura igualitária que deveria ser, a cultura burguesa fracassou. A verdade sobre esta sociedade pode-se expressar, ainda que apenas encapsulada em obras de arte do tipo "mônada". É esta a função da arte que Adorno pode designar como "carência de função" (*Funktionslosigkeit*), porque nela toda e qualquer idéia voltada para um efeito transformador acha-se anulada.

Se é verdade que nas análises de obras literárias individuais que fazem a crítica da ideologia, tal como Adorno e Lukács as exercitaram, o aspecto da função aparece em segundo plano, a questão que se levanta é sobre a possibilidade de uma transposição, para as objetivações artísticas, do modelo marxiano da crítica dialética, na qual este aspecto não se perca. Pode-se ler o ensaio de Herbert Marcuse, "*Sobre o caráter afirmativo da cultura*", como tentativa de realizar uma tal transposição¹⁰. Marcuse oferece uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa. De acordo com essa *determinação*, a função da arte é contraditória: por um lado, mostra "verdades esquecidas" (e com isso protesta contra uma realidade na qual estas verdades não possuem validade alguma); por outro lado, as verdades são desatualizadas através do *medium* da aparência estética (estabilizando, assim, as mesmas condições sociais contra as quais protesta). Não é difícil reconhecer que Marcuse toma como orientação o modelo da crítica marxiana da religião: tal como Marx aponta na religião um

momento de estabilização das más condições sociais (como consolo, ligadas às forças que impelem à transformação), assim Marcuse, na cultura burguesa, remete os valores humanos ao âmbito do ideal (a arte) e, com isso, corta a questão sobre sua possível realização. E como Marx reconhece na religião um momento crítico ("protesto contra a miséria real"), Marcuse aponta a aspiração humana das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade que não alcançou satisfazer tal aspiração.

O ideal cultural assimilou a nostalgia de uma vida mais feliz: de humanidade, bem, alegria, verdade, solidariedade. Mas vêm todas precedidas de um sinal positivo: de pertencerem a um mundo mais elevado, mais puro, a um mundo não-cotidiano (*Über den affirmativen Charakter der Kultur*, p. 82).

Marcuse denomina afirmativa a cultura burguesa, porque banii os chamados valores a uma esfera apartada da vida cotidiana.

Seu traço decisivo é a asserção de um mundo universalmente obrigatório, a ser incondicionalmente afirmado, um mundo eternamente melhor, mais valioso, e que é essencialmente distinto do mundo factuel da luta cotidiana pela existência, mas que cada indivíduo, "a partir do seu próprio interior" e sem transformar essa facticidade, pode realizar para si mesmo (*idem*, p. 63).

O conceito de afirmatividade designa, portanto, a função contraditória de uma cultura, que não deixa de reter "a memória daquilo que poderia ser", mas que é ao mesmo tempo "justificação da forma de vida existente (*idem*, p. 66 e s.).

Ela [sc. a cultura afirmativa] aliviou, na verdade, as "relações externas" da responsabilidade pela "determinação do homem" - e desse modo estabiliza sua injustiça -, mas mostra-lhes também a imagem de uma ordem melhor, que foi preterida em favor da atual (*idem*, p. 88).

Marcuse não alicerçou essa determinação da função da cultura na sociedade burguesa sobre objetivações artísticas individuais, mas sobre o seu status enquanto dissociadas da luta cotidiana pela existência. O

modelo fixa o importante insight teórico de que as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é neste marco que a função das obras, de modo geral, é estabelecida. No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as conseqüências observáveis ou inferíveis do trato com a obra, de forma alguma devem-se exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade, vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade. Quanto à designação dessas condições contextuais (*Rahmenbedingungen*), sugeri o conceito de *instituição arte*.

Do ensaio de Marcuse, além do conhecimento do caráter institucional da determinação de função das objetivações culturais, pode-se deduzir uma asserção sobre a função (as funções) das obras de arte na sociedade burguesa. Nesse caso, é preciso estabelecer uma distinção entre o nível do receptor e o nível da totalidade social. A arte permite ao receptor individual satisfazer, ainda que apenas idealmente, necessidades que estão banidas da sua práxis cotidiana. Na fruição da arte, o indivíduo burguês mutilado experimenta a si mesmo enquanto personalidade. Mas como o status da arte se acha dissociado da práxis cotidiana, essa experiência não produz conseqüências, isto é, não pode ser integrada à práxis cotidiana. Ausência de conseqüências não significa o mesmo que carência de função (como sugere uma equívoca formulação anterior minha), mas designa uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica. Esta neutralização dos impulsos à ação transformadora da sociedade acha-se em estreita conexão com a função assumida pela arte na formação da subjetividade burguesa¹⁹.

Contra a tentativa aqui empreendida de - a partir da teoria crítica da cultura de Marcuse - deduzir o caráter institucional das determinações

sociais da função da arte, e de, por outro lado, extrair daí uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa, podem-se levantar as seguintes objeções: nesse procedimento, o discurso sobre a arte estaria equacionado ao trato efetivo com as obras; e, quanto à sociedade burguesa, sua ideologia da arte estaria sendo, sem dúvida, apreendida criticamente, mas não aquilo que ela oculta, ou seja, a função real da arte. Numa formulação geral, esta seria a questão: em que medida o discurso institucionalizado sobre arte determina o trato efetivo com as obras? Para tal questão, há três respostas possíveis. Ou bem partimos de que, tendencialmente, a instituição arte/literatura e o trato efetivo com as obras são concordantes - nesse caso o problema seria supérfluo. Ou supomos que o discurso institucional sobre arte nada revela sobre o trato efetivo com as obras - então a abordagem sociológico-literária aqui sugerida seria inadequada para apreender a função das obras de arte. Por trás disso se esconde a ilusão empiricista de que - sem orientação de uma teoria - se possa apreender a função da arte, através de um número infinito de pesquisas individuais. Enquanto a primeira resposta apresenta o defeito de fazer com que desapareça o problema, em vez de resolvê-lo, peca a segunda, igualmente, por não conseguir estabelecer nenhuma relação mais entre o discurso institucionalizado sobre arte e o trato com as obras. Será preciso, pois, buscar uma terceira resposta, que não apresente, no plano teórico já, nenhuma decisão quanto ao problema. E sua formulação poderia ser: a relação entre a instituição arte e o trato efetivo com as obras deve ser examinada enquanto relação historicamente em transformação. Para isso, sobretudo é preciso ter clareza com relação à problemática do conceito "trato efetivo"; pois ele implica a ilusão de que esse "trato efetivo" com as obras, *tel quel*, seria acessível ao pesquisador. Todo pesquisador que já se tenha seriamente dedicado à pesquisa histórica da recepção, sabe que isso não corresponde à

verdade. O que investigamos, na maioria dos casos, são discursos sobre o trato com a literatura. Apesar disso, a distinção não carece de sentido, e de modo especial, aliás, quando se trata da apreensão da função da arte na sociedade burguesa. Pois, se confere que a arte na sociedade burguesa desenvolvida é institucionalizada enquanto ideologia, então não basta tornar reconhecível a estrutura de contradição desta ideologia, sendo necessário perguntar também o que essa ideologia pode estar encobrindo.

Notas

1. J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, em seu: *Technik und Wissenschaft als "Ideologie"* (ed. suhrkamp, 287). Frankfurt 1968, p. 158.
2. Sobre a distinção entre ciência tradicional e ciência crítica, cf. o ensaio-título em: M. Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*. (Fischer Bücherei, 6015). Frankfurt 1970, pp. 12-64.
3. D. Richter, *Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturwissenschaft*, em: *Alternative*, nº 82 (Janeiro 1972), p. 14.
4. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2ª ed. Tübingen 1965, p. 291.
5. J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* (ed. suhrkamp, 481). Frankfurt 1970, p. 283.

6. Citado apud J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt 1968, p. 189. No entanto, este "fazer" (dieses "machen") não deve ser entendido no sentido de possibilidades ilimitadas; deve-se, antes, insistir no fato de que as circunstâncias respectivamente dadas limitam o espaço de possibilidade real do agir histórico.
7. Sobre a história do conceito de ideologia, cf. o artigo *Ideologie*, em: *Institut für Sozialforschung, Soziologische Exkurse* [...] Frankfurt 1956, pp. 162-181; bem como K. Lenk (ed.), *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie* (Soz. Texte, 4). 3ª ed. Neuwied/Berlim 1967; nesse mesmo volume, veja-se também a introdução, onde o editor traça um histórico do problema.
8. O conceito de verdade, de uso corrente na tradição da filosofia dialética, é explicado pela seguinte observação de Hegel: "Usualmente chamamos de verdade a concordância de um objeto com a nossa representação (Vorstellung). Ao fazê-lo, temos como pressuposto um objeto, ao qual deve estar adequada a representação que dele fazemos. - Em sentido filosófico, pelo contrário, verdade quer dizer, numa expressão absolutamente abstrata, a concordância de um conteúdo consigo mesmo. Este é, portanto, um significado de verdade totalmente diverso do anteriormente mencionado. De resto, o significado mais profundo (filosófico) da verdade encontra-se também, em parte, já no uso corrente da linguagem. Falamos, por exemplo, de um *verdadeiro* amigo e, com isso, entendemos um amigo cujo modo de agir está adequado ao conceito de amizade. É assim que falamos igualmente de uma *verdadeira* obra de arte. Não-verdadeiro significa, então, o mesmo que mau, inadequado em si mesmo. Neste sentido, um mau

Estado é um Estado não-verdadeiro, e o Mau e o Não-verdadeiro, como tal, consiste na contradição que tem lugar entre a definição ou conceito e "a existência de um objeto" (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik* [...] [Werke, 8]. Frankfurt 1970, p. 86).

9. K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. (Sobre a crítica da filosofia do direito de Hegel). Introdução, em: *Marx-Engels, Studienausgabe*, ed. por I. Fetscher. Vol. I (Fischer Bücherei, 764). Frankfurt 1966, p. 17.
10. G. Luckács, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik* (Schwarze Reihe, 2). Amsterdam 1967 (reimpressão foto-mecânica da edição original de 1923), p. 70 e s.
11. Dados bibliográficos adicionais sobre a análise de obras que faz a crítica da ideologia, na bibliografia seleta do leitor, *Seminar: Literatur und kunstsoziologie*, ed. por P. Bürger (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 245). Frankfurt 1978, p. 473 e ss.
12. G. Lukács, *Eichendorff*, em seu: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlim 1952, pp. 59 e 60.
13. Th. W. Adorno, *Zum Gedächtnis Eichendorffs*, em suas *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47). Frankfurt 1958, p. 113.
14. Cf. Peter Bürger, *Vermittlung - Rezeption - Funktion*. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288. Frankfurt 1979, pp. 173-199.
15. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Ges. Schriften, 7), Frankfurt

1970, pp. 336 e s.

16. Cf. P. Bürger, "Die Rezeptionsproblematik in der ästhetischen Theorie Adornos", in: *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, pp. 124-133. A polêmica de Adorno com a sociologia positivista da arte está documentada em P. Bürger, *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, pp. 191-211.
17. O conceito de reificação (Verdinglichung) foi desenvolvido por Georg Lukács em conexão com a análise marxiana da mercadoria e com o conceito weberiano de racionalidade em *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Berlin 1923, 2ª ed. Amsterdam 1967). Lukács interpreta a forma da mercadoria na sociedade capitalista desenvolvida, no sentido de "que através dela o ser humano se vê confrontado com a sua própria atividade, com o seu próprio trabalho, como algo de objetivo, independente dele, dominante sobre ele através de uma legalidade inerente, própria, alheia ao homem" (id., pp. 97 e s.).
18. H. Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, em seu *Kultur und Gesellschaft I* (ed. suhrkamp, 101). Frankfurt 1965, pp. 56-101.
19. Sobre os componentes freudianos da teoria da cultura de Marcuse, cf. H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans [...]*. Dissertação, Bremen 1977, cap. I, 3.
20. Como exemplo, recorra-se àquela atitude parasitária de recepção surgida com a estética da autonomia, que Christa Bürger chamou de "auratização da personalidade do poeta" (*Der Ursprung der*

bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar [...].
Frankfurt 1977; cap. 4: *Zeitgenössische Goethe-Rezeption. Zum*
Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis in der bürgerlichen
Gesellschaft.

I. Teoria da vanguarda e ciência crítica da literatura

1. A historicidade das categorias estéticas

"A História é inerente à teoria estética. Suas categorias são radicalmente históricas" (Adorno)¹.

Por mais que possam aspirar ao conhecimento suprahistoricamente válido de seu objeto, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento. Eis um insight que, o mais das vezes a posteriori, se pode extrair com relativa facilidade. Se as teorias estéticas são históricas, então uma teoria crítica do âmbito objetual da arte (*des Gegenstandsberreich Kunst*), que se esforça no sentido da elucidação do seu próprio fazer, precisa reconhecer sua própria historicidade. Em outras palavras, trata-se de historicizar a teoria estética.

Em primeiro lugar, teremos de esclarecer o que significa historicizar uma teoria. Não significa traduzir para a teorização estética do presente o modo de observação historicista, que compreende todos os fenômenos de um período apenas a partir deste, e que justapõe os períodos individuais numa simultaneidade ideal (na formulação de Ranke: "igualmente próximos de Deus").

Com razão foi criticado o falso objetivismo do modo de observação historicista. Pretender reavivá-lo no nível da investigação das teorias, seria um absurdo². Tampouco pode significar compreender todas as formações teóricas (*Theoriebildungen*) do passado apenas como degraus em direção à própria teoria. Assim fazendo, fragmentos de teorias do passado são descolados de seu contexto original e inseridos em novo contexto, sem que sua conseqüente mudança de função e de

significado tenha sido adequadamente refletida. A despeito de sua progressividade, a construção da história enquanto pré-história do presente, característica das classes ascendentes, é unilateral (*einseitig*), no sentido hegeliano da palavra, na medida em que compreende apenas um lado do processo histórico, cujo outro lado se mantém preso ao falso objetivismo historicista. Por historicização da teoria deve-se entender, aqui, uma outra coisa: a visão da conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias de uma ciência. Entendida deste modo, a historicidade de uma teoria não se fundamenta no fato de ser expressão de um espírito de época (*Zeitgeist*) - (este o ponto de vista historicista) - nem no fato de a si mesma incorporar fragmentos de teorias do passado (história como pré-história do presente), mas no fato de existir uma conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias. Compreender esta conexão significa historicizar uma teoria.

Contra isso pode-se objetar que um tal empreendimento necessariamente deveria reclamar para si uma posição extra-histórica e que a historicização seria assim, simultânea e necessariamente, uma des-historicização. Para dizer de outra forma: a constatação da historicidade da linguagem de uma ciência pressuporia um meta-nível, a partir do qual pudesse ser feita essa constatação, e esse meta-nível seria necessariamente trans-histórico (do que resultaria a tarefa da historicização do meta-nível, e assim por diante). O conceito de historicização não foi introduzido aqui no sentido de uma separação dos vários níveis da linguagem científica, mas no sentido da reflexão, que no *medium* (de uma linguagem) compreende a historicidade do seu próprio discurso.

O que se tinha em mente pode ser esclarecido da maneira a melhor possível se tomarmos alguns insights metodológicos fundamentais, que foram formulados por Marx na sua introdução aos *Grundrisse der Kritik*

der politischen ökonomie. No exemplo do trabalho, Marx mostra "como mesmo as categorias mais abstratas, apesar de sua validade - em razão mesmo de sua abstração - para todas as épocas, na verdade, na especificidade dessa abstração são elas mesmas em igual medida o produto de relações históricas, possuindo sua total validade apenas para e no interior dessas relações"²⁴. A idéia é de difícil compreensão, porque se Marx por um lado diz que determinadas categorias simples são sempre válidas, por outro afirma que sua generalidade é devida a relações históricas determinadas. A distinção decisiva é, no caso, entre a "validade para todas as épocas" e o conhecimento dessa validade geral (nos termos de Marx: "da especificidade dessa abstração"). De acordo com a tese de Marx, só as relações historicamente desenvolvidas possibilitam tal conhecimento. No sistema monetário, diz ele, a riqueza é compreendida ainda enquanto dinheiro, o que quer dizer que a conexão entre trabalho e riqueza permanece desconhecida. Apenas na teoria dos fisiocratas é que o trabalho vem a ser reconhecido como fonte de riqueza. Na verdade, não o trabalho como tal, mas uma determinada espécie de trabalho - a agricultura. Na economia inglesa clássica - em Adam Smith -, não é mais uma determinada forma de trabalho mas o trabalho em geral que é reconhecido como fonte de riqueza. Ora, para Marx, esse não é meramente um desenvolvimento da teoria econômica; a possibilidade do progresso do conhecimento lhe parece condicionada antes pelo desdobramento da coisa para a qual o conhecimento se dirige. Quando os fisiocratas desenvolveram sua teoria (na segunda metade do século XVIII, na França), a agricultura, efetivamente, ainda era de o setor econômico dominante, do qual todos os outros setores dependiam. Por ser economicamente muito mais desenvolvida, só mesmo a Inglaterra, onde já a Revolução Industrial se havia instaurado, tendo-se interrompido com isso, tendencialmente, o predomínio da agricultura sobre todos os

outros setores da produção social, podia permitir o reconhecimento, por parte de Smith, de que o trabalho em geral é que é criador de riqueza, e não uma determinada espécie de trabalho. "A indiferença contra uma determinada espécie de trabalho pressupõe uma totalidade de espécies reais de trabalho suficientemente desenvolvida, das quais nenhuma predomina mais sobre as outras" (*Grundrisse*, p. 25).

De acordo com a minha tese, vale também para as objetivações artísticas a conexão apontada por Marx no exemplo da categoria do trabalho - entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desdobramento historicamente real da esfera alvejada por essa categoria. Também aqui, a diferenciação de um âmbito objectual (*Gegenstandsbereich*) é a condição de possibilidade de um conhecimento adequado do objeto. No entanto, a total diferenciação do fenômeno arte só é alcançada na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual os movimentos históricos de vanguarda contrapõem a sua resposta*.

Esta tese poderia ser esclarecida na categoria central "meio artístico". Com o auxílio desta, pode-se reconstruir o processo artístico da criação enquanto um processo de escolha racional entre diversos procedimentos, no qual a escolha se dá em função de um efeito a ser atingido. Uma tal reconstrução da produção artística não pressupõe apenas um grau relativamente alto de racionalidade nessa mesma produção, mas também que os meios artísticos se encontram livremente disponíveis, isto é, não mais presos a um sistema de normas estilísticas, no qual - ainda que mediatizados - se acham encerrados. É claro que na comédia de Molière são utilizados meios artísticos, tal como em Beckett, digamos; o fato, porém, de não serem ainda reconhecidos naquela época como meios artísticos pode ser constatado com uma passada de olhos sobre a crítica de Boileau. Nela, a crítica estética é a crítica ainda direta aos meios estilísticos do cômico grosseiro (*des Grobkomischen*), aceitos pela camada social dominante.

Na sociedade feudal-absolutista do século XVII francês, acha-se a arte ainda amplamente integrada ao estilo de vida da classe superior dominante. Ainda que a estética burguesa - em desenvolvimento no século XVIII - se liberte das normas estilísticas que associavam a arte do absolutismo feudal à camada dominante dessa sociedade, a arte continua a se orientar pelo princípio da *imitatio naturae*. Os meios estilísticos, por conseguinte, não possuem ainda a universalidade de um meio artístico - preso apenas ao efeito sobre o receptor -, subordinados que são a um princípio estilístico (historicamente em transformação).

Sem dúvida, o meio artístico é a mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte. Enquanto meios artísticos, porém, os procedimentos individuais só podem ser *reconhecidos* a partir dos movimentos históricos de vanguarda. Pois, só nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, passam a estar disponíveis enquanto meios. Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone pré-estabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites. Mas enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é visível como geral, uma vez que na verdade só ocorre enquanto particular. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente em não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta, ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Só a disponibilidade universal faz da categoria meio artístico uma categoria geral.

Assim, quando os formalistas russos consideram o "estranhamento" como o procedimento da arte, o reconhecimento da generalidade dessa

categoria é possibilitado pelo fato de que, nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística. Tornando-se de fato, o procedimento artístico dominante, o estranhamento pode ser reconhecido também como categoria geral. Isso de modo algum significa que os formalistas russos tenham apontado o estranhamento exclusivamente na arte vanguardista (pelo contrário, o *Don Quijote* e o *Tristram Shandy* são objetos privilegiados de demonstração em Sklovski). O que se afirma é tão-somente uma conexão, efetivamente necessária, entre o princípio do choque na arte vanguardista e a percepção da validade geral da categoria estranhamento. Tal conexão pode ser considerada necessária, porque só o total desdobramento da coisa (no caso, a radicalização do estranhamento no choque) torna reconhecível a validade geral da categoria. Com isso, de maneira alguma se transfere o ato do conhecimento (*Erkenntnis*) para a própria realidade, mas tampouco se nega o sujeito produtor de conhecimento (*erkenntnisproduzierend*). Reconhecem-se apenas como limitadas, as possibilidades de conhecimento (*Erkenntnis*) através do desdobramento real (histórico) do objeto⁶.

Minha tese - de que só a vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte, e de que, conseqüentemente, a partir da vanguarda podem ser compreendidos os estágios precedentes do desenvolvimento do fenômeno arte na sociedade burguesa (e não, inversamente, a vanguarda a partir dos estágios anteriores da arte) - não significa que todas as categorias da obra de arte só atinjam na arte vanguardista seu total desdobramento; veremos, isto sim, é que determinadas categorias, essenciais para a descrição da arte pré-vanguardista (por ex., a da organicidade, da subordinação das partes ao todo), são justamente negadas na obra vanguardista. Não se poderá, portanto, supor que todas as categorias (e aquilo que elas compreendem) perfaçam um

desenvolvimento regular. Uma tal concepção evolucionista erradicaria exatamente aquilo que é contraditório no processo histórico em favor da idéia de um avanço linear do desenvolvimento. Pelo contrário, deve-se insistir no fato de que o desenvolvimento histórico da sociedade como um todo, bem como no interior dos subsistemas, só pode ser compreendido como o resultado dos desenvolvimentos das categorias - muitas vezes contraditórios entre si⁷.

Faz-se necessária ainda uma outra observação, no sentido de conferir maior precisão à tese acima formulada. Como foi dito, só a vanguarda torna reconhecíveis os meios artísticos na sua generalidade, porque não mais os reconhece segundo um princípio estilístico, antes, dispõe deles enquanto *meios artísticos*. É claro que a possibilidade de reconhecer as categorias da obra de arte na sua validade geral não é pura e simplesmente criada, *ex nihilo*, pela práxis artística de vanguarda. Pelo contrário, esta possibilidade tem seu pressuposto histórico no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Desde a metade do século XIX, ou seja, depois da consolidação do domínio político da burguesia, de tal modo se deu esse desenvolvimento que a dialética forma-conteúdo dos produtos artísticos cada vez mais foi-se deslocando em favor da forma. O lado conteudístico da obra de arte, seu "significado" (*Aussage*), cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais estrito. Essa predominância da forma na arte, mais ou menos a partir da metade do século XIX, pode ser compreendida: do ponto de vista da estética da produção, como disponibilidade sobre os meios artísticos; do ponto de vista da estética da recepção, como uma tendência à sensibilização do receptor. É importante ver a unidade do processo: os meios artísticos tornam-se disponíveis enquanto tais na medida em que simultaneamente se atrofia a categoria do conteúdo⁸.

A partir daí, torna-se compreensível uma das teses centrais da estética de Adorno, ao dizer que: "a chave de cada conteúdo da arte repousa na sua técnica"⁹. Esta tese só é formulável, afinal, porque - desde os últimos cem anos - se transformou a relação dos momentos formais (técnicos) da obra com os momentos conteudísticos (voltados para o significado), tendo-se a forma tornado de fato predominante. Torna-se, uma vez mais, reconhecível a conexão entre o desdobramento histórico do objeto e as categorias que servem à compreensão desse âmbito objetual. Uma coisa é, sem dúvida, problemática na formulação de Adorno: a pretensão de validade geral. Se é certo que o teorema de Adorno só se tornou formulável em razão do desenvolvimento que a arte passou a experimentar desde Baudelaire, é discutível a pretensão de validade também para os períodos precedentes da arte. Na reflexão metodológica citada, Marx apreende o problema. Expressamente, ele diz: mesmo as categorias mais abstratas, só possuem 'total validade' para e no interior das relações das quais são o produto. Mesmo que nisso não se queira ver um furtivo historicismo da parte de Marx, coloca-se desse modo o problema da possibilidade de um conhecimento do passado que nem ceda à ilusão historicista de uma apreensão incondicional deste nem simplesmente queira expressá-lo através de categorias que são o produto de um período subsequente.

2. Vanguarda como auto-crítica da arte na sociedade burguesa

Na introdução aos *Grundrisse* Marx formula ainda uma outra idéia de grande alcance metodológico. Diz respeito igualmente à possibilidade do conhecimento de formações sociais passadas, bem como dos subsistemas sociais do passado. À posição historicista, que pensa poder apreender formações sociais passadas sem relação com o presente

do pesquisador, não é absolutamente levada em consideração por Marx. Para ele, na verdade, está fora de dúvida a conexão entre o desdobramento da coisa e o desdobramento das categorias (e, com isso, a historicidade do conhecimento). O que ele critica não é a ilusão historicista da possibilidade de um conhecimento histórico sem um ponto de referência também histórico, mas a construção progressiva da história como pré-história do presente. "O assim chamado desenvolvimento histórico repousa sobretudo em que a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. É uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma - não estão aqui em discussão, naturalmente, os períodos históricos que compreendem a si mesmos como períodos de decadência -, acaba sempre por apreendê-los de modo unilateral." (*Grundrisse*, p. 26.) O conceito "de modo unilateral" ("*einseitig*") é usado aqui em sentido estritamente teórico; significa que um todo contraditório não é concebido dialeticamente (na sua contraditoriedade), posto que é constatada apenas uma parte da contradição. O passado deve, portanto, ser inteiramente construído enquanto pré-história do presente; mas essa construção apreende apenas um lado do processo contraditório do desenvolvimento histórico. Para ter sob controle o processo como um todo, deve-se ir além do presente, este sendo naturalmente o primeiro a tornar possível o conhecimento. Marx o faz, não ao introduzir a dimensão do futuro mas ao introduzir o conceito da auto-crítica do presente. "A religião cristã só estava capacitada para auxiliar na compreensão objetiva das antigas mitologias, assim que a sua auto-crítica, num certo grau, por assim dizer *ὀυνοματεῖ*, estava realizada. A economia burguesa só chegou à compreensão da economia feudal, bem como da antiga e da oriental, assim que teve início a autocrítica da sociedade burguesa." (*Grundrisse*, p. 26)

Quando fala de "compreensão objetiva" Marx de modo algum pode ser considerado vítima da auto-ilusão objetivista do historicismo, por tomar como fora de dúvida a relação do conhecimento histórico com o presente. Para ele, trata-se unicamente de ultrapassar dialeticamente a necessária "unilateralidade" da construção do passado como pré-história do presente, por meio do conceito de autocritica do presente.

Para utilizar a autocritica enquanto categoria historiográfica para a descrição de um determinado estágio de desenvolvimento de uma formação social, bem como de um subsistema social, será necessário, antes de mais nada precisar o seu significado. Marx distingue a auto-crítica de um outro tipo de crítica, como, por exemplo, "crítica que o cristianismo exercia sobre o paganismo, ou mesmo o protestantismo sobre o catolicismo" (*Grundrisse*, p. 26). Passaremos a designar esse tipo de crítica como imanente ao sistema (*Systemimmanent*). Sua particularidade consiste em funcionar dentro de uma instituição social. Para ficarmos no exemplo de Marx: dentro da instituição religião, crítica imanente ao sistema é a crítica a determinadas representações religiosas em nome de outras representações religiosas. Em contraposição, a autocritica pressupõe distância com relação às idéias religiosas em combate recíproco. Esta distância, porém, é apenas o resultado de uma crítica, no fundo, mais radical - a crítica à própria instituição religião.

A diferença entre crítica imanente ao sistema e auto-crítica pode ser transposta para a esfera da arte. Exemplos de crítica imanente ao sistema seriam, digamos, a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco, ou a de Lessing às imitações alemãs da tragédia clássica francesa. A crítica funciona, aqui, dentro da instituição teatro. Nela se defrontam, umas contra as outras, várias concepções da tragédia, as quais (passando por múltiplas mediações) se fundamentam

em posições sociais. Dela deve-se distinguir um outro tipo de crítica, que atinge a instituição arte como um todo: a autocrítica da arte. O significado metodológico da categoria autocrítica consiste em apontar, também para os subsistemas da sociedade, a condição de possibilidade de "compreensão objetiva" dos estágios passados de seu desenvolvimento. Aplicada à arte, significa: só quando a arte entra no estágio da autocrítica é que se torna possível a "compreensão objetiva" de épocas passadas do seu desenvolvimento. Nessa afirmação, "compreensão objetiva" não significa uma compreensão independente da posição presente do indivíduo cognoscente, mas apenas compreensão do processo geral, na medida em que, no presente deste indivíduo, este processo tenha chegado, por provisória que seja, a uma conclusão.

Minha segunda tese: com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda européia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte, aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa.

Com o conceito instituição arte deverão ser aqui designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as idéias sobre arte predominantes num certo período e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos - contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia. Só depois de a arte, no esteticismo, ter-se livrado inteiramente de todos os laços com a vida prática, é que o estético pôde se desenvolver "de forma pura", o que, por outro lado, tornou reconhecível a outra face da autonomia, a ausência de consequência social (*gesellschaftliche Folgenlosigkeit*). O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis de vida, revela a conexão

entre autonomia e ausência de consequência. A assim principiada autocrítica do subsistema social arte possibilita a "compreensão objetiva" das fases passadas do seu desenvolvimento. Enquanto, por exemplo, no período do realismo o desenvolvimento da arte foi construído segundo o ponto de vista da aproximação crescente da representação em direção à realidade, hoje, uma tal construção pode ser reconhecida na sua unilateralidade. O realismo aparece agora não mais como o princípio da conformação artística, tornando-se antes compreensível enquanto suma de determinados procedimentos de época. A totalidade do processo do desenvolvimento da arte só se torna clara no estágio da autocrítica. Só depois de ter-se a arte efetivamente libertado por inteiro de todas as relações com a práxis de vida, é que se tornam reconhecíveis: o progressivo descolamento da arte dos contextos da vida prática e a decorrente cristalização (*Herausdifferenzierung*), de uma esfera particular da experiência (i. é, o estético), enquanto princípio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.

O texto de Marx não oferece nenhuma resposta direta à questão sobre as condições históricas de possibilidade da autocrítica. Dele só se pode abstrair a constatação geral de que a autocrítica tem como pressuposto a total diferenciação (*Ausdifferenzierung*) da formação ou do subsistema social para os quais a crítica se orienta. Se transportarmos esse teorema geral para a esfera da história, resulta que: o surgimento do proletariado é o pressuposto para a autocrítica da sociedade burguesa. O surgimento do proletariado possibilita, justamente, reconhecer o liberalismo enquanto ideologia. O pressuposto para a autocrítica do subsistema social religião é a perda da função de legitimação das imagens religiosas do mundo. Estas perdem sua função social na medida em que, na passagem da sociedade feudal para a sociedade burguesa, em lugar das imagens do mundo legitimadoras da

dominação (que incluem também as religiosas) entra a ideologia de base da justa troca. "Porque a *violência social* dos capitalistas se institucionaliza, na forma do contrato particular de trabalho enquanto relação de troca, e a compensação da mais-valia privadamente disponível ocupou o lugar da *dependência política*, o mercado, além da sua função cibernética, assume uma função ideológica: a relação de classe pode, na forma apolítica da dependência salarial, assumir uma forma anônima."¹⁰ Uma vez que a ideologia central da sociedade burguesa se acha instalada na base, as imagens do mundo legitimadoras da dominação perdem sua função. A religião se torna um assunto privado e, ao mesmo tempo, a crítica da instituição religião se torna possível.

Quais são, então, as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte? Na tentativa de uma resposta à questão, será preciso nos precavermos sobretudo frente à produção precipitada de conexões (mais ou menos do tipo: crise da arte/crise da sociedade burguesa¹¹). Levando a sério a idéia da relativa autonomia do subsistema social frente ao desenvolvimento da sociedade como um todo, de forma alguma podemos dar como consumado o fato que os fenômenos de crise da sociedade como um todo devessem se precipitar também numa crise do subsistema, e vice-versa. Para compreender as condições de possibilidade da autocrítica do subsistema arte, indispensável se faz construir a história do subsistema. Por sua vez, tal não pode ocorrer de modo a transformar a história da sociedade burguesa em fundamento da história da arte que se está por apreender. Com base em tal procedimento, as objetivações artísticas são confrontadas apenas com os estágios do desenvolvimento da sociedade burguesa pressupostos como conhecidos. Não se pode produzir conhecimento, uma vez que se pressupõe como já conhecido aquilo que é buscado (a história da arte e seu efeito social). Assim, justamente, a

história da sociedade como um todo aparece, por assim dizer, como sentido da história dos subsistemas. Em contraposição, é necessário insistir na não-simultaneidade do desenvolvimento dos subsistemas. Mas isto significa: a história da sociedade burguesa só pode ser escrita como síntese das não-simultaneidades do desenvolvimento dos diversos subsistemas. As dificuldades que a um tal empreendimento se opõem são claramente reconhecíveis, sendo apontadas tão-somente para tornar compreensível a razão porque, aqui, a história do subsistema arte é percebida como autônoma.

Para construir a história do subsistema arte, parece-me indispensável distinguir a *instituição arte* (que funciona segundo o princípio da autonomia) do *conteúdo das obras individuais*. Aliás somente esta distinção permite compreender a história da arte na sociedade burguesa como a história da superação da divergência entre instituição e conteúdo. A arte, na sociedade burguesa (e, com efeito, já antes que a burguesia, na revolução francesa, conquistasse também politicamente o poder), assume um status especial, que é designado da maneira a mais concisa e exata através do conceito da autonomia. "A arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural e as imagens tradicionalistas do mundo, minadas pela ideologia de base da justa troca, libertam as artes do contexto de uso ritual."¹⁸ Deve-se insistir em que a autonomia designa, aqui, o modo de função (*Funktionsmodus*) do subsistema social arte: sua (relativa) autonomia frente às pretensões sociais de uso¹⁹. Efetivamente, deve-se refletir que o descolamento da arte com relação à práxis de vida e a conseqüente cristalização de um campo particular da experiência (i.é., o estético), nem transcorrem de modo retilíneo (há significativas correntes contrárias), nem devem ser interpretados de modo adialético (algo assim como a auto-realização da arte). Trata-se muito mais de

constatar que o status de autonomia da arte dentro da sociedade burguesa de forma alguma permanece invariável, sendo antes um produto precário do desenvolvimento da sociedade como um todo. Esse produto pode ser submetido a um amplo questionamento por parte da sociedade (mais exatamente: pelos dominadores), tão logo lhe pareça útil tomá-lo novamente a seu serviço. Isso não apenas é testemunhado pelo exemplo extremo da política fascista da arte, que liquida o status de autonomia, mas também pela longa série de processos contra artistas por alegação de atentado à moral e aos bons costumes¹⁴. Desse ataque ao status de autonomia por parte das instâncias sociais deve-se distinguir aquela energia que emana dos conteúdos das obras individuais, cuja manifestação se dá na totalidade forma-conteúdo e cujo alvo é romper a distância entre a obra e a práxis de vida. A arte, na sociedade burguesa vive da tensão entre moldura institucional (libertação da arte frente às pretensões sociais de uso) e os possíveis conteúdos políticos das obras individuais. Contudo, de forma alguma é estável essa relação de tensão, estando sujeita antes, como veremos, a uma dinâmica histórica que impele no sentido da sua superação.

Habermas empreendeu a tentativa de determinar esses "conteúdos", de uma maneira global, para a arte na sociedade burguesa. "A arte é uma espécie de reserva para uma, ainda que apenas virtual, satisfação das necessidades que, por assim dizer, se tornaram ilegais no processo material de vida da sociedade burguesa" (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, p. 192.) Entre essas necessidades, inclui a "relação mimética com a natureza", a "convivência solidária" e a "felicidade de uma experiência comunicativa que está desobrigada quanto aos imperativos da racionalidade-voltada-para-os-fins, e que deixa tanto espaço aberto para a fantasia quanto para a espontaneidade de comportamento" (id., p. 192). Uma tal perspectiva - que tem sua razão de ser no quadro da

definição geral, pretendida por Habermas, da função da arte na sociedade burguesa - seria problemática dentro do nosso contexto, por não permitir apreender o desenvolvimento histórico dos conteúdos expressos nas obras. Parece-me indispensável distinguir entre o status institucional da arte na sociedade burguesa (descolamento da obra de arte da práxis de vida) e os conteúdos nela realizados (estes *podem* ser, mas não obrigatoriamente, "necessidades residuais", no sentido de Habermas). Pois, só esta distinção permite descobrir o período em que a autocrítica da arte se torna possível. Só essa distinção pode oferecer resposta a nossa questão sobre as condições históricas de possibilidade da autocrítica da arte.

Contra essa tentativa de distinguir a determinidade da forma (*Formbestimmtheit*) da arte¹⁵ (status da autonomia) da determinação conteudística ("conteúdos" das obras de arte individuais), seria pensável a objeção de que o próprio status de autonomia pudesse ser entendido conteudisticamente. Nesse caso, compreende-se o deslocamento da organização da sociedade burguesa, organização ditada pela racionalidade-voltada-para-os-fins como aspiração a uma felicidade não permitida na sociedade. Nisso há, sem dúvida, algo de correto. A determinação de forma não permanece exterior aos conteúdos; a autonomia frente às pretensões imediatas de uso vale também para a obra conservadora do ponto de vista do seu conteúdo explícito. Exatamente isso, porém, deveria levar o pesquisador a distinguir entre o status da autonomia, que regula o funcionamento da obra individual, e o conteúdo da obra individual (bem como de conjuntos de obras). Tanto os *contes* de Voltaire quanto os poemas de Mallarmé são obras de arte autônomas; apenas, em seus contextos sociais, respectivamente diversos, por razões histórico-sociais determináveis, o espaço que o status da autonomia confere à obra de arte é usado de modo diverso. Como mostra o exemplo de Voltaire o status de autonomia de maneira

alguma exclui uma tomada de posição política do artista; o que ele efetivamente restringe é a possibilidade do seu efeito.

A sugerida separação - entre a instituição arte (cujo modo de função é a autonomia) e os conteúdos das obras - permite esboçar uma resposta à questão sobre as condições de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte. Nesse contexto, no que tange à difícil questão da formação (*Herausbildung*) histórica da instituição arte, basta constatar que o processo chega a seu final mais ou menos simultaneamente à luta da burguesia por sua emancipação. Os conhecimentos assentados sobre as teorias estéticas de Kant e de Schiller têm como pressuposto o total desdobramento da arte enquanto esfera descolada da práxis de vida. Portanto, podemos partir do fato de que, no mais tardar ao final do século XVIII a instituição arte, no sentido acima definido, se acha inteiramente formada. Não obstante, com isso não se introduz ainda a autocrítica da arte. A idéia hegeliana de um fim do período da arte não é aceita pelos jovens hegelianos. Habermas o esclarece a partir da "posição especial que a arte ocupa entre as formas (*Gestalten*) do espírito absoluto, na medida em que não assume, como é o caso da religião subjetivizada e de uma filosofia científicizada, tarefas relativas aos sistemas econômico e político, absorvendo, porém, necessidades residuais que, no 'sistema das necessidades' da sociedade burguesa justamente, não podem ser satisfeitos" (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, p. 193 e ss.). Estou antes inclinado a supor que, por razões históricas, a autocrítica da arte não pode ainda ser consumada. Com efeito, a instituição arte autônoma está completamente formada, mas no seu interior atuam ainda conteúdos que são de caráter inteiramente político e que se colocam, assim contra o princípio de autonomia da instituição. É apenas no momento em que também os conteúdos perdem seu caráter político, e em que a arte quer tão-somente ainda ser arte, que

se torna possível a autocrítica do subsistema social arte. Este estágio é atingido, no fim do século XIX, com o esteticismo⁴⁶.

Por razões que estão em conexão com o desenvolvimento da burguesia depois da sua conquista de poder político na segunda metade do século XIX, a tensão entre o marco institucional e os conteúdos das obras individuais tende a desaparecer. O descolamento da práxis de vida, que sempre se constituiu em status institucional da arte na sociedade burguesa, transforma-se em conteúdo das obras. Arcabouço institucional e conteúdos acabam por coincidir. O romance realista do século XIX serve ainda à auto-compreensão dos burgueses. A ficção serve como *medium* para uma reflexão sobre a relação do indivíduo com a sociedade. No esteticismo, a temática perde em significado em favor de uma concentração cada vez maior dos produtores de arte no próprio *medium*. O fracasso do projeto literário principal de Mallarmé, a quase total improdutividade de Valéry durante duas décadas, a *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal - são sintomas de uma crise da arte⁴⁷. Esta, no instante em que havia expelido tudo quanto era "estranho à arte", só podia se tornar problemática para si mesma. A coincidência de instituição e conteúdos desvenda a carência de função social enquanto essência da arte na sociedade burguesa, provocando sua autocrítica. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda foi ter, praticamente, realizado esta autocrítica.

3. Para a discussão da teoria da arte de Benjamin

é do conhecimento de todos que Walter Benjamin, no seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁴⁸, usou o conceito da perda da aura para descrever as incisivas transformações experimentadas pela arte no primeiro quarto do século XX, as quais,

por outro lado, procurou explicar a partir das transformações no âmbito das técnicas de reprodução. É preciso verificar se a tese benjaminiana está apta a esclarecer, diretamente a partir das transformações no âmbito das forças produtivas, as condições de possibilidade da autocrítica, até aqui deduzidas do desdobramento histórico da esfera da arte (instituição e conteúdos das obras).

Benjamin parte de um determinado tipo de relação entre obra e receptor, que chama de *aurática*⁴⁹. Na verdade, aquilo que Benjamin designa com o conceito de *aura* pode ser traduzido, da maneira a mais simples, por inacessibilidade (*Unnahbarkeit*): "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (*Kunstwerk*, p. 53).

A *aura* tem sua origem no ritual de culto, mas para Benjamin o modo de recepção *aurática* continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, desenvolvida a partir do Renascimento. Para Benjamin, não é a *cesura* (*Zäsur*) entre a arte sacra da Idade Média e a arte profana do Renascimento que parece ser decisiva para a história da arte, mas aquela que resulta da perda da *aura*. Em Benjamin, tal *cesura* é deduzida da transformação das técnicas de reprodução. A recepção *aurática* supõe, segundo Benjamin, categorias como unicidade e autenticidade. Mas mesmo estas se tornam *supérfluas* diante de uma arte (como o cinema, por exemplo) cujo projeto tem seu fundamento na reprodução. A idéia decisiva de Benjamin é a de que os modos de percepção se transformam, graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que com isso também "ter-se-ia transformado o caráter geral da arte" (*Kunstwerk*, p. 25). Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente testadora. Em lugar de basear-se no ritual, funda-se daí por diante na política.

Observemos, em primeiro lugar, a construção benjaminiana do desenvolvimento da arte e, a seguir, o esquema materialista de explicação por ele sugerido. O período da arte sacra, no qual a arte se acha ligada ao ritual eclesiástico, e o período da arte autônoma, surgido juntamente com a sociedade burguesa, em que a arte, liberta do ritual, dá origem a um tipo específico de percepção (o estético), são sintetizados por Benjamin sob o conceito de "arte aurática". Mas é problemática, por várias razões, a assim sugerida periodização da história da arte. Para Benjamin, a arte aurática e a recepção individual (submersão no objeto) compõem um mesmo fenômeno. Com justiça, porém, esta característica se aplica apenas à arte tornada autônoma, e jamais à arte da Idade Média (tanto as esculturas das catedrais medievais como as representações dos mistérios eram dirigidas à recepção coletiva). A construção benjaminiana da história passa por cima da emancipação da arte com relação ao sagrado, operada pela burguesia. Uma das razões pode residir em que, com o movimento do *I'art pour I'art* e com o esteticismo, efetivamente tenha ocorrido algo assim como uma re-sacralização (ou seja, re-ritualização) da arte. Esta, contudo, nada tem a ver com a primitiva função sacra da arte. A arte não se insere aqui num ritual eclesiástico, adquirindo dentro dele seu valor de uso; antes, produz a partir de si mesma um ritual. Em vez de inserir-se na esfera do sagrado, toma o lugar da religião. Essa re-sacralização, levada a efeito durante o esteticismo, pressupõe, portanto, sua total emancipação do sagrado e em nenhuma circunstância pode ser equiparada ao caráter sacro da arte medieval. Para o julgamento da explicação materialista apresentada por Benjamin, da transformação dos modos de recepção pela transformação das técnicas de reprodução, é importante termos claro que ele, ao lado dessa explicação, esboçou ainda uma outra, que, possivelmente, poderia mostrar-se mais resistente. Os artistas de vanguarda, especialmente os

dadaístas, teriam tentado, como ele diz, antes mesmo da invenção do cinema, produzir efeitos cinematográficos com os meios da pintura (cf. *A obra de arte*, p. 24 e ss.). "Os dadaístas davam muito menos valor à utilização mercantil de suas obras do que ao fato de não se poder fazer delas objetos de contemplação. [...] Seus poemas são *saladas de palavras*, contêm obscenidades e tudo quanto se possa imaginar em matéria de detritos verbais. Igualmente os seus quadros, sobre os quais colavam botões e bilhetes de passagens de ônibus, de trens, etc. Chegaram ao ponto de privar radicalmente de qualquer *aura* as produções às quais infligiam o estigma da reprodução." (*A obra de arte*, p. 24.)

A perda da *aura* não é atribuída aqui à transformação das técnicas de reprodução, mas a uma intenção dos produtores de arte. A transformação do "caráter geral da arte" não é mais o resultado de inovações tecnológicas, sendo antes mediada pelo comportamento consciente de uma geração de artistas. O próprio Benjamin atribui aos dadaístas um papel de precursores apenas; eles testemunham uma "demanda" que só o novo meio técnico pode satisfazer. Mas com isso surge uma dificuldade: como explicar tal "pioneirismo"? Em outras palavras: a explicação da transformação do modo de recepção, pela transformação das técnicas de reprodução, adquire um outro lugar (*Stellenwert*); não pode mais pretender explicar um processo histórico, mas, quando muito, ser hipótese para a possível *generalização* (*Verallgemeinerung*) de um modo de recepção que primeiro foi tencionado pelos dadaístas. Não se pode resistir inteiramente à impressão de que Benjamin tivesse, *ex post facto*, pretendido fundamentar materialisticamente uma descoberta devida ao convívio com a arte vanguardista, a descoberta da perda da *aura* da obra de arte. Tal procedimento, no entanto, não deixa de ser problemático, pois com isso o corte decisivo no desenvolvimento da arte, que Benjamin apreende no seu inteiro significado histórico, se tornaria o mero resultado de uma transformação tecnológica. Tanto a

emancipação como a expectativa emancipatória são aqui diretamente ligadas à técnica²⁰. Ora, a emancipação é um processo que pode ser efetivamente promovido através do desenvolvimento das forças produtivas, na medida em que estas preparam um campo de novas possibilidades disponíveis para a concretização de necessidades humanas, o que, porém, não pode ser pensado independentemente da consciência humana. Uma emancipação que se impusesse espontaneamente (*naturwüchsig*) seria o contrário da emancipação.

Benjamin, no fundo, tenta transportar, do todo social para o subsistema arte, o teorema de Marx segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas explode (*sprengt*) as relações de produção²¹. Deve-se perguntar, se essa transposição não fica sendo afinal mera analogia. Em Marx, o conceito de forças produtivas designa o nível de desenvolvimento tecnológico de uma determinada sociedade, sintetizados nela tanto os meios de produção objetivados (*vergegenständlicht*) em máquinas quanto as aptidões próprias dos trabalhadores para a utilização desses meios de produção. É duvidoso que daí se pudesse deduzir um conceito de forças produtivas artísticas, e isso, exatamente, porque na produção artística haveria de ser difícil a subsunção (*Subsumption*), sob um único conceito, das capacidades e habilidades dos produtores e do estágio de desenvolvimento das técnicas materiais de produção e reprodução. Até agora, a produção artística tem sido um tipo de produção simples de mercadoria (e isso, ainda, mesmo na sociedade do capitalismo tardio), em que os meios materiais de produção possuem um significado relativamente ínfimo para a qualidade do objeto em fase de produção (*Werkstück*). Mas certamente são significativos para a possibilidade de divulgação e efeito do mesmo. Há, sem dúvida, desde a invenção do cinema, um efeito retroativo das técnicas de divulgação sobre a produção. Contudo, as técnicas por assim dizer industriais de produção²², que com isso se

vão impondo pelo menos em algumas esferas, não se mostraram, "explosivas" (*sprengend*), dando-se antes uma inteira sujeição dos conteúdos da obra aos interesses de lucro. Isso fez com que, ao mesmo tempo, as potências críticas das obras desaparecessem em favor de um exercício de atitudes de consumo (até mesmo dentro das mais íntimas relações inter-humanas)²².

Brecht, em cujo *Processo dos três vinténs* (*Dreigroschenprozess*) ressoa o teorema benjaminiano da destruição da arte aurática através das novas técnicas de reprodução, é também mais cuidadoso, em sua formulação, do que Benjamin: "Esses aparelhos, e nisso quase nada os supera, *podem ser utilizados* para a superação da antiga arte atécnica, antitécnica, da arte irradiante ligada ao religioso."²⁴ Em contraposição a Benjamin, que tende a atribuir aos novos meios técnicos (como o cinema), enquanto tais, qualidade emancipatória, Brecht enfatiza estarem embutidas nos meios técnicos determinadas possibilidades; mas faz reconhecer que o desdobramento destas possibilidades depende da forma de utilização.

Felos motivos alegados, é tão problemática a transposição do conceito das forças produtivas do âmbito da análise da sociedade como um todo para a esfera da arte, quanto a transposição do conceito das relações de produção, ainda que pela única razão de achar-se este univocamente relacionado, em Marx, com a totalidade das relações sociais que regulam o trabalho e a distribuição de seus produtos. Com a instituição arte, porém, introduzimos acima um conceito que descreve as relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida. Na sociedade burguesa, essa instituição se caracteriza em primeira linha pelo fato de permanecerem (relativamente) intocados por pretensões sociais de uso, os produtos que funcionam dentro dela. O mérito de Benjamin consiste, pois, em ter apreendido com o conceito de aura o tipo de relação entre obra e receptor que, na sociedade

burguesa, se produz a partir do interior da instituição arte, funcionando esta segundo o princípio da autonomia. Nele estão contidos dois conhecimentos essenciais: em primeiro lugar, o de que as obras de arte simplesmente não produzem efeito por si mesmas, de que o seu efeito é, antes, decisivamente determinado pela instituição dentro da qual as obras funcionam; por outro lado, o conhecimento de que os modos de recepção devem ser histórica e sociologicamente fundamentados: o aurático, por exemplo, no indivíduo burguês. O que Benjamin descobre é a *determinidade da forma* (*Formbestimmtheit*) da arte (no sentido que Marx atribui ao conceito); e nisso repousa também o caráter materialista do seu ensaio. O teorema segundo o qual as técnicas de reprodução destróem a arte aurática é, pelo contrário, um modelo pseudo-materialista de explicação.

Por fim, sobre a questão da periodização do desenvolvimento da arte, uma palavra deve ser ainda levada em conta. Criticamos acima a periodização benjaminiana, uma vez que ele obscurece a separação entre arte sacra-medieval e arte profana-moderna. Partindo da separação salientada por Benjamin, entre arte aurática e não-aurática, pode-se abstrair o importante insight metodológico de que as periodizações do desenvolvimento da arte devem ser buscadas no âmbito da instituição arte e não no das transformações dos conteúdos das obras individuais. Isto implica que a periodização da história da arte não pode simplesmente seguir as periodizações da história das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento; que a tarefa da ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*) deve ser muito mais dar relevo às grandes rupturas no desenvolvimento de seu objeto. Só assim a ciência da cultura pode prestar uma autêntica contribuição à investigação da história da sociedade burguesa; no entanto, quando a sociedade burguesa, enquanto sistema de relações de antemão conhecido, é tomada como pressuposto para a investigação histórica dos subsistemas

sociais, a ciência da cultura degenera em mero procedimento de correlação (*Zvordnungsverfahren*), cujo valor cognitivo (*Erkenntniswert*) deve ser avaliado como ínfimo.

Sintetizando: as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte não se deixam aclarar com auxílio do teorema benjaminiano, devendo antes ser deduzidas da superação daquela relação de tensão, constitutiva para a arte na sociedade burguesa, entre a instituição arte (status de autonomia) e os conteúdos das obras individuais. Nesse caso, é importante que arte e sociedade não sejam confrontadas como esferas reciprocamente excludentes, e considerar que tanto o (relativo) descolamento da arte das pretensões de uso é um fenômeno social (determinado pelo desenvolvimento da sociedade como um todo), quanto o desenvolvimento dos conteúdos.

O fato de criticarmos aqui a tese de Benjamin, de que a reprodutibilidade técnica das obras de arte força um outro modo de recepção (não-aurático), de forma alguma significa deixar de atribuir significado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Apenas me parece duplamente indispensável: primeiro, que o desenvolvimento técnico não deve ser interpretado como variável independente, sendo ele próprio dependente do desenvolvimento do todo social; por outro lado, não se deve atribuir a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, monocausalmente, ao desenvolvimento dos procedimentos técnicos de reprodução. Feitas estas duas ressalvas, podemos resumir o significado do desenvolvimento técnico para o desenvolvimento da pintura: com o advento da fotografia e com a possibilidade da reprodução exata da realidade por caminhos mecânicos, atrofia-se a função mimética nas artes plásticas²². Tornam-se claros, no entanto, os limites desse modelo explicativo, se se tem presente o fato de ele poder ser transposto para a literatura; pois não existe no âmbito da literatura nenhuma inovação técnica que tivesse produzido um

efeito comparável ao da fotografia nas belas-artes. Se Benjamin entende o surgimento do *l'art pour l'art* como reação ao advento da fotografia²⁴, sem dúvida, o modelo explicativo fica então sobrecarregado. A teoria do *l'art pour l'art* não é simplesmente a reação frente a um novo meio de reprodução (por mais que este tenha, certamente, fomentado a tendência à total independentização da arte no campo das belas-artes), mas resposta ao fato de que, na sociedade burguesa desenvolvida, as obras de arte tendencialmente perdem sua função social. (Caracterizamos esse desenvolvimento como perda do conteúdo político das obras individuais.) Não se trata de negar o significado da transformação das técnicas de reprodução para o desenvolvimento da arte; este, no entanto, não pode ser deduzido daquelas. A total diferenciação (*Ausdifferenzierung*) do subsistema arte, que se inicia com o *l'art pour l'art* e que se completa no esteticismo, deve ser vista em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica da sociedade burguesa. O subsistema arte, totalmente diferenciado, é ao mesmo tempo um sistema cujos produtos individuais, tendencialmente, nenhuma função social assumem.

De maneira geral, isso é tudo que se poderá dizer com alguma certeza: a cristalização (*Herausdifferenzierung*) do subsistema social arte, enquanto sistema particular, faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade burguesa. No contexto da progressiva divisão de trabalho, também o artista se especializa. Tal desenvolvimento, que atinge seu ponto alto no esteticismo, Valéry o refletiu da forma a mais adequada. Dentro da tendência geral a uma especialização cada vez maior, é de se supor uma reciprocidade de influências entre os vários subsistemas sociais. Dessa forma, o desenvolvimento da fotografia produz efeito sobre a pintura (atrofia da função mimética). Não se deverá, contudo, superestimar esse intercâmbio de influências recíprocas entre os

subsistemas sociais. Por importante que seja, especialmente para explicar as não-simultaneidades no desenvolvimento das várias artes, não se deverá, transformá-lo, no entanto, em "causa" desse processo no qual as artes individuais passam a gerar aquilo que lhes é particular. Tal processo é condicionado pelo desenvolvimento do todo social, sendo que, deste, ao mesmo tempo ele é parte, não podendo ser adequadamente apreendido segundo o esquema de causa e efeito²⁷.

Até aqui vimos a autocritica do subsistema social arte, alcançada com os movimentos de vanguarda, sobretudo em conexão com a tendência à progressiva divisão de trabalho, característica do desenvolvimento da sociedade burguesa. A tendência do todo social à cristalização (*Herausdifferenzierung*) de subsistemas, com a simultânea especialização de função, é aprendida assim como a lei de desenvolvimento, à qual também a esfera da arte está subordinada. Com isso estaria esboçada a parte objetiva do processo. Contudo, posteriormente, terá sido inevitável perguntar como o processo da cristalização dos subsistemas sociais é refletido pelos sujeitos. Aqui, o conceito da atrofia da experiência (*Erfahrungswund*) parece-me conduzir adiante. Se definirmos a experiência como um feixe elaborado de percepções e reflexões, que outra vez podem ser revertidas para a práxis de vida, podemos qualificar o efeito da cristalização dos subsistemas sobre o sujeito, condicionada pela progressiva divisão de trabalho, como atrofia da experiência. A atrofia da experiência não significa que o sujeito, tornado especialista de uma esfera parcial, nada mais percebe ou reflete. No sentido aqui sugerido, o conceito diz que as "experiências" que o especialista vivencia no seu subsistema não são mais retrovertíveis (*zurückübersetzbar*) para a práxis de vida. A experiência estética enquanto experiência específica pura como a desenvolve o esteticismo, seria a forma na qual a atrofia da experiência, no sentido acima

definido, se manifesta na esfera da arte. Em outras palavras: a experiência estética é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social arte, cujo lado negativo é a perda da função social do artista.

Enquanto oferece uma interpretação da realidade, ou idealmente satisfaz necessidades residuais, embora descolada da práxis de vida a arte continua ainda a ela relacionada. No esteticismo, apenas, é anulada a ligação até então ainda existente com a sociedade. A ruptura com a sociedade (a do imperialismo) constitui o centro das obras do esteticismo. Eis a razão para a tentativa repetidamente empreendida por Adorno, de uma salvação (*Rettung*) do esteticismo²². A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis de vida) tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida prática (*ins Praktische*). Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, deve ser transformado em princípio de organização da existência.

Notas

1. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, ed. por Gretel Adorno e R. Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7). Frankfurt: suhrkamp, 1970, p. 532.
2. Sobre a crítica do historicismo, cf. H. -G. GADAMER: "A ingenuidade do assim chamado historicismo consiste no fato de ele se furtar a esta reflexão e, por acreditar em sua abordagem metodológica, esquecer a própria historicidade." (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2ª ed.,

Tübingen 1965, p. 283). Cf. também a análise de Ranke por H. R. JAUSS, *Geschichte der Kunst und Historie*, in JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation* (ed. suhrkamp, 418). Frankfurt 1970, pp. 222-226.

3. K. MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Frankfurt/Wien o. J. (reprodução fotomecânica da edição moscovita de 1939/1941), p. 25; na seqüência abreviado para: *Grundrisse*.
4. O conceito 'movimentos históricos de vanguarda' aqui utilizado foi obtido sobretudo a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente, porém, à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. O que esses movimentos possuem em comum, sem perder de vista suas diferenças em parte consideráveis, consiste sobretudo em não rejeitarem os procedimentos artísticos individuais da arte precedente, mas a esta em sua totalidade, consumando assim uma ruptura radical com a tradição, e no fato de esses movimentos, nas suas mais extremas manifestações, se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa. Com restrições, que deveriam ser trabalhadas em pesquisas concretas, o mesmo se aplica também ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão. No que diz respeito ao cubismo, muito embora não persiga a mesma intenção, coloca em questão o sistema de representação vigente desde o Renascimento, com a imagem disposta a partir de uma perspectiva central. Por esta razão, será relacionado entre os movimentos históricos de vanguarda, ainda que sem compartilhar sua tendência básica (superação da arte na práxis de vida). O conceito 'movimentos históricos de vanguarda' os coloca em oposição a todas as tentativas neo-vanguardistas, que se tornaram características

dos anos 50 e 60 na Europa Ocidental. Embora as neo-vanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais colocar seriamente a aspiração de uma recondução da arte à práxis da vida dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas. Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa (*Ofenrohr*), de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos "ready-made" de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *Urinoir* de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o achador (*finder*) do tubo de estufa (*Ofenrohr*) anseia por que sua "obra" consiga encontrar entrada no museu. Assim, no entanto, o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto.

5. Cf., entre outros, V. SKLOVSKIJ, *Die Kunst als Verfahren* (1916), in: *Texte der russischen Formalisten*. Vol. I, ed. por J. Striedter (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6/I). Munique 1969, pp. 3-35.
6. Referências à conexão histórica entre formalismo e vanguarda (mais precisamente: futurismo russo) in: V. ERLICH, *Russischer Formalismus* (*suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, 21). 2ª ed., Frankfurt 1973; verbete: futurismo. Sobre Sklovskij, cf. Renate LACHMANN, *Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Sklovskij*, in: *Poetica* 3 (1970), pp. 226-249. Contudo, a interessante observação de K. Chvatik, de que existiria "uma razão interior para a estreita relação entre estruturalismo e vanguarda, uma razão metodológica e teórica (*Strukturalismus und Avantgarde* Reihe Hanser, 48. Munique 1970, p. 23), não é levada adiante no

decorrer do livro. Krystyna Pomorska (*Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* [Slavistic Printings and Reprintings, 82]. The Hague/Paris 1968.) contenta-se com arrolar pontos comuns entre futurismo e formalismo.

7. Sobre isso, cf. as importantes colocações de Althusser, ainda pouco discutidas na RFA, in: L. ALTHUSSER/E. BALIBAR, *Lire le Capital I* (Petite collection maspero, 30). Paris 1979, cap. IV e V. Na tradução alemã: *Das Kapital lesen I* (rowohlt's deutsche enzyklopädie, 336). Reinbeck bei Hamburg 1972. Sobre o problema da não-simultaneidade das categorias individuais, cf. também o cap. II, 3.
8. Cf. H. PLESSNER, *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei*, em seu: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie* (suhrkamp taschenbuch, 148). 2ª ed., Frankfurt, 623. Frankfurt 1973, pp. 42 e s.
9. Th. W. ADORNO, *Versuch über Wagner* (Knauer, 54). 2ª Munique/Zurique 1964, p. 135.
10. J. HABERMAS, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Ed. suhrkamp, 623. Frankfurt 1973, p. 42 e s.
11. Como exemplo de uma associação precipitada, isto é, não corroborada pelas pesquisas acerca do seu objeto, entre o desenvolvimento da arte e o desenvolvimento da sociedade, pode ser útil o trabalho de F. TOMBERG, *Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht*, em seu: *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze*. (Sammlung Luchterhand,

104). Darmstadt/Neuwied 1973. Tomberg estabelece uma relação entre a "sublevação em todas as partes do mundo contra os intelectualmente limitados senhores burgueses, sedentos de poder", cujo "sintoma mais à vista" seria a resistência do povo vietnamita ao "imperialismo norte-americano" e o fim da "arte moderna". "Com isso, chega ao fim a época da assim chamada arte moderna, enquanto arte da subjetividade criativa pela total negação do real social. Ali onde ela continua a ser praticada, deve necessariamente se transformar em farsa. A arte só pode merecer ainda crédito caso esteja engajada no processo revolucionário presente - ainda que seja, num primeiro momento, às custas da forma". (id., pp. 59 e s.) O fim da arte moderna é aqui apenas moralmente postulado, não porém deduzido a partir do desenvolvimento do objeto. Quando, no mesmo ensaio, ao tratar com a arte moderna é atribuída uma função ideológica (uma vez que a arte moderna resulta da experiência da "inalterabilidade da estrutura social", a ocupação com ela promoveria mesmo essa ilusão [id., p. 58]), isso contradiz a afirmação do fim da "era da assim chamada arte moderna". Finalmente, num outro ensaio do mesmo volume é defendida e concluída a tese da perda de função da arte: "O belo mundo que ora tem de ser criado não é a sociedade refletida, mas a sociedade real" (*Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien*, ed., p. 89).

12. J. HABERMAS, *Bewusstmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins [...]*, ed. por S. unseld (suhrkamp taschenbuch, 150). Frankfurt 1972, p. 190.

13. Habermas define autonomia como "independência das obras de arte em

face das pretensões de aplicação externas à arte" (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*, p. 190); prefiro falar em pretensões sociais de aplicação, porque assim se evita a entrada na definição daquilo que está por definir.

14. Cf. K. HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* (Ars poetica, 9). Bad Homburg v. d. H./Berlim/Zurique 1970.
15. O conceito de determinidade da forma (*Formbestimmtheit*) não se refere, aqui, ao fato de que na arte a forma seja um componente (*Konstituens*) do predicado, mas determinidade pela forma de circulação, pelo marco institucional no qual as obras de arte funcionam. O conceito é aqui utilizado, portanto, no sentido em que Marx fala da determinidade dos objetos pela forma de mercadoria (*Warenform*).
16. G. MATTENKLOTT esboça uma crítica política ao primado do formal no esteticismo: "A forma é o fetiche transplantado para o campo político, cuja total indeterminação conteudística deixou espaço aberto a todo e qualquer acréscimo (*Anreicherung*) ideológico" (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. Munique 1970, p. 227). Esta crítica contém o a visão correta sobre a problemática política do estetismo. O que ela não alcança é o fato de que com o esteticismo a arte chega, na sociedade burguesa, à consciência de si mesma. Adorno viu isso: "Mas há um momento liberador na autoconsciência que a arte burguesa finalmente adquire de si mesma enquanto arte burguesa, tão logo passa a levar-se a sério como sendo a realidade que ela não é" (*Der Artist als Statthalter*, em suas: *Noten zur Literatur I* [Biblioteca

Suhrkamp, 47]. 10. -13. Taus. Frankfurt 1963, p. 188). Sobre o problema do esteticismo, cf. também H. C. SEEBA, *Kritik des ästhetischen Menschen, Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod"*. Bad Homburg/Berlim/Zurique 1970. Para Seeba, a atualidade do esteticismo está em que "o verdadeiro 'princípio' estético" dos modelos ficcionais, que se supõem facilitar a compreensão da realidade, porém dificultam sua experiência não-mediatizada (*unmittelbar*), não-figurada (*unbildlich*), conduz àquela perda de realidade da qual já Claudio padece" (id., p. 180). A deficiência desta genial crítica do esteticismo consiste em que, contra o "princípio dos modelos ficcionais" (que podem perfeitamente atuar como instrumento de conhecimento da realidade) ela toma como base uma "experiência não-mediatizada, não-figurada, compromissada com o esteticismo". Sendo aqui, portanto, um momento do esteticismo criticado por um outro momento do próprio esteticismo. No que diz respeito à perda da realidade será preciso, dando ouvidos a autores como Hofmannsthal, não compreendê-la como produto da dependência (*Sucht*) estética das imagens, mas como sua causa socialmente condicionada. Em outras palavras: a crítica de Seeba ao esteticismo permanece inteiramente presa àquilo que se propõe criticar. E mais: P. BÜRGER. *Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Froust, Valéry und Sartre*, em seus (ed.), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*. Frankfurt 1974.

17. Cf. W. JENS, *Statt einer Literaturgeschichte*. 5ª ed., Pfullingen 1962; cap.: *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*, pp. 109-133.

18. In: W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*

Reproduzierbarkeit (ed. suhrkamp, 28). Frankfurt 1963, pp. 7-63; abreviado a seguir para: *Kunstwerk*. Sobre a crítica das teses benjaminianas, é especialmente importante a carta de Adorno a Benjamin, de 18 de março de 1936 (reproduzida em Th. W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, ed. por R. Tiedemann [Bibl. Suhrkamp, 260]. Frankfurt 1970, pp. 126-134). De uma posição próxima a Adorno, argumenta R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamin* [...] (*Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, 16). Frankfurt 1965, pp. 87 e ss.

19. Cf. B. LINDNER, "Natur-Geschichte" - *Geschichtsphilosophie und Walterfahrung in Benjamins Schriften*, in: *Text + Kritik*, nr. 31/32 (out. 1971), pp. 41-58, aqui: p. 49 e s.

20. Benjamin encaixa-se aqui no contexto de um entusiasmo pela técnica, característico nos anos 20 tanto dos intelectuais liberais (algumas referências sobre isso em H. LETHEN, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* [...] Stuttgart 1970, pp. 58 e ss.) como da vanguarda revolucionária russa (um exemplo: B. ARVATOV, *Kunst und Produktion*, ed. e trad. por H. Günther und Karla Hielscher [Reihe Hanser, 87]. Munique 1972).

21. A partir daí, torna-se compreensível que as teses de Benjamin pudessem ser tomadas pelos esquerdistas mais extremos como uma teoria revolucionária da arte. Cf. H. LETHEN, *Walter Benjamins Thesen zu einer 'materialistischen Kunsttheorie'*, em: *Neue Sachlichkeit*, pp. 127-139.

22. É sabido que os produtos da literatura de massas são redigidos de

acordo com os princípios da divisão de trabalho, segundo determinados critérios de produção, ao feitio de cada grupo de destinatários.

23. Aplica-se aqui também a crítica de Adorno a Benjamin. Cf. o seu ensaio *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, em seu: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/292) 4ª ed., Göttingen 1969, pp. 9-45, que representa uma resposta ao ensaio de Benjamin (Kunstwerk). Cf. também Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* (Krit. Literaturwissenschaft I; FAT 2063). Frankfurt 1973 Cap. I, 2.

24. B. BRECHT, *Der Dreigroschenprozess* (1931), em seu: *Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. por W. Hecht. Vol. I. Berlim/Weimar 1966, p. 180 (*Herv. von mir*), cf. também p. 199.

25. As dificuldades, com que se depara a tentativa de hoje fundamentar uma teoria estética no conceito de reflexo (*Widerspiegelungsbegriff*) se explicam a partir daí. Elas são historicamente determinadas pelo desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, mais precisamente pela atrofia da função reprodutora da arte, sobrevinda juntamente com as vanguardas. - A tentativa de uma explicação sociológica da pintura moderna é empreendida por A. GEHLEN (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Bonn 1960). Mas as condições sociais de surgimento da pintura moderna enumeradas por Gehlen permanecem bastante gerais. Ao lado da invenção da

fotografia, cita a ampliação do espaço vital e o fim da aliança entre a pintura e as ciências naturais (id., pp. 40 e ss.).

26. "Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária - a fotografia, que é contemporânea dos primórdios do socialismo - os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém - cem anos depois - poderá negar. Eles reagiram, professando 'a arte pela arte', ou seja, uma teologia da arte." (*A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Os Pensadores, Textos Escolhidos [...]*, p. 10, trad. por José Lino Grünwald. SP 1980. Abril Cultural).
27. Cf. P. FRANCASTEL, que resume da seguinte forma os resultados da sua pesquisa sobre arte e técnica: 1. "não existe nenhuma contradição entre o desenvolvimento de certas formas da arte contemporânea e as manifestações da atividade científica e técnica na sociedade atual"; 2. "o desenvolvimento das artes na atualidade segue um princípio de desenvolvimento (Entwicklungsprinzip) especificamente estético" (*Art et technique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* [Bibl. Médiations, 16], o. D. 1964, pp. 221 e s.).
28. Cf. Th. W. ADORNO, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906*, em seu: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (dtv, 159). 2ª ed., Munique 1963, pp. 190-231; em seu: também o seu: *Der Artist als Statthalter*, em seu: *Noten zur Literatur I*, pp. 173-193.

II. Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa

1. Problemas em pesquisa

"Sua autonomia (a da arte) permanece irrevogável."¹

"É absolutamente impossível pensar uma autonomia da arte sem ocultamento do trabalho."²

Ambas as frases de Adorno circunscrevem a contraditoriedade da categoria 'autonomia': necessária para a definição daquilo que a arte é na sociedade burguesa, ao mesmo tempo traz em si a mácula da deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social. Com isso, quanto ao que se segue, fica insinuada já a definição de autonomia que lhe serve de base, ficando igualmente estabelecido aquilo que a distingue de duas outras determinações *de conceito* (*Begriffsbestimmungen*) concorrentes. Tenho em mente o conceito de autonomia do *I'art pour I'art* e o de uma sociologia positivista que compreende a autonomia como mera fantasia subjetiva do produtor de arte.

Se definirmos 'autonomia da arte' como independência desta em relação à sociedade, dessa definição podem-se conceber várias interpretações. Se entendermos o descolamento da arte com relação à sociedade como "essência" dessa definição, estaremos acatando involuntariamente o conceito de arte do *I'art pour I'art*, ficando ao mesmo tempo obstruída a possibilidade de tornar compreensível esse descolamento enquanto produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte com relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação (*Vorstellung*)

dos próprios artistas, nada dizendo, porém, quanto ao *status* das obras, a visão correta, de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado, transforma-se então na negação da própria autonomia; o que permanece é uma mera ilusão. Ambas as abordagens passam ao largo da complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo de real (a separação da arte - enquanto esfera particular da atividade humana - do contexto da práxis de vida) e que, no entanto, ao mesmo tempo acaba por expressar por meio de conceitos esse fenômeno real, sendo que esses conceitos, afinal, não mais permitem reconhecer o processo enquanto socialmente condicionado. Tal como a esfera pública (*Öffentlichkeit*), a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que a um só tempo torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. Toda e qualquer discussão da categoria tem como medida o avanço com que, lógica e historicamente, logra mostrar e esclarecer a contradição inerente à própria coisa.

Não pode ser esboçada aqui uma história da instituição arte na sociedade burguesa uma vez que para tanto ficam faltando os indispensáveis trabalhos preliminares, tanto os da estética como os das ciências sociais. Em lugar disso, devem ser discutidas várias abordagens, dirigidas para uma explicação materialista da gênese da categoria de autonomia. Primeiro, porque um tal esclarecimento do conceito e, conseqüentemente, também, da coisa, parece possível; por outro lado, da crítica dos trabalhos mais recentes podem-se desenvolver, num prazo o mais breve possível, perspectivas concretas de pesquisa.²⁹

B. Hinz explica a gênese da idéia da autonomia da arte da seguinte maneira: "Nesta fase, em que o produtor se vê historicamente separado dos seus meios de produção, o artista foi o único a ficar para trás, tendo-lhe a divisão de trabalho passado longe - é claro que não

totalmente sem deixar vestígios (...). A razão para que o seu produto possa ter alcançado validade enquanto o particular, "autônomo", parece residir justamente na continuidade do modo de produção artesanal do artista, mesmo após o advento da divisão histórica de trabalho." (*Autonomie der Kunst*, p. 175 e ss.)⁴. A permanência numa etapa artesanal de produção seria, pois, dentro de uma sociedade na qual cada vez mais se impõe a divisão de trabalho e, com ela, a separação do trabalhador do seu meio de produção, o pressuposto real para se entender a arte como algo de especial. Em razão de atuar principalmente junto à corte, o artista do Renascimento reage "de modo feudal" à divisão de trabalho; nega seu status artesanal e concebe o próprio desempenho como puramente ideal. M. Müller chega a resultados semelhantes: "Assim, a divisão do trabalho artístico em produção material e produção ideal, pelo menos na teoria, é promovida pela corte através da arte; ela é, no âmbito feudal, um reflexo das relações de produção modificadas" (*Autonomie der Kunst*, p. 26).

Aqui é empreendida a importante tentativa de, na explicação materialista de fenômenos intelectuais, ultrapassar a rígida oposição burguesia-nobreza. Os autores não se dão por satisfeitos com a mera atribuição de objetivações intelectuais a determinadas posições sociais, senão que, da própria dinâmica social, procuram derivar ideologias (aqui a representação da essência do processo artístico da criação). Entendem a aspiração da arte à autonomia como um fenômeno que, na verdade, surge no espaço da corte, mas como reação à transformação que a sociedade cortesã experimenta graças à economia dos primórdios do capitalismo. O esquema diferenciado de interpretação encontra uma correspondência na observação de Werner Krauss sobre o *honnête homme* no século XVII francês.⁵ O ideal social do *honnête homme*, tampouco pode simplesmente ser compreendido como ideologia da nobreza em vias de perder sua função política, exatamente por se

voltar contra o particularismo corporativo. Krauss o interpreta como a tentativa, por parte da nobreza, de ganhar as camadas superiores da burguesia para a sua própria luta contra o Absolutismo. O valor dos resultados dos trabalhos de sociologia da arte aqui mencionados é, sem dúvida, limitado. E isso, porque o momento especulativo (também na pesquisa de Müller) domina em tal medida que não se pode considerar a *lege* como demonstrada a partir do material empírico. Uma outra coisa é mais decisiva: aquilo que aqui se designou com o conceito de autonomia é quase que exclusivamente o lado subjetivo do processo pelo qual a arte se torna autônoma. O objeto da tentativa de explicação, são as representações que os artistas associam à sua atividade,, e não o processo (de tornar-se autônoma) como um todo. Mas este compreende ao mesmo tempo um outro momento: o da libertação de uma capacidade de percepção da realidade e de conformação (até então vinculada às finalidades de culto). Sem dúvida, há motivo para a suposição de que ambos os momentos do processo (o ideológico e o real) estejam interligados; mas não deixa de ser problemático reduzi-lo processo a sua dimensão ideológica.

É exatamente para o lado real do processo que se dirige a tentativa de explicação de Lutz Winckler. Seu ponto de partida é a constatação de Hauser de que - com a transição do *comitente* (*Auftraggeber*), que encomenda uma obra junto a um artista com vistas a um determinado objetivo, para o colecionador de arte, que adquire obras de artistas famosos no mercado emergente da arte - também o artista que trabalha independentemente surge como correlato histórico do colecionador.⁴ A partir disso, Winckler esboça as seguintes conclusões: "A abstração do comitente e do objeto de encomenda, possibilitada pelo mercado, foi o pressuposto para a verdadeira abstração artística: o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas" (Winckler, p. 18). Hauser procede, no essencial, descritivamente, delineando um

desenvolvimento histórico, o surgimento simultâneo do colecionador e do artista independente, isto é, do artista que produz para o mercado anônimo; mas é sobre isso que Winckler fundamenta uma explicação da gênese da autonomia do estético. Um tal prolongamento de afirmações descritivas, numa construção explicativa da história, me parece problemático. Basta dizer que outros comentários de Hauser sugerem conclusões diferentes. Enquanto que no século XV, assim comenta Hauser, os ateliês de artistas trabalham ainda de modo amplamente artesanal e estão submetidos às determinações corporativas (Hauser, p. 331 e ss.), transforma-se a posição social do artista por volta da virada do século XV para o século XVI, porque os novos senhorios e principados, por um lado, e as cidades enriquecidas, por outro, apresentam uma demanda cada vez maior de artistas qualificados, em condições de assumir e executar grandes encargos. Neste contexto, Hauser fala também de uma "demanda no mercado da arte" (Hauser, p. 340), mas não se trata aqui do mercado no qual são comercializadas obras individuais e sim do número crescente de grandes encomendas. A elevação do número destas tem como consequência um afrouxamento da filiação corporativa dos artistas (as corporações eram, na verdade, um instrumento dos produtores contra a produção excessiva e contra a decorrente queda de preços). Enquanto Winckler deduz a "abstração artística - o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas" - do mecanismo de mercado (o artista produz para o mercado anônimo, no qual o colecionador compra as obras, e não mais para o comitente individual), seria possível deduzir, a partir dos comentários de Hauser há pouco reproduzidos, um comentário contraposto à explicação de Winckler. O interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas explicar-se-ia então exatamente a partir da nova posição social do artista, que não é condicionada pela

importância decrescente da arte sob encomenda, mas justamente pelo seu crescimento.

Não se trata aqui de determinar qual seria a explicação "correta"; mais do que isso, trata-se de, em primeiro lugar, reconhecer o problema em pesquisa, que se torna manifesto na divergência entre as diversas tentativas de explicação. O desenvolvimento do mercado da arte (tanto do antigo "mercado da encomenda" como do novo mercado em que são comercializadas obras individuais) produz um tipo de "fatos", dos quais muito dificilmente se podem tirar conclusões sobre o processo da autonomização de uma esfera do estético. O processo contraditório do surgimento da esfera social que designamos como 'arte', que se prolongou por séculos (sempre e sempre pressionado por movimentos contrários), não pode ser deduzido de uma só "causa", ainda que seja de tão central significação para o todo social, como é o mecanismo de mercado.

Das abordagens teóricas até aqui consultadas distingue-se o trabalho de Bredekamp, por tentar demonstrar "que o conceito e a representação de uma arte 'livre' (autônoma), se acham desde sempre ligados a perspectivas de classe: que a corte e a grande burguesia protegem a arte como testemunha de sua dominação" (*Autonomie der Kunst*, p. 92). Para Bredekamp, a autonomia é uma "realidade-aparente" (*Schein-Realität*), na medida em que o atrativo estético é mobilizado como meio de dominação. A autonomia contrapõe a arte comprometida, enquanto valor positivo. Procura demonstrar, então, que no século XV as camadas inferiores não se apegam às formas "trecentistas" em razão de um conservadorismo emocional, "mas por força de sua aptidão em experimentar e repelir o processo que vai, da independentização (*Verselbständigungsprozess*) da arte com relação ao culto, até sua

pretensão de autonomia, como atrelado à ideologia das classes superiores" (idem, p. 128). De maneira semelhante, interpreta a iconoclastia dos movimentos sectários plebeus pequeno-burgueses como protesto radical contra a independentização do estímulo sensível (*sinnlich*), posto que uma arte orientada no sentido da instrução moral seja inteiramente reconhecida por Savonarola. Nesse tipo de interpretação é problemática, sobretudo, a equiparação do conhecimento do intérprete com a experiência daqueles que vivenciam o processo. O intérprete, a partir de sua posição, sem dúvida tem o direito de fazer atribuições, podendo - em razão de suas próprias experiências sociais - tender para o ponto de vista de que o conservadorismo estético das classes inferiores contém um momento de verdade, o que não o autoriza, no entanto, a imputar simplesmente essa sua visão, a título de experiência, às camadas inferiores pequeno-burguesas e plebéias do século XV na Itália. Que Bredekamp realmente o faça, é algo que fica claro mais uma vez ao final do seu trabalho, onde caracteriza a arte ascético-religiosa como "forma precoce" de "partidarismo", atribuindo-lhe, na qualidade de atributo positivo: "a denúncia de uma aura de dominação recheador de arte (*Kunsterfüllt*), a tendência à receptibilidade das massas [...] e a negligência do atrativo estético em favor da clareza político-didática" (idem *ibidem*, p. 169). Involuntariamente, Bredekamp confirma assim a concepção tradicional, segundo a qual arte engajada não seria arte "genuína". Mais decisivo, contudo, é o fato de Bredekamp, ao tomar partido por uma arte moralizadora, avaliar de maneira extremamente insuficiente o momento libertador, que repousa na separação do atrativo estético com relação aos contextos religiosos. Se quisermos compreender a *contraditoriedade* do processo de autonomização da arte, é preciso considerar a divergência de gênese e validade. Por mais que essas obras, nas quais o estético pela primeira vez se apresenta como objeto especial de

fruição, possam na sua gênese estar ligadas a uma aura de dominação, isso na verdade em nada altera o fato de elas, no decorrer do desenvolvimento histórico posterior, não apenas terem possibilitado um determinado tipo de prazer (o estético) mas também contribuído para criar essa esfera que chamamos de arte. Em outras palavras: a ciência crítica não deve simplesmente negar um pedaço da realidade social (é esse o caso da autonomia da arte) e retrair-se em nome de algumas dicotomias (aura de dominação *versus* receptibilidade de massas, estímulo estético *versus* clareza político-didática), mas propor a si mesma a dialética da arte que Benjamin condensou na formulação: "Não existe jamais um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie".⁷ Com essa frase, Benjamin não pretende condenar a cultura - uma idéia que é inteiramente estranha ao seu conceito de crítica enquanto redentora -, expressando antes a visão de ter sido a cultura, até o presente, paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos. (A cultura grega é sabidamente a cultura de uma sociedade escravocrata.) Com efeito, a beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu; mas, inversamente, tampouco se deve negar a obra que tão-somente ainda presta testemunho desse sofrimento. Por ser tão importante apontar nas grandes obras aquilo que está sendo oprimido (aura de dominação), tanto menos se deve a isso reduzi-las. Tentativas de anular a contraditoriedade no desenvolvimento da arte, ao lançar mão de uma arte moralizadora contra a arte "autônoma", fracassaram na medida em que não se deram conta seja do momento libertador na arte "autônoma" seja do momento regressivo na arte moralizadora. Frente ao caráter adialético de tal observação, têm razão Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento*, ao insistir sobre não poder ser o processo da civilização separado da opressão.

Os diversos trabalhos mais recentes, voltados para a elucidação da gênese da autonomia da arte, não foram aqui confrontados uns com os outros com o objetivo de desencorajar tentativas semelhantes. Pelo contrário, elas me parecem extremamente importantes. Com efeito, o confronto mostra claramente o perigo da especulação histórico-filosófica. Uma ciência que se entende como materialista, disso justamente deveria se proteger. Não se trata de nenhuma exortação a que alguém cegamente se entregue ao "material", mas de defesa de um empirismo orientado pela teoria. Por trás desta fórmula escondem-se, no meu entender, problemas de pesquisa que - numa ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*) que se entende como sendo materialista - se até agora não foram claramente formulados, menos ainda foram resolvidos: como se podem operacionalizar determinados questionamentos teóricos, tal que a pesquisa sobre material histórico possa fornecer resultados não fixados já no nível teórico? Enquanto esta questão não é colocada, as ciências da cultura correm sempre o risco de oscilar de um lado para outro, entre uma generalidade e uma concreção, ambas indesejáveis. Transposta para o problema da autonomia, caberia perguntar se e de que forma se conectam seus dois momentos (o descolamento da arte com relação à práxis de vida e o ocultamento das condições históricas desse processo, por exemplo, no culto ao gênio). O descolamento do estético com relação à práxis de vida pode, certamente, ser rastreado o mais rápido possível no desenvolvimento das idéias estéticas, com o que se poderia interpretar a ligação da arte à ciência, levada a efeito durante o Renascimento, como uma primeira fase de sua emancipação do ritual. Na libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado certamente se poderia ver o centro mesmo desse processo - de secular duração e, exatamente por isso, tão difícil de ser compreendido analiticamente - por nós designado como o processo de autonomização da arte. Sem dúvida, não se deverá

considerar esse descolamento da arte em face do ritual eclesiástico como um desenvolvimento retilíneo; ele é, muito mais, contraditório. (Hauser, reiteradas vezes, enfatiza que a burguesia comerciante italiana do século XV ainda satisfaz suas "necessidades" de representação através da doação de obras sacras.) Mas, também dentro de uma arte ainda sacra na sua aparência exterior, avança a emancipação do estético. Ainda os contra-reformadores, que mobilizam a arte pelo seu efeito, paradoxalmente fomentam assim a sua libertação. A impressão despertada pela arte barroca é, sem dúvida, extraordinária; mas só de maneira relativamente frouxa está ligada ainda ao objeto religioso. Essa arte extrai seu efeito não particularmente do tema, mas da riqueza de formas e de cores. A arte, que os contra-reformadores querem transformar em meio de propaganda eclesiástica, pode se desligar assim da finalidade sacra, porque os artistas desenvolvem um sentido apurado para o efeito das cores e de formas.⁶⁴ Num outro sentido ainda é contraditório o processo de emancipação do estético. Acontece que ele, como vimos, de modo algum é apenas o surgimento de uma esfera da percepção da realidade subtraída à coerção da racionalidade - voltada-para-os-fins, sendo ao mesmo tempo o processo de ideologização dessa esfera (idéia de gênio, etc.). Finalmente, no que diz respeito à gênese do processo, sem dúvida teremos de tomar como ponto de partida a sua conexão com a ascensão da sociedade burguesa. Já deveria ter ficado claro que a comprovação dessa conexão terá de ser empreendida ainda muitas vezes. Seria o caso de continuarmos rastreando, aqui, as abordagens realizadas em Marburg pelos sociólogos da arte.

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

Até aqui, fizemos alusão à pré-história do surgimento da autonomia da arte no exemplo das belas-artes do Renascimento. Apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática enquanto disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado. Na estética filosófica, o resultado de um processo que durou séculos é transformado em conceito. Com o "moderno conceito de arte, que só ao final do século XVIII tornou-se de uso corrente enquanto designação abrangente para poesia, música, teatro, pintura, arquitetura"⁹, a atividade artística é compreendida como uma atividade distinta de todas as demais. "As diversas artes foram desligadas de seus laços para com a vida, pensadas conjuntamente como um todo disponível [...]; e esse todo, enquanto reino da criação descompromissada e do prazer desinteressado, foi contraposto à vida da sociedade, cuja ordenação racional, rigidamente direcionada para propósitos definíveis, parecia ser tarefa do futuro."¹⁰ Apenas com a constituição da estética como uma esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge aquele conceito de arte, em consequência do qual a criação artística cai fora da totalidade da vida das atividades sociais e com elas se defronta abstratamente. Não tendo sido a unidade de *delectare* e *prodesse*, desde o helenismo e especialmente desde Horácio, apenas um lugar-comum das poéticas, mas também um postulado da autocompreensão artística, assim a construção de uma esfera da arte desprovida de finalidades faz com que, na teoria, o *prodesse* seja entendido como fator extra-estético e, na crítica, a tendência doutrinária de um obra seja censurada como não-artística.

Na *Crítica do Juízo* de Kant, de 1790, reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências para com a vida prática¹¹. Não a obra de arte, mas o juízo estético (juízo do gosto) é objeto da investigação kantiana. Entre a esfera dos sentidos e a esfera da razão, entre o "interesse da inclinação pelo agradável" (KdU I 5; p. 287) e o interesse da razão prática na realização da lei moral, o juízo estético é definido como *desinteressado*. A satisfação que determina o juízo de gosto é sem nenhum interesse" (KsU I 2; p. 280); nela, o interesse é definido através da "relação com a faculdade de desejar" (idem). Se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente. O estético é concebido como uma esfera excluída do princípio da maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida. No próprio Kant, este momento não se situa ainda em primeiro plano; pelo contrário, Kant elucida aquilo que tinha em mente (o descolamento do estético de todas as referências para com a vida prática), ao enfatizar a universalidade do juízo estético frente à particularidade do juízo, ao qual o crítico social burguês submete o modo de vida feudal. "Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso, por certo, dizer: não gosto de coisas como essa, que são feitas meramente para embasbacar, ou, como aquele "sachem" iroquês, que nada em Paris lhe apraz mais do que os restaurantes; posso ainda, além disso, em bom estilo *rousseauiano*, censurar a vaidade dos grandes, que desperdiçam o suor do povo em coisas tão dispensáveis [...]. Tudo isso podem conceder-me e aprovar; só que disso não se trata agora. Querem apenas saber se a pura representação do objeto, em mim, é acompanhada de satisfação" (KdU I 2; p. 280 e ss.).

A citação ilustra o que Kant entende por desinteresse (*Interesselosigkeit*). Tanto o interesse do "sachem" iroquês, voltado para a satisfação imediata de uma necessidade, como o interesse prático da razão do crítico social rousseauiano, ambos se situam fora da esfera que Kant delimita como objeto do juízo estético. Além disso, fica claro que Kant, com sua exigência de universalidade do juízo estético, também não leva em consideração os interesses particulares de sua classe. O teórico burguês assevera imparcialidade também frente aos produtos do inimigo da classe. Burguesa, na argumentação kantiana, é exatamente a exigência de validade universal do juízo estético. É característico da burguesia em luta contra a nobreza feudal, enquanto estamento que representa interesses particulares, o patos da universidade¹⁸. O estético é declarado independente por Kant, não só da esfera do sensível e do moral (o belo não é nem o agradável nem o bem moral), como também da esfera do teórico. A especificidade lógica do juízo de gosto consiste em pretender efetivamente validade universal, "é claro que não *uma* universalidade *lógica* segundo conceitos" (KdU I 31; p. 374), "porque, do contrário, a necessária aprovação universal poderia ser conseguida através de provas" (KdU I 35; p. 381). Para Kant, portanto, a universalidade do juízo estético funda-se na concordância de uma representação com as condições subjetivas válidas para qualquer pessoa, de uso da faculdade de julgar (*Urteilskraft*) (KdU I 38; p. 384 e s.) - concretamente: no acordo entre imaginação e do entendimento (KdU I 35; p. 381).

No sistema filosófico de Kant, a faculdade de julgar ocupa uma posição central; a ela cabe, na verdade, a tarefa de mediar entre o conhecimento teórico (natureza) e o conhecimento prático (liberdade). Ela fornece o "conceito de uma finalidade da natureza", que não só permite ascender do particular ao universal, como também intervir de maneira prática na realidade. Pois só uma natureza, que na sua

variedade é pensada como dotada de finalidade, pode ser reconhecida como unidade e tornar-se objeto de ação prática.

Kant atribuiu ao estético uma posição especial entre sensibilidade e razão, e definiu o juízo de gosto (*Geschmacksurteil*) como livre e desinteressado. Schiller parte dessas reflexões de Kant para proceder a algo assim como uma determinação da função social do estético. Essa tentativa causa uma impressão paradoxal, uma vez que Kant acentuara exatamente o desinteresse do juízo estético e com isso também - é o que pode parecer à primeira vista -, implicitamente, a carência de função da arte. Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser desempenhada: o fomento da humanidade. O ponto de partida para a sua observação é uma análise daquilo que, sob a impressão da época do terror da Revolução Francesa, denomina o "drama dos tempos atuais": "Nas classes mais baixas e numerosas são-nos expostos impulsos grosseiros e sem lei, que pela dissolução do vínculo da ordem civil se libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal. [...] Sua dissolução [sc. a do "estado de carência"] é já sua justificação. A sociedade desregrada recai no reino elementar em vez de ascender à vida orgânica. Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. A ilustração do entendimento, da qual se gabam não sem razão os estamentos refinados, mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas."¹²⁹ Na etapa aqui reproduzida da análise, o problema parece sem saída. Não apenas as "classes mais inferiores e mais numerosas" estão, nas suas ações, ligadas à satisfação imediata de seus impulsos; também as "classes civilizadas",

de forma alguma foram educadas pelo "esclarecimento do entendimento" para a ação moral. Não se pode confiar pois, segundo a análise de Schiller, nem na boa natureza do homem nem na capacidade de cultivo do seu entendimento (*Verstand*).

O decisivo no procedimento de Schiller consiste, pois, em interpretar o resultado de sua análise, não antropologicamente, no sentido de uma natureza humana de uma vez por todas fixada, mas historicamente, como resultado de um processo histórico. O desenvolvimento da cultura, assim discorre Schiller, destruiu a unidade dos sentidos e do espírito ainda existente entre os gregos. "E não vemos apenas sujeitos isolados, mas também classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, mal insinuam seu fraco vestígio. [...] Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência" (*Ästhet. Erz.*, 6. Brief, p. 583 s., p. 584). A diferenciação das atividades "tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios" (*idem ibidem*, p. 583); para formular com os conceitos das ciências sociais: a divisão de trabalho condiciona a sociedade de classes. Mas esta, segundo a argumentação de Schiller, não pode ser abolida através de uma revolução política, porque a revolução só pode naturalmente ser feita pelos homens que, cunhados pela sociedade da divisão de trabalho, não puderam educar-se para a humanidade. A aporia, que na primeira etapa da análise de Schiller surgia como oposição indissolúvel entre sensibilidade e entendimento, na segunda etapa reaparece. Embora tal oposição agora já não seja mais eterna, uma vez que se tornou histórica, nem por isso parece menos sem saída, pois cada transformação da sociedade numa

sociedade racional e ao mesmo tempo humana pressupõe homens, que antes de mais nada pudessem educar-se dentro dessa mesma sociedade.

Exatamente nesse ponto da argumentação, Schiller introduz a arte, à qual não atribui tarefa menor que a de tornar a unir as "metades" do homem que uma à outra foram arrancadas. Quer dizer, já dentro da sociedade da divisão de trabalho a arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas, que o indivíduo, se vê impedido de desenvolver em sua esfera de atividades.

"Pode o homem ser destinado a negligenciar a si mesmo em vista de outro fim qualquer? Deveria a natureza, através de seus fins, roubar-nos uma perfeição que a razão, através dos seus, nos prescreve? É falso, portanto, que a formação das forças isoladas torna necessário o sacrifício de sua totalidade; e mesmo que a lei da natureza se empenhe por isso, tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício" (*Ästhet. Erz.*, 6^o Brief, p. 588).

A passagem é assim tão difícil, porque aqui os próprios conceitos não são nada fixos, mas, compreendidos pela dialética do pensamento, transformam-se no oposto de si mesmos. Por finalidade, compreende-se em primeiro lugar a tarefa restrita que é colocada ao indivíduo; depois, a teleologia (a diferenciação das capacidades humanas) fundada no desenvolvimento histórico ("natureza"); e finalmente, a finalidade posta pela razão, de uma formação integral do homem. Algo semelhante se dá com o conceito de natureza: se por um lado significa uma lei de desenvolvimento, por outro refere-se aos homens enquanto totalidade de corpo e alma. Finalmente, a arte também é usada com duplo significado: em primeiro lugar, no sentido de técnica e ciência; depois, entretanto, no sentido moderno, enquanto uma esfera separada da práxis de vida ("arte mais elevada"). O pensamento de Schiller é, pois, de que a arte, exatamente por negar toda e qualquer intervenção imediata na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem. Schiller, que em sua época não vê possibilidade alguma para a construção de uma

sociedade que permita o desdobramento da totalidade das capacidades de cada indivíduo, no entanto não abandona esse alvo. Com efeito, a edificação de uma sociedade racional torna-se dependente de uma humanidade a ser previamente realizada pela via da arte.

Não se trata aqui de perseguir detalhadamente o raciocínio de Schiller, para ver como ele determina o impulso lúdico, identificado com a atividade artística, enquanto síntese de impulso sensível e impulso formal (*Formtrieb*), e, como numa história especulativa do gênero humano, ele procura libertar-se do âmbito da sensibilidade na experiência do belo. No nosso contexto, devemos de certo atentar para a função social central que Schiller atribui à arte, pelo fato de achar-se desligada de todas as referências para com a vida prática.

Resumindo: a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Permite descrever o desligamento da arte, historicamente surgido, do contexto da vida prática, o fato, portanto, de que uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Nisso reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é o fato de que esse desligamento da arte em face do contexto da vida prática representa um *processo histórico*, isto é, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não-verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia - contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria de autonomia não permite compreender o seu objeto enquanto objeto que se tornou histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis de vida se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte com relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte,

uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis de vida) e um momento de não-verdade (hipostatização desse estado de coisas, produzido historicamente, como "essência" da arte).

3. A negação da autonomia da arte pela vanguarda

Da discussão em pesquisa pode-se tirar o seguinte resultado. A problematização da categoria "autonomia" ressenete-se, até o momento, de não terem sido ainda elaboradas de modo preciso as várias sub-categorias, que são pensadas enquanto unidade no conceito de obra de arte autônoma. Ora, uma vez que o desenvolvimento das várias sub-categorias de modo algum se dá sincronicamente, a arte cortesã num dado momento pode aparecer, já, como autônoma; em outro, apenas a arte burguesa. Para tornar claras as contradições entre as várias interpretações, enquanto inerentes à coisa, vamos projetar uma tipologia histórica. Esta se acha intencionalmente reduzida a três elementos (finalidade de aplicação, produção e recepção), pois trata-se de fazer com que o fato da não-simultaneidade no desenvolvimento das categorias individuais possa emergir de modo claro.

A. A arte sacra (exemplo: a arte da alta Idade Média) serve como objeto de culto. Está totalmente ligada à instituição social religião. É produzida de modo coletivo-artesanal. Também o modo de recepção é coletivamente institucionalizado.¹⁴

B. A arte cortesã (exemplo: a arte na corte de Luís XIV) possui igualmente uma finalidade de aplicação exatamente delineada, é objeto de representação, serve à glória do príncipe e à auto-representação da sociedade cortesã. A arte cortesã é parte da práxis de vida do homem

de fé. Todavia, o desatamento da vinculação sacra representa um primeiro passo da emancipação da arte. (Emancipação é utilizada, aqui, como conceito descritivo, designando a cristalização do subsistema social "arte"). É na esfera da produção que a diferença para com a arte sacra se torna especialmente clara: o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer. A recepção, pelo contrário, permanece coletiva. Contudo, o conteúdo da manifestação coletiva não é mais um conteúdo sacro, e sim a sociabilidade.

C. A arte burguesa tem uma função de representação apenas na medida em que a burguesia assume representações de valor procedentes da aristocracia; genuinamente burguesa, a arte é a objetivação da autocompreensão da própria classe. A produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis de vida. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis de vida da sociedade burguesa. Não só a produção, como também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado da apropriação de criações (*Gebilde*) que estão afastadas da vida prática do burguês, por mais que alimentem ainda a pretensão de interpretá-la. No esteticismo, finalmente, em que a arte burguesa alcança o estágio da autocrítica, também essa pretensão é revogada. O descolamento da práxis de vida, que sempre caracterizou o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se então em seu conteúdo.

A tipologia esboçada pode ser delineada no seguinte esquema. (As linhas verticais mais grossas indicam um corte decisivo no desenvolvimento, as linhas descontínuas, um momento menos decisivo.)

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa
finalidade de aplicação:	objeto de culto	objeto de representação	representação da auto-compreensão burguesa
produção:	artesanal coletiva	individual	individual
recepção:	coletiva (sacra)	coletiva (social)	individual

O esquema permite reconhecer a não-simultaneidade do desenvolvimento das categorias individuais. O modo de produção individual, característico da arte na sociedade burguesa, surge dentro já do mecenato cortesão. A arte cortesã porém, permanece ainda ligada à práxis de vida, por mais que a função de representação, em comparação com a função de culto, signifique um passo no sentido do afrouxamento das pretensões imediatas de aplicação social. Do mesmo modo, a recepção da arte cortesã permanece coletiva, ainda que o conteúdo da manifestação coletiva se tenha transformado. Na esfera da recepção, a transformação decisiva sobrevém apenas com a arte burguesa; esta é recebida pelo indivíduo isolado. O romance é o gênero literário no qual o novo tipo de recepção encontra sua forma correspondente⁴⁵. Também na esfera da finalidade (de aplicação), o corte decisivo vem a ocorrer com a arte burguesa. Arte sacra e arte cortesã estão, ainda que cada qual à sua maneira, ligadas à práxis de vida do receptor. Enquanto objeto de culto, vale dizer, enquanto objeto de representação, as obras de arte possuem uma finalidade de aplicação. Isso já não vale mais na mesma medida para a arte burguesa: a exibição da autocompreensão burguesa se dá num domínio da arte burguesa situado fora da práxis de vida. O burguês, reduzido na sua práxis de vida a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte enquanto "homem"; nela, consegue desenvolver a

totalidade de suas capacidades, embora apenas com a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis de vida. Vista desse modo, a separação da arte com relação à práxis de vida se transforma (coisa que no esquema não se torna reconhecível de maneira suficientemente clara) em característica decisiva da autonomia da arte burguesa. Para evitar mal-entendidos, com toda ênfase é preciso sublinhar mais uma vez que "autonomia", nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda nenhuma afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, onde a arte se transforma em conteúdo de si mesma.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte enquanto instituição descolada da práxis de vida dos homens. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente deveria se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro nível que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular.

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis de vida. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras de arte. A coincidência de instituição e conteúdo da obra, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas

tencionam, portanto, uma superação da arte - superação no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis de vida, onde - ainda que numa forma metamorfoseada - seria preservada. É importante ver que com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância com relação à práxis de vida em conteúdo das obras. A práxis de vida, à qual o esteticismo - ao negá-la - se refere, é a vida do cotidiano burguês ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins. Os vanguardistas de forma alguma tencionam integrar a arte a essa práxis de vida; pelo contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue daqueles é a tentativa de organizar a partir da arte uma nova práxis de vida. Também sob este aspecto o esteticismo se revela um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (má) práxis de vida da sociedade estabelecida pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis de vida possa ser organizada.

A intenção vanguardista pode ser especialmente bem compreendida pelo teorema marcusiano, esboçado na introdução, do duplo caráter da arte na sociedade burguesa. Dissociada da práxis de vida, na arte podem ter entrada todas aquelas necessidades cuja satisfação é impossível na existência cotidiana em razão do princípio de concorrência que prevalece sobre todas as esferas da vida. Valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são igualmente expurgados da vida real e preservados na arte. A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a má ordem existente. Mas, ao concretizar na aparência da ficção a imagem de uma ordem melhor,

alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal. Na medida em que o faz, a arte é "afirmativa", no sentido marcusiano da palavra. Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste em que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de ausência de consequência, então é compreensível que a tentativa dos vanguardistas, de trazer a arte de volta ao processo da vida, seja ela mesma um empreendimento extremamente contraditório. Pois a (relativa) liberdade da arte frente à práxis de vida é ao mesmo tempo a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade. Uma arte que não é mais segregada da práxis de vida, mas que nela se dissolve completamente, com a distância perde também a capacidade de criticá-la. A tentativa de superar a distância entre a arte e a práxis de vida, na época dos movimentos históricos de vanguarda podia ainda irrestritamente monopolizar o patos da progressividade histórica. Mas nesse meio tempo, com a indústria cultural desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que também a contraditoriedade do empreendimento vanguardista se torna reconhecível.¹⁴

No que se segue, trataremos de esboçar como a intenção de superação da instituição arte encontra expressão nas três esferas acima utilizadas para a caracterização da arte autônoma: finalidade de aplicação, produção e recepção. Em vez de obra vanguardista, falaremos aqui de manifestação vanguardista. Uma manifestação dadaísta não possui caráter de obra, não obstante tratar-se de uma autêntica manifestação da vanguarda artística. Não se supõe, com isso, que os vanguardistas absolutamente não tenham produzido obra alguma e em lugar delas houvessem colocado eventos momentâneos. Na verdade, a categoria da

obra de arte, como iremos ver, não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada.

Das três esferas, a finalidade de aplicação da manifestação vanguardista é a mais difícil de se determinar. Na obra de arte esteticista, o descolamento da obra com relação à práxis de vida, que caracteriza o status da arte na sociedade burguesa, transformou-se em seu conteúdo essencial. E só assim a obra de arte se torna um fim em si mesma no verdadeiro sentido da palavra. No esteticismo, a ausência de consequência social da arte se torna manifesta. Ora, a ela os artistas de vanguarda não contrapõem uma arte consequente dentro da sociedade estabelecida, mas justamente o princípio de superação da arte na práxis de vida. Uma tal concepção, porém, não admite mais a determinação de uma finalidade de aplicação. Para uma arte trazida de volta à práxis de vida nem sequer é possível invocar ainda a falta de uma finalidade de aplicação social, como para a arte do esteticismo. Se arte e práxis de vida formam uma unidade, sendo estética a práxis e prática a arte, então não é possível mais reconhecer na arte uma finalidade de aplicação, e isso porque efetivamente a separação das duas esferas (arte e práxis de vida), constitutiva para o conceito de finalidade de aplicação, deixou de ter validade.

No que diz respeito à *produção*, vimos que a produção da obra de arte autônoma se dá individualmente. O artista produz enquanto indivíduo, não sendo sua individualidade entendida nesse caso como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular. Atesta-o o conceito de gênio. Apenas aparentemente se põe em desacordo com ele a consciência por assim dizer técnica da factibilidade de obras de arte, alcançada pelo esteticismo. Valéry, por exemplo, desmistifica o gênio artístico ao reduzi-lo, por um lado, a motivações psicológicas e, por outro, à disposição sobre os meios artísticos. Com isso, doutrinas pseudo-românticas da inspiração são efetivamente apreendidas como

auto-logro daqueles que produzem, não sendo, porém, de maneira nenhuma ultrapassada a concepção da arte relacionada com o indivíduo enquanto sujeito criador. Pelo contrário, o teorema valéryano da força do orgulho (*orgueil*), desencadeadora e impulsionadora do processo de criação, renova ainda uma vez a concepção, central para a arte na sociedade burguesa, do caráter individual da produção artística.¹⁷ Nas suas manifestações mais extremas, a vanguarda contrapõe a esse caráter não simplesmente o coletivo, enquanto sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual. Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada com isso a categoria da produção individual. A assinatura - que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista - impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas é desmascarado o mercado da arte enquanto instituição questionável, na qual a assinatura conta mais do que a qualidade da obra sob a qual se coloca, mas, de forma radical, o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte é posto em questão. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma-conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando bem se queira. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; aqui, da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no

vazio, transformando no seu oposto. Se hoje um artista assina e expõe um cano de estufa, com isso de forma alguma está mais denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia da criatividade individual, antes a confirma. O motivo para isso, teremos de buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que nesse meio tempo o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte se tornou receptível *enquanto arte*, o gesto de protesto da neo-vanguarda padece de inautenticidade. Sua pretensão, de ser protesto, não mais se sustenta, depois de se ter provado irresgatável. É comovente, por isso, a impressão de arte decorativa, não raramente suscitada por obras neo-vanguardistas.¹⁶

Tanto quanto nega a categoria da produção individual, a vanguarda nega também a categoria da *recepção* individual. As reações do público de uma manifestação Dada, irritado pela provocação, que vão da gritaria à agressão física, são decididamente de natureza coletiva. Não deixam, contudo, de ser reações, respostas a uma provocação anterior. Produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que o público possa tornar-se ativo. A superação da oposição entre produtores e receptores repousa na lógica da intenção vanguardista de superação da arte enquanto esfera descolada da práxis de vida. Não é por acaso que tanto as instruções de Tzara para a produção de um poema dadaísta como as orientações de Breton para a composição de textos automáticos possuem caráter de receita.¹⁷ Se isso, por um lado, abriga uma polêmica contra a criatividade individual do artista, por outro, a receita deve ser tomada inteiramente ao pé da letra, como referência a uma possível atividade do receptor. Nesse sentido, também os textos automáticos devem ser lidos como indicação para uma produção própria. Com efeito, essa produção não deve ser entendida como produção de arte, devendo, antes, ser apreendida como parte de uma práxis de vida libertadora. É esse o significado da exigência de Breton, de que é

preciso "praticar a poesia" ("*pratiquer la poésie*"). Nessa exigência não apenas convergem produtor e receptor, mas também os conceitos perdem seu sentido. Não há mais produtores e receptores, mas ainda e tão-somente aquele que se serve da poesia enquanto instrumento para ter domínio sobre a vida. Aqui, ao mesmo tempo, um perigo se torna manifesto, ao qual pelo menos o surrealismo parcialmente sucumbiu, o perigo do solipsismo, da regressão aos problemas do sujeito individual. O próprio Breton viu esse perigo e apontou várias saídas. Uma delas é a exaltação da espontaneidade da relação amorosa. É preciso perguntar se a rígida disciplina de grupo não teria sido também uma tentativa de afastar o perigo do solipsismo, subjacente ao surrealismo.²⁰

Resumindo, vimos que os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: o descolamento da arte com relação à práxis de vida, a produção individual e, separada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis de vida. Tal fato não ocorreu e nem pode na verdade ocorrer dentro da sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma.²¹ Que exista uma tal "falsa superação", eis o que atestam a literatura de entretenimento (*Unterhaltungsliteratur*) e a estética da mercadoria (*Warenästhetik*). É prática, de fato, uma literatura cujo objetivo seja sobretudo impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; não, evidentemente, no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição.²² Algo semelhante se pode dizer da estética da mercadoria, que trata a forma como mero estímulo para levar o comprador à aquisição de produtos sem utilidade para si. Nela também a arte se torna prática, mas enquanto subjugadora.²³ A concisa referência pode mostrar que, do ponto de

vista da teoria da vanguarda, também a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis enquanto formas da falsa superação da instituição arte. Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável, se a distância da arte para com a práxis de vida antes de mais nada não garante a margem de liberdade dentro da qual seja possível pensar alternativas para o existente.

Notas

1. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, ed. por Gretel Adorno und R. Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7). Frankfurt 1970, p. 9.
2. Th. W. ADORNO, *Versuch über Wagner* (Knaur, 54), 2a. ed., Munique/Zurique, 1964, pp. 88 e s.
3. Refiro-me aos seguintes trabalhos: M. Müller, *Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance*, H. BREDEKAMP, *Autonomie und Askese*, B. HINZ, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs*, todos publicados na coletânea *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (ed. suhrkamp, 592). Frankfurt 1972, citado a seguir como *Autonomie der Kunst*. Além de L. WINCKLER, *"Entstehung und Funktion des literarischen Marktes*, em seu: *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur - und Sprachsoziologie* (Ed. suhrkamp, 628) Frankfurt 1973, pág. 12-75, e

B. J. WARNEKEN, *Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft*, em: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*. Stuttgart 1973, pág. 79-115.

4. Uma interpretação semelhante da arte burguesa havia sido dada já nos anos 20 pelo vanguardista russo B. Arvatov: "Enquanto a totalidade da técnica da sociedade capitalista toma como base mais elevadas e mais recentes aquisições e se constitui numa técnica da produção de massas (indústria, rádio, transporte, jornal, laboratório científico, etc.) - a arte burguesa, em princípio, permaneceu artesanal e foi por isso empurrada para fora da práxis social comum a toda a humanidade, para o isolamento, para o campo da estética pura. (...) O mestre solitário - é esse o único tipo de artista na sociedade capitalista, o tipo do especialista da arte 'pura', que trabalha fora da práxis utilitária imediata, porque esta se baseia na técnica das máquinas. Daí provém a ilusão da arte como fim em si mesma, daí todo o seu fetichismo burguês" (*Kunst und Produktion*, editado e traduzido por H. Günther e Karla Hielscher [Reihe Hanser, 87]. Munique 1972, p. 11 e s.).
5. W. Krauss, *Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert*, em seu: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*. Frankfurt 1949, pp. 321-338. O artigo tem como ponto de partida o importante trabalho de sociologia do público de E. Auerbach: *La Cour et la ville*, reimpresso em seu: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Berna 1951, pp. 12-50.
6. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (edição

especial em um volume). 2ª ed. Munique 1967, p. 318 e s.; a seguir citado como Hauser.

7. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, em seu *Illuminationen* (Iluminações). *Ausgewählte Schriften* (I), editado por S. Unseld. Frankfurt 1961; Tese 7.
8. A arte totalmente atada ao ritual não pode ser tomada sob contrato, por absolutamente não existir enquanto âmbito especial. A obra de arte é aqui parte do ritual. Só uma arte tornada (relativamente) autônoma pode ser tomada sob contrato. A autonomia da arte é com isso, ao mesmo tempo, o pressuposto para uma posterior heteronomia. A estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma.
9. H.Kuhn, *Ästhetik*, em: *Das Fischer Lexikon. Literatur 2/1*, editada por W. -H. Friedrich/W. Killy. Frankfurt 1965, p. 52 e p. 53.
10. Id.
11. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, em suas: *Werke in zehn Bänden*, editadas por W. Weischedel. Darmstadt 1968, vol. VIII (corresponde ao tomo V do *Kant-Studienausgabe*. Wiesbaden 1957); citado a seguir como KdU.
12. Este é, na argumentação de Kant, muito mais importante do que o momento antifeudal, que Warneken aponta na observação kantiana sobre a música para banquetes, que é apenas agradável, mas não pode alimentar a pretensão ser bela (KdU § 44, p. 404) (*Autonomie und Indienstnahme*, p. 85).

13. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (...)*, em suas *Sämtliche Werke*, editadas por G. Fricke/ G. H. Göpfert. Tomo V, 4ª ed., Munique 1967, p.580 (5ª. carta); citada a seguir como: Ästhet. Erz.

14. Sobre isso, cf. novamente R. WARNING, *Ritus, Mythos und geistliches Spiel*, em: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, editado por M.Fuhrmann (Poetik und Hermeneutik, 4). Wilhelm Fink Verlag. Munique 1971, pp. 211-239.

15. Sabe-se que já Hegel falava do romance como "a moderna epopéia burguesa" (Ästhetik, editado por F. Bassenge em dois volumes; Berlin/Weimar 1965; Vol. II, p. 452).

16. Sobre o problema da falsa superação entre arte e práxis de vida, cf. J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Política, 4). 3ª ed., Neuwied/Berlin 1968, § 18, p. 176 e ss.

17. Sobre isso, cf. P. BÜRGER, *Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry*, em: *Romanistisches Jahrbuch 16* (1965), pp. 149-168.

18. Exemplos de obras neo-vanguardistas no campo das belas-artes encontram-se no catálogo da exposição *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970*, editado por G. Adriani. Tübingen 1973. - Sobre o problema da neo-vanguarda cf. também cap. III, I.

19. T. TZARA, *Pour faire un Poème dadaïste*, em seu: *Lampisteries*

précédées des sept manifestes dada (...), local de publicação não fornecido, 1963, p. 64. A. BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), em seu: *Manifeste du surréalisme* (Coll. Idées, 23). Paris 1963, p. 42 e s.

20. Sobre a concepção de grupo dos surrealistas e a experiência coletiva por eles tencionada e parcialmente também realizada, cf. Elizabeth LENK, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*. Munique 1971, p. 57 e ss., p. 73 e s.
21. Seria necessário investigar em que medida, após a Revolução de Outubro, foi possível parcialmente realizar, em razão das condições sociais transformadas, a intenção de uma recondução da arte à práxis de vida. Tanto B. Arvatov como S. Tretjakov definem a arte univocamente, pela inversão do conceito de arte desenvolvido na sociedade burguesa, enquanto atividade socialmente útil: "A alegria da transformação da matéria bruta numa determinada forma socialmente útil, ligada ao conhecimento e à busca intensiva da forma adequada - é esse o conteúdo que a senha 'arte para todos', deveria portar." (S. Tretjakov, *Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst*, em seu: *Die Arbeit des Schriftstellers [...]*, editado por H. Boehncke [das neue buch, 3]. Reinbeck bei Hamburg 1972, p. 13). "Baseando-se na técnica comum a todas as demais esferas da vida, vê-se o artista imbuído da idéia da adequação a um fim (*Zweckmässigkeit*), orientando-se, no trabalho com os materiais, não segundo exigências subjetivas de gosto mas segundo as tarefas objetivas da produção" (B. ARVATOV, *Die Kunst im System der proletarischen Kultur*, em seu *Kunst und Produktion*, p. 15). - Daí por diante, tomando como ponto de partida a Teoria da Vanguarda, e com o auxílio de investigações

concretas, dever-se-ia discutir, também, o problema: em que medida (e com que conseqüências para os sujeitos artísticos) nos países socialistas a instituição arte ocupa dentro da sociedade uma posição diferente da que ocupa dentro da sociedade burguesa.

22. Sobre isso, cf. Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* (Krit. Literaturwiss., I; FAT, 2063). Frankfurt 1973.
23. Sobre isso, cf. W. F. Haug, *Kritik der Warenästhetik* (ed. suhrkamp, 513). Frankfurt 1971.

III. A obra de arte de vanguarda

1. Sobre a problemática da categoria de obra

Não deixa de ser problemática a utilização do conceito de obra de arte com relação aos produtos da vanguarda. Seria possível a objeção de que a crise do conceito de obra desencadeada pelos movimentos de vanguarda está sendo ocultada, de que a discussão, portanto, parte de falsas premissas. "A dissolução da unidade tradicional da obra deixa-se comprovar de maneira inteiramente formal como característica comum da modernidade. Coerência e independência da obra são conscientemente postas em questão ou, mesmo, planejadamente destruídas." A constatação de Bubner merece assentimento; pergunta-se, contudo, se dela é possível tirar a conclusão de que a estética deve, hoje, renunciar ao conceito de obra. É assim que Bubner fundamenta seu retorno à estética de Kant como sendo a única estética atual.²⁶ Antes de mais nada, deve-se perguntar *o quê*, afinal, entrou em crise: a categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria? "As únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras."²⁷ A frase enigmática de Adorno utiliza o conceito de obra com duplo significado: por um lado, em sentido geral (e neste sentido mesmo a arte moderna tem ainda caráter de obra), por outro, no sentido de obra de arte orgânica (Adorno fala de "obra redonda"), e esse conceito restrito de obra é, na realidade, destruído pela vanguarda. Vale, portanto, distinguir entre um significado geral do conceito de obra e suas várias acepções históricas. Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade de geral e particular. Essa unidade, no entanto, sem a qual não se pode pensar algo assim como uma obra de arte, foi realizada de maneiras as mais diversas nas várias

épocas do desenvolvimento da arte. Na obra de arte orgânica (simbólica) a unidade de geral e particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário - é o caso das obras de vanguarda -, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, só é produzido, afinal, pelo receptor. Com razão, enfatiza Adorno: "Ainda onde a arte (...) em sua constituição chega ao extremo em termos de desacordo e de elementos dissonantes, seus momentos são ao mesmo tempo de unidade; sem esta, nem sequer seriam dissonantes."⁴ A obra de vanguarda não nega a unidade como tal (por mais que também os dadaístas tenham intencionado coisa semelhante), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica.

Ora, certos teóricos, que tomam a categoria de obra por ~~negativamente~~ ^{negativamente} obsoleta, contrariando a argumentação aqui apresentada, chamariam a nossa atenção para o fato de que, nos movimentos históricos de vanguarda, foram desenvolvidas formas de atividade que não podem mais, absolutamente, ser compreendidas de modo adequado sob a categoria de obra: por exemplo, as manifestações dadaístas, que faziam da provocação do público o seu alvo declarado. Em tais manifestações, no entanto, está em jogo muito mais do que a liquidação da categoria de obra, a saber, trata-se da liquidação da arte enquanto atividade dissociada da práxis de vida. Sobre isso pode-se constatar: mesmo em suas mais extremas manifestações, é negativamente que os movimentos de vanguarda se relacionam com a categoria de obra. Os *ready-made* de Duchamp, por exemplo, produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte. Quando Duchamp assina qualquer objeto produzido em série e o envia a exposições de arte, tal provocação pressupõe da arte um conceito do que seja a arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made*, guarda uma clara referência à

categoria de obra. A assinatura, que legitima a obra enquanto individual e irrepetível, é aqui diretamente impressa sobre um produto em série. Com isso, a idéia da natureza da arte, assim como ela veio se formando desde o Renascimento, enquanto criação individual de obras únicas, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra. Mas com isso não se torna obsoleta a categoria de obra? A provocação de Duchamp se dirige contra a instituição social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela. É fato histórico, entretanto, que também depois dos movimentos de vanguarda obras de arte foram produzidas, e que a instituição social da arte acabou por se mostrar resistente frente ao ataque vanguardista.

Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco pode ignorar que a arte já de há muito tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. Isso não deve ser tomado como "traição" aos objetivos dos movimentos de vanguarda (superação da instituição social da arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. Este pode ser caracterizado, de modo bastante geral, como se segue: malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis de vida, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da vida prática. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio. Na sociedade burguesa, toda arte

posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter diante de si este fato, podendo ou resignar-se com o seu status de autonomia ou promover manifestações para romper com esse status, mas não pode - sem renunciar à pretensão de verdade da arte - simplesmente negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato.

No que diz respeito à categoria de obra, depois do fracasso da intenção vanguardista de recondução da arte à práxis de vida, ela não só é restaurada, como até mesmo ampliada. O *objet trouvé*, a coisa (*das Ding*), - que justamente não é resultado de um processo individual de produção mas um achado ocasional, no qual se materializava a intenção vanguardista de ligação entre arte e práxis de vida, - hoje é reconhecido como *obra de arte*. Com isso, perde o *objet trouvé* o seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma, ao lado das outras no museu².

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra remetem ao fato de ser já histórica a vanguarda. Logicamente, há também tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda (que se possa assentar esse conceito por escrito, sem que o oxímoro se torne visível, mostra, uma vez mais, que se tornou histórica a vanguarda). Mas essas tentativas, como por exemplo os *happenings* - poderíamos chamá-los de neo-vanguardistas -, não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas, e isso independentemente de poderem ser até planejados e conduzidos de modo mais perfeito do que estes³. Isso se explica, em parte, porque os meios de que se utilizavam os vanguardistas, enquanto isso, perderam uma parte considerável do seu efeito de choque. Mais decisivo deveria ser, contudo, constatar a não realização efetiva da superação da arte pretendida pelos vanguardistas - seu retorno à práxis de vida. A retomada das intenções vanguardistas com os meios do vanguardismo não pode, num contexto modificado, sequer alcançar mais o

efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte, com o tempo adquiriram o status de obra de arte, a sua utilização não pode mais ser associada, de modo legítimo, à pretensão de uma renovação da práxis de vida. Pormenorizando: a neo-vanguarda institucionaliza a *vanguarda enquanto arte* e nega com isso as genuínas intenções vanguardistas. Isto é verdade, independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista⁷. Quanto ao efeito social das obras, ele não é determinado pela consciência que os artistas associam ao seu fazer, mas pelo status de seus produtos. A arte neo-vanguardista é arte autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis de vida. Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independentemente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra.

Não deixa de ser problemático falar de uma restauração da categoria de obra depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda. Poderia dar a impressão de que os movimentos de vanguarda não tivessem, para o desenvolvimento posterior da arte na sociedade burguesa, um significado incisivo. Ocorre, porém, justamente o contrário. Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis de vida através da arte) ficaram por cumprir, dificilmente cairia no exagero a afirmação do seu efeito na esfera da arte. Na realidade, aqui, a vanguarda tem efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e por colocar em seu lugar um outro conceito, que a seguir trataremos de apreender.

2. O novo

Com efeito, a *Teoria Estética* de Adorno não foi concebida como teoria da vanguarda, alimentando antes a pretensão de maior universalidade. Adorno parte, contudo, da intuição de que a arte do passado só pode ser compreendida à luz da arte moderna. A partir daí é natural que se examine o importante capítulo sobre o modernismo (ÄT, p. 31-56), para avaliar se as categorias nele utilizadas são úteis para uma compreensão da obra de arte de vanguarda⁹.

No centro da teoria da arte moderna de Adorno encontra-se a categoria do "novo". Logicamente, Adorno conta com as possíveis objeções à utilização dessa categoria e, de antemão, procura atenuá-la: "Numa sociedade essencialmente não-tradicionalista (como a burguesa), a tradição estética é *a priori* duvidosa. A autoridade do novo é a do historicamente inevitável" (ÄT, p. 38). "Ele (o conceito de modernismo) não nega, porém, as práticas artísticas (*Kunstübungen*) precedentes, como o faziam os estilos, mas a tradição enquanto tal. À medida que o faz, ele antes ratifica o princípio burguês na arte. Seu caráter abstrato está acoplado ao caráter de mercadoria da arte." (Idem.) Adorno deduz o novo, enquanto categoria da arte moderna, a partir da renovação dos temas, motivos e procedimentos artísticos que marcaram também o desenvolvimento da arte antes do aparecimento do modernismo. E assim faz por ver fundada essa categoria na hostilidade frente à tradição que caracteriza a sociedade capitalista-burguesa. O que aí se subentende foi desenvolvido por Adorno numa outra passagem: "Universalmente, a sociedade burguesa acha-se sob a lei da troca, do 'igual por igual', dos cálculos que se dissolvem e que não deixam resto. Troca é, de acordo com sua própria natureza, algo de atemporal, assim como a própria *ratio* [...]. Isso, porém, não diz menos do que: a

recordação, o tempo, a memória [...] são liquidadas como uma espécie de resto irracional."¹⁰

Vamos tentar primeiro, com a ajuda de exemplos, elucidar as idéias de Adorno. Novidade, enquanto categoria estética, existiu já muito tempo antes do modernismo, e mesmo, efetivamente, como programa. O trovador cortesão (*Minnesänger*) surge com a pretensão de cantar um "novo *Lied*". Os autores da tragicomédia francesa declaram estar satisfazendo uma necessidade do público no sentido da *nouveauté*¹¹. Em ambos os casos, trata-se de algo diverso da pretensão de novidade da arte moderna. No caso do "novo *Lied*" do poeta cortesão, não só a temática amorosa (*Minne*), mas também um sem número de motivos individuais são alegados; novidade quer dizer, aqui, variação dentro dos limites muito estreitos e fixados de um gênero. Na tragicomédia francesa a temática não é, na verdade, fixada e sim um esquema de desenvolvimento que faz da guinada repentina do enredo (exemplo: aquele que era tido por morto, se manifesta como cataléptico) uma característica do gênero. Na tragicomédia, que se aproxima do que mais tarde viria a se chamar literatura de entretenimento (*Unterhaltungsliteratur*), a exigência do público, de efeitos semelhantes ao choque (*surprise*), é correspondida já no nível do esquema estrutural do gênero; a novidade é calculada e fixada enquanto efeito. Finalmente, deve ser mencionado ainda um terceiro tipo de novidade, aquela que os formalistas russos, como se sabe, queriam alçar a lei de desenvolvimento da literatura: a renovação dos procedimentos literários dentro de uma dada série literária. O procedimento "automatizado", isto é, não mais percebido enquanto forma, que por isso mesmo tampouco transmite mais nenhuma nova visão da realidade, é substituído por um novo procedimento, que consegue fazê-lo, até ser, ele próprio também "automatizado" e precise ser substituído¹².

Nos três casos, o que é designado com o conceito de novidade fundamentalmente se distingue daquilo que o conceito significa para a caracterização do modernismo em Adorno. Não se trata, aqui, nem de variação dentro dos limites estreitos de um gênero (exemplo: "o novo *Lied*"), nem de um esquema próprio de um gênero assegurador de um efeito-surpresa (exemplo: a tragicomédia), nem da renovação de procedimentos dentro de uma série literária. Não se trata da continuidade do desenvolvimento, mas da ruptura de uma tradição. No modernismo, o que distingue a categoria do novo das utilizações anteriores e absolutamente legítimas da mesma categoria, é a radicalidade da ruptura com o até então vigente. Não mais são negados procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte.

Exatamente este é o ponto em que se deve criticar a utilização da categoria do novo feita por Adorno, que tende, sem dúvida, a transformar em princípio de desenvolvimento da arte moderna a ruptura com a tradição, historicamente única, assinalada pelos movimentos históricos de vanguarda: "A aceleração na mudança de programas estéticos e tendências, que o filisteu ironiza como excrescência da moda (*Modeunwesen*), agita-se a partir da coerção constante e crescente no sentido do *refus*, tendo sido Valéry o primeiro a notá-lo."¹² Adorno, naturalmente, também sabe que a novidade é a marca sob a qual os sempre mesmos bens de consumo são oferecidos ao comprador (ÄT, p. 39). Sua argumentação se torna problemática ao proclamar que a arte se "apropria" da marca dos bens de consumo. "Ela (a poesia de Baudelaire) só consegue transpor o mercado, para ela heterônomo, graças à assimilação da *imagerie* deste à sua autonomia. Modernismo é arte pela mimese do petrificado e do alienado." (ÄT, p. 39.) Já aqui, Adorno paga por não tentar, de modo preciso, historicizar a categoria do novo. Perdida essa chance, precisa, pois, deduzí-la diretamente da

sociedade de consumo. Para Adorno, a categoria do novo na arte é uma duplicação necessária daquilo que domina a sociedade de consumo. Uma vez que esta só pode subsistir caso também sejam vendidos os bens que produz, indispensável se faz seduzir constantemente o comprador com o atrativo da novidade do produto. A arte também se submete a esta coerção, de acordo com Adorno, que, numa embalagem dialética, pretende reconhecer, exatamente na acomodação à lei que domina a sociedade, a resistência contra esta. Devemos considerar, porém, que na sociedade de consumo a categoria do novo não é nenhuma categoria substancial, mas a categoria aparente. O que ela descreve é, justamente, não a natureza das mercadorias, mas a forma exterior nelas impressa artificialmente (o novo nas mercadorias é a embalagem). Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, torna-se difícil compreender de que modo consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade. Seria praticamente impossível localizar essa resistência que Adorno pensa descobrir na arte enquanto subordinada à compulsão no sentido da renovação. Ela continua sendo uma atribuição do sujeito crítico, que - por força do pensamento dialético - no negativo consegue perceber a positividade. Em contraposição a isso constatamos que ali onde de fato se submete à coerção que lhe é imposta pela sociedade de consumo no sentido da inovação da moda, a arte praticamente não mais se distingue. Aquilo que Adorno chama de "mimese do petrificado e do alienado", poderia ter sido alcançado por Warhol: a reprodução de 100 latas *Campbell* só inclui resistência contra a sociedade de consumo para aquele que queira ver nelas uma tal resistência. A neo-vanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, que permite qualquer possível atribuição de sentido. Para fazer justiça à posição de Adorno, é preciso evidentemente observar que, para ele, "mimese do petrificado"

não significa simplesmente adequação, mas uma mostra daquilo que é o caso. Ao fazê-lo, à reprodução não-deformada pelo conceito associa a esperança de que ela possa tornar reconhecível algo que, do contrário, permaneceria não-reconhecido. O fato de Adorno ter divisado a aporia na qual se encontra a arte, fica confirmado pela formulação: "Nenhum julgamento geral pode ser feito se alguém - que de toda expressão faz *tabula rasa* - é porta-voz de uma consciência reificada, ou se, desprovido de linguagem, é a inexpressiva expressão que denuncia essa consciência" (ÄT, p. 179).

Com isso, mostram-se os limites da aplicabilidade da categoria do novo para a compreensão dos movimentos históricos de vanguarda. Se se tratasse da compreensão de uma transformação dos meios artísticos de representação, seria aplicável a categoria do novo. Uma vez, porém, que os movimentos históricos de vanguarda provocam uma ruptura da tradição, graças à qual se chega a uma transformação do sistema de representação, a categoria não é apropriada para a descrição do estado das coisas. Tanto menos ainda se se toma consciência de que os movimentos históricos de vanguarda não apenas pretendiam uma ruptura com o sistema tradicional de representação, mas a superação da instituição arte como tal. Nesse caso, sem dúvida, temos algo de "novo"; apenas que esse "novo" é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. O conceito do novo, na verdade, não é falso, mas geral demais e inespecífico para descrever de modo preciso a radicalidade de uma tal ruptura da tradição. Mal deveria servir, também, enquanto categoria para a descrição de obras vanguardistas, não apenas por ser geral e indeterminado em excesso mas, sobretudo, por não fornecer nenhuma possibilidade de distinção entre a inovação da moda (fortuita) e a inovação historicamente necessária. Não deixa de ser problemático, o ponto de vista de Adorno segundo o qual, à

mudança cada vez mais acelerada das tendências da arte, corresponde uma necessidade histórica. A interpretação dialética da acomodação à sociedade de consumo, como forma de resistência contra ela, passa por cima do problema da irritante concordância entre moda de consumo e aquilo que, na verdade, nos vemos obrigados a chamar de modas artísticas.

A partir deste ponto, um outro teorema de Adorno se torna também reconhecível na sua condicionalidade histórica: o ponto de vista de que apenas a arte situada na esteira das vanguardas corresponde ao estado histórico de desenvolvimento das técnicas artísticas. É necessário considerar muito seriamente se a ruptura da tradição, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não tornou supérfluo o discurso do estado histórico das técnicas artísticas com relação ao presente. A disposição sobre os procedimentos artísticos de épocas passadas, instituída pelos movimentos de vanguarda (considere-se, por exemplo, a técnica clássica [dos velhos mestres] de certos quadros de Magritte), torna praticamente impossível determinar um estado histórico dos procedimentos artísticos. Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa simultaneidade do radicalmente diverso. Conseqüentemente, hoje, nenhum movimento artístico pode, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, *enquanto arte*, estar historicamente mais avançado que outros movimentos. No capítulo anterior, havíamos desenvolvido já a questão da neo-vanguarda, que, ao alimentar essa pretensão, no mínimo consegue resgatá-la. *Hoje* não se pode mais argumentar contra a utilização de técnicas realistas, apontando para o estado histórico das técnicas artísticas. Na medida em que o faz, o próprio Adorno, enquanto teórico, demonstra sua vinculação ao período dos movimentos históricos de vanguarda. Pode-se tirar a mesma conclusão, diante do fato de que ele não tenha visto os

movimentos de vanguarda como históricos, mas como ainda vivos, presente adentro.¹⁵

3. O acaso

No seu esboço de uma história do "acaso literário", isto é, das interpretações que o acaso experimentou na literatura desde o romance cortesão da Idade Média, Köhler dedica um extenso capítulo à literatura do século XX. "O devotamento entusiástico ao material e sua resistência, produtora de acasos, desde os poemas de pedaços de papel de Tristan Tzara até o mais moderno dos *happenings*, não é causa mas consequência de um estado da sociedade, onde tão-somente aquilo que se manifesta por meio do acaso fica poupado da falsa consciência, livre de ideologia, não estigmatizado pela total reificação das condições humanas de vida."¹⁶ Köhler acertadamente aponta para esse "entregar-se-ao-material" como característica tanto da arte vanguardista como da arte neo-vanguardista. No entanto me parece questionável a possibilidade de aceitarmos essa sua interpretação do fenômeno, que faz lembrar Adorno. No exemplo do *hasard objectif* (acaso objetivo) surrealista, não apenas se podem mostrar quais esperanças os movimentos de vanguarda associavam ao acaso como também, justamente por causa dessas esperanças, qual a ideologização pretendida com categoria. No começo de *Nadja* (1928), uma série de estranhos acontecimentos é narrada por Breton, dos quais claramente se depreende aquilo que os surrealistas entendiam por "acaso objetivo". Os acontecimentos seguem um padrão básico: dois incidentes, por apresentarem um ou mais sinais coincidentes, são colocados em relação um com o outro. Um exemplo: no *Marché aux Puces*, ao folhear um volume de Rimbaud, Breton e seus amigos descobrem uma jovem vendedora, que

não apenas escreve poesia, ela própria, como também leu o *Paysan de Paris* de Aragon. O segundo "acontecimento" não é aqui expressamente comentado por ser também conhecido dos leitores de Breton: os surrealistas são poetas, um deles é Aragon. O acaso objetivo baseia-se na seleção de elementos semânticos congruentes (aqui: poeta e Aragon) em acontecimentos independentes um do outro. A congruência é constatada pelos surrealistas; ela aponta para um sentido impossível de ser compreendido. O acaso, na verdade, comparece "por si mesmo". Mas é necessária uma disposição prévia da parte dos surrealistas que lhes permita observar acontecimentos, independentes um do outro, em busca da congruência de elementos semânticos.¹⁷

Valéry, certa vez, corretamente observou que o acaso é produtivo. Basta fechar os olhos quando da escolha de um objeto em meio a uma quantidade de objetos semelhantes, para fazer do resultado da escolha um resultado ocasional. Ora, os surrealistas efetivamente não produzem acaso, mas dedicam uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Dessa forma, conseguem registrar "acazos" que, pela sua trivialidade (i.é., sua não-congruência com relação às idéias dominantes do indivíduo em questão), escapam aos demais. Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins limita cada vez mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do "homem-urbano"; acha-se ligada, no entanto, a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões. Os surrealistas, entretanto, com isso não se dão por satisfeitos; eles

buscam provocar o extraordinário. A fixação em determinados lugares (*lieux sacrés*) e o esforço em torno de uma *mythologie moderne* indicam que para eles se trata de dominar o acaso, tornar repetível o extraordinário.

Mas não é aqui, na tentativa de dominar o extraordinário, que repousa o ideológico da interpretação surrealista da categoria do acaso, mas na tendência a querer reconhecer, no acaso, algo assim como um sentido objetivamente dado. A atribuição de sentido é sempre obra de indivíduos e de grupos; um sentido separado do contexto humano da comunicação não existe. Para os surrealistas, porém, o sentido está contido nas constelações ocasionais de coisas (*Ding*) ou de vivências (*Ereignisse*), que eles registram como "acaso objetivo". O fato de que o sentido escape à fixação, não altera em nada a expectativa surrealista de que possa ser encontrado na realidade. Nisso, com efeito, será preciso ver uma abdicação do indivíduo (burguês). Achando-se o momento ativo da formação (*Gestaltung*) da realidade pelo homem, por assim dizer, ocupado pela sociedade da racionalidade-voltada-para-os-fins, ao indivíduo que protesta contra a sociedade não resta senão abandonar-se a uma experiênciacuja característica e valor consistem no não-compromisso-para-com-os-fins. O fato de o sentido buscado no acaso dever permanecer sempre incompreensível tem como fundamento a constatação de que, sendo determinado, imediatamente tornaria a se dissolver em relações ligadas à racionalidade-voltada-para-os-fins, e, com isso, perderia seu valor de protesto. A regressão a uma postura passiva de expectativa deve ser compreendida, portanto, a partir de uma oposição total à sociedade estabelecida. Por não reconhecerem que um determinado estado da dominação da natureza torna indispensável a organização social, os surrealistas correm o perigo de apresentar o seu protesto contra a sociedade burguesa num nível em que este se transforma em protesto

contra a socialização enquanto tal. Não está sendo criticado o objetivo determinado, o lucro enquanto princípio que domina a sociedade capitalista-burguesa, mas a racionalidade-voltada-para-os-fins enquanto tal. Paradoxalmente, o acaso - que submete o homem àquilo que lhe é totalmente heterônomo - pode aparecer como símbolo da liberdade.

Uma teoria da vanguarda não pode simplesmente absorver o conceito do acaso, tal como foi desenvolvido pelos teóricos da vanguarda, tratando de uma categoria ideológica: a produção de sentido, que é uma produção do sujeito humano, aparece como produto da natureza, que tão-somente precisa ser decifrado. Não é arbitrária essa recondução, à natureza, do sentido produzido em processos comunicativos, achando-se associada à postura abstrata de protesto, característica da fase inicial do movimento surrealista. A teoria da vanguarda não pode, no entanto, renunciar inteiramente à categoria do acaso, mesmo porque esta, para a autocompreensão do movimento surrealista pelo menos, possui um significado decisivo. Passaremos a considerá-la, portanto, no sentido a ela atribuído pelos surrealistas, como categoria ideológica que permite ao pesquisador compreender a intenção do movimento, mas que diante dele coloca, igualmente, a tarefa de criticá-la.

Da utilização da categoria do acaso até aqui examinada deve-se distinguir uma outra, na qual o momento do ocasional tem o seu lugar na obra de arte e não na realidade, e na qual se trata de um acaso produzido e não de um acaso percebido.

Ora, para se produzir o acaso há procedimentos muito diversos. Poderíamos estabelecer uma distinção entre produção mediatizada e produção não-mediatizada do acaso. A primeira é representada na pintura pelos movimentos que, sob a denominação de tachismo, *action painting* e outros, se tornaram conhecidos durante os anos cinquenta. A tela é respingada ou aspergida com o pincel. A realidade não é mais

reproduzida e interpretada; renuncia-se amplamente à conformação (*Gestaltung*) intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, numa medida considerável, entrega ao acaso o ato de dar forma à imagem (*Bildgestaltung*). O sujeito, que se libertou de todas as coerções e regras da criação (*des Gestaltens*), acha-se lançado, por fim, de volta a uma subjetividade vazia. Não se podendo exaurir mais em algo pré-estabelecido, tanto pelo material como pela tarefa, o resultado, no mau sentido da palavra, fica sendo ocasional, isto é, arbitrário. O protesto total contra cada momento de coerção conduz o sujeito não à liberdade da criação, mas tão-somente à arbitrariedade. Esta quando muito pode ser interpretada *a posteriori*, como expressão individual.

Deve-se destacar desse panorama a produção mediatizada do acaso. Esta não é resultado de uma espontaneidade cega no trato com o material, mas, ao contrário, provém do mais exato dos cálculos. O cálculo, porém, compreende unicamente os meios, permanecendo o resultado consideravelmente imprevisível. "O progresso da arte enquanto fazer", assim conclui Adorno, vem "acompanhado da tendência à não-intencionalidade absoluta". "Com razão se constatou a convergência da obra de arte tecnicamente integral, inteiramente feita, com o absolutamente ocasional" (ÄT, p. 47.) A renúncia à imaginação subjetiva, embutida no princípio da construção, em favor de um abandonar-se-ao-acaso-da-construção, é histórico-filosoficamente explicada por Adorno como reação à perda de poder do indivíduo burguês: "A perda de poder, advinda da tecnologia por ele gerada, uma vez incorporada à consciência, o sujeito a erigiu em programa" (ÄT, p. 43). Repete-se, aqui, um tipo de interpretação com o qual já nos deparamos quando da discussão da categoria do novo. A acomodação à alienação é entendida como a única forma possível de resistência

contra esta. *Mutatis mutandis*, valem também aqui as observações feitas anteriormente.

É evidente a suposição de que a tese adorniana da precedência da construção, enquanto legalidade (*Gesetzlichkeit*) à qual o artista se entrega sem antes poder determinar as conseqüências, provenha do conhecimento dos procedimentos de composição da música dodecafônica. Na *Filosofia da nova música*, Adorno chama a racionalidade dodecafônica de "um sistema fechado e ao mesmo tempo opaco para si mesmo, no qual a constelação dos meios é hipostasiada, de modo imediato, enquanto finalidade e enquanto lei [...]. A legalidade na qual ela se completa é, ao mesmo tempo, uma legalidade meramente imposta ao material que a determina, sem que essa determinação (*Bestimmtsein*) sirva ela própria a um sentido".¹⁰

Salvo engano, a produção do acaso através da utilização de um princípio de construção surge, na literatura, mais tarde do que na música, a saber, surge com a poesia concreta. Isso tem a ver com a especificidade dos meios artísticos. A reduzida importância do semântico faz com que a música esteja mais próxima da construção formal do que a literatura. Submeter inteiramente o material literário a uma lei de construção que lhe permanece exterior é algo que só se torna possível nesse momento, porque os conteúdos semânticos da literatura se retraíram consideravelmente. No entanto, é preciso insistir firmemente no fato de que, na literatura, a utilização de uma legalidade meramente imposta ao material possui um lugar (*Stellenwert*) diferente da aplicação, na música, de um princípio de construção semelhante, e isto efetivamente em razão da genuína diversidade dos meios.

4. O conceito de alegoria de Benjamin

O desenvolvimento de um conceito de obra de arte não-orgânica é tarefa central para uma teoria da vanguarda. Seu ponto de partida pode ser o conceito benjaminiano de alegoria, que apresenta uma categoria articulada de modo especialmente rico, como veremos, e que se mostra apropriada também para a compreensão de aspectos ligados tanto à produção como ao efeito estético da obra de vanguarda. Ora, sabe-se que Benjamin desenvolveu o conceito de alegoria na literatura do Barroco¹⁹, embora se possa dizer que este conceito só vai encontrar seu objeto adequado na obra de vanguarda. Numa outra formulação: a experiência de Benjamin no trato com as obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura do Barroco, e não inversamente. Também aqui o desdobramento do objeto no presente determina a interpretação das etapas preliminares no passado. Nada há de forçado na tentativa de ler o conceito benjaminiano de alegoria como uma teoria da obra de arte vanguardista (não-orgânica); não é preciso dizer que nela não podem ser assumidos os momentos que se deduzem da aplicação à literatura do Barroco²⁰. No entanto, coloca-se naturalmente a questão, de como pode ser explicado o surgimento de um determinado tipo de obra de arte (no caso, o alegórico) em períodos tão distintos na sua estrutura social. Tomar a questão como pretexto para procurar afinidades histórico-sociais entre os dois períodos, seria certamente um erro. Significaria supor que formas artísticas iguais teriam necessariamente um mesmo fundamento social. No entanto, absolutamente, não é disso que se trata. Antes, será preciso reconhecer que, embora devam o seu surgimento a um contexto social determinado, as formas artísticas não se acham ligadas a seu contexto de origem, vale dizer, a uma situação social análoga a esse contexto, podendo antes, em outros contextos

sociais, assumir outras funções. Não se deve orientar a pesquisa no sentido das possíveis analogias entre contexto primário e secundário, mas no sentido das transformações da função social da forma artística. Se tentarmos desmontar o conceito de alegoria em suas partes constitutivas, obteremos o seguinte esquema: 1. O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí, ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar com isso em oposição ao símbolo orgânico. "Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa [...]. O falso brilho da totalidade se extingue" (*Origem*, p. 198.) 2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. 3. Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia. "Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, e irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista." (*Idem*, p. 205.) O trato do alegorista com as coisas está sujeito a uma contínua alternância de envolvimento e fastio: "a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado" (*Idem*, *ibidem*, p. 207). 4. Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência: "a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada." (*Ibidem*, p. 186).

Independentemente de se perguntar se todos os quatro elementos do conceito de alegoria aqui apresentados podem ser aplicados à análise

de obras vanguardistas, pode-se constatar tratar-se de uma categoria complexa que, por conseguinte, está determinada a ocupar um lugar especialmente elevado na hierarquia das categorias que servem à descrição da obra. É que essa categoria une dois conceitos relativos à estética da produção - dos quais um diz respeito à manipulação do material (o arrancar os elementos a um contexto), o outro, à constituição da obra (aglutinação de fragmentos e atribuição de sentido) - a uma interpretação do processo de produção e de recepção (melancolia do produtor, apreensão pessimista da história por parte do receptor). Por permitir separar, no plano da análise, aspectos ligados tanto à produção quanto ao efeito estético, ao mesmo tempo que permite pensá-los como unidade, o conceito benjaminiano de alegoria deveria estar apto a desempenhar a função de categoria central de uma teoria da obra de arte vanguardista. Com efeito, nossa esquematização permite reconhecer já que a utilidade analítica da categoria se encontra principalmente na esfera da estética da produção. Na esfera do efeito estético, ao contrário, complementações se fazem necessárias.

Se confrontarmos obra de arte orgânica e não-orgânica (vanguardista), do ponto de vista da estética da produção, teremos como ponto de referência essencial o fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com aquilo que se pode entender por montagem. O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a denominá-lo "clássico", sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, surgida a partir de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, pelo contrário, o material é apenas material. Sua atividade não consiste, afinal, senão em matar a "vida" do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto de função (*Funktionszusammenhang*), que é o que lhe empresta significado. Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um

significado, o vanguardista vê o signo vazio apenas, ao qual unicamente ele se acha habilitado a emprestar significado. Em conformidade com isto, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o.

Assim como é distinta a postura frente ao material, distinta é também a constituição da obra. O clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo quando restringe o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo (*Stimmung*), persegue tal intenção. O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos. (Sobre isso, falaremos no parágrafo seguinte.)

Dos aspectos até aqui discutidos do conceito de alegoria, que *descrevem* um determinado procedimento, devemos distinguir aqueles nos quais é efetuada a tentativa de uma *interpretação* dos procedimentos. É este o caso, quando Benjamin caracteriza como melancólico o comportamento do alegorista. Uma tal interpretação não pode ser transposta incondicionalmente do Barroco para a vanguarda porque, com isso, estaríamos atribuindo ao procedimento um significado fixo e, conseqüentemente, negligenciando o fato de, ao longo da história de sua aplicação, um procedimento poder assumir significados muito diversos⁶¹. No caso do procedimento alegórico, porém, parece possível inferir um tipo de atitude do produtor que o vanguardista tem em comum com o alegorista barroco. O que Benjamin designa, aqui, como melancolia é uma fixação no singular, que tem de permanecer insatisfatória porque nenhum dos conceitos gerais de formação (*Gestaltung*) da realidade lhe corresponde. O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência

de que a realidade escapa ao indivíduo enquanto realidade a ser formada (*Gestalt*). É natural que se veja no conceito benjaminiano de melancolia a descrição de uma postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência de função social. O conceito surrealista do *ennui* (insuficientemente traduzido para o alemão como "*Langeweile*" [tédio, fastio]) poderia sustentar uma tal exegese²².

Também a segunda interpretação (relativa à estética da recepção) que Benjamin oferece da alegoria (ela representa a história como história natural (*Naturgeschichte*), o que quer dizer, como história fatal da decadência) parece permitir uma transposição para a arte da vanguarda. Se tomarmos a atitude do eu surrealista como protótipo da atitude vanguardista, podemos constatar que nele a sociedade é reduzida à natureza²³. O eu surrealista procura restaurar a originalidade da experiência, estabelecendo como natural o mundo produzido pelo homem. Com isso, no entanto, a realidade social fica protegida contra a idéia de uma possível mudança. A história feita pelo homem não é transformada em história da natureza (*Naturgeschichte*), senão petrificada em imagem natural (*Naturbild*). A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual se move o surrealista como o primitivo na verdadeira natureza: em busca de um sentido que deve poder ser encontrado naquilo que é dado. Em vez de submergir nos segredos da produção dessa segunda natureza pelo homem, acredita poder extrair sentido ao fenômeno enquanto tal. A mudança de função que a alegoria operou desde o Barroco é sem dúvida alguma considerável. Na vanguarda, à depreciação barroca deste em favor do outro mundo, contrapõem-se uma quase entusiástica afirmação do mundo. Mas esta, numa análise mais aproximada dos procedimentos artísticos, se mostra frágil, expressão do medo diante de uma técnica que se tornou

todo-poderosa e de uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades de ação do indivíduo.

No entanto, os esboços de interpretação do procedimento alegórico não podem reivindicar o mesmo lugar (*Stellenwert*) dos conceitos que explicam o próprio procedimento, e isso, exatamente, porque - enquanto interpretações - pertencem já àquela esfera em que é essencial a análise individual de obras. Por isso, no que se segue, tentaremos levar adiante o confronto de obra de arte orgânica e não-orgânica, sem introduzir, de imediato, categorias de interpretação. A obra de arte orgânica aparece como uma obra da natureza: "a bela arte deve ser *contemplada* enquanto natureza, ainda que, na verdade, dela se esteja consciente enquanto arte", escreve Kant (KdU, I 45; p. 405). E Georg Lukács vê a tarefa do realista (em oposição ao vanguardista) num duplo trabalho: "a saber, primeiramente, o des-cobrimento (*aufdecken*) intelectual e a conformação artística dessas conexões (i.é, as conexões da realidade social); em segundo lugar, porém - tarefa inseparável da primeira -, o encobrimento (*Zudecken*) das conexões abstratamente obtidas - a superação da abstração."²⁴ Aquilo que Lukács designa, aqui, como o "encobrimento", não é, senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível o seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como sendo o princípio básico da arte vanguardista. A obra "montada" aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte é, paradoxalmente, realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis de vida, resulta um revolucionamento da arte.

A diferença aludida corresponde também um modo diferente de recepção, que é estabelecido pelos princípios de construção dos diferentes tipos de obra. (É evidente por si mesmo o fato de esse modo de recepção não precisar, em cada caso, estar de acordo com o modo real de recepção da obra individual.) A obra orgânica tenciona uma impressão unitária. Na medida em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais, percebidos individualmente, apontam sempre para esse todo. Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, só se pode falar ainda de um "todo da obra" em sentido restrito, enquanto suma da totalidade de sentido possível.

5. Montagem

É importante ter claro, desde o princípio, que com o conceito de montagem não se vai introduzir uma nova categoria em substituição ao conceito de alegoria. Trata-se, antes, de uma categoria que permite determinar com mais exatidão um certo aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Uma vez que o conceito não desempenha um papel apenas nas belas-arts e na literatura, como também no cinema, a primeira questão a ser esclarecida é sobre o que esse conceito designa, respectivamente, nos vários meios.

O cinema, como se sabe, baseia-se na justaposição de imagens fotográficas que, em razão da velocidade com que desfilam perante o olho, provocam no espectador a impressão de movimento. A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundante. Trata-se não de

uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio. No entanto, poderão ser constatadas diferenças na sua utilização. Não é a mesma coisa fotografar seqüências naturais de movimentos ou produzir, através do corte, seqüências artificiais de movimentos (exemplo: o leão que salta no *Encouraçado Potemkin*, editado a partir de um leão de mármore que dorme, de um outro que desperta e de um terceiro que se levanta). É verdade que, no primeiro caso, as imagens individuais são também "montadas, mas a impressão produzida pelo filme reproduz de modo ilusionista apenas a seqüência natural dos movimentos; no segundo caso, ao contrário, a impressão de movimento só é produzida através da montagem de imagens.²⁵

Portanto, enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico, um dado inerente ao próprio meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico. Não é por acaso que a montagem - com exceção dos "precursores", a serem descobertos sempre *post festum* - aparece historicamente primeiro no contexto do cubismo - dentro da pintura moderna, o movimento que com maior consciência destrói o sistema de representação vigente desde o Renascimento. Nos *papiers collés* de Picasso e Braque, produzidos nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, está sempre em jogo o contraste entre duas técnicas: o "ilusionismo" dos fragmentos de realidade colados (um pedaço de um cesto de vime, de um papel de parede) e a "abstração" da técnica cubista com que são tratados os objetos exibidos. Pode-se inferir que essa oposição se constitua em interesse dominante para ambos os artistas, uma vez que ela é visível em quadros da mesma época que dispensam a técnica da montagem²⁶.

Ao tentar determinar as intenções de efeito estético observáveis nas primeiras telas onde aparece a montagem, deve-se proceder com extrema cautela. O ato de colar um pedaço de jornal numa tela é, sem dúvida, um momento de provocação. Contudo, será melhor também não

supervalorizá-lo, pois, no todo, os fragmentos de realidade continuam amplamente submetidos a uma composição imagética que se esforça por criar um equilíbrio dos elementos individuais (volume, cores, etc.). Tal intenção poderia ser melhor definida como reprimida. É claro que se trata da destruição da obra orgânica, destinada à reprodução da realidade, mas nada tem a ver com um questionamento da arte como tal, como nos movimentos históricos de vanguarda. Trata-se, antes, da intenção de produzir um objeto estético que escapa, no entanto, às regras tradicionais de julgamento.

Um tipo bastante diferente de montagem é apresentado pelas foto-montagens de Heartfield. Não são, primariamente, objetos estéticos, mas imagens para leitura (*Lesebilder*). Heartfield aproveita e mobiliza politicamente a antiga técnica do emblema. O emblema associa uma imagem a dois diferentes fragmentos de textos, um (sempre enigmático) sobrescrito (*inscriptio*) e uma legenda (*subscriptio*) mais extensa. Exemplo: Hitler fala e sua caixa torácica permite reconhecer um esôfago feito de moedas; *inscriptio*: "Adolf - o super-homem"; *subscriptio*: "engole ouro e solta disparates". Ou: o cartaz do SPD "A socialização marcha!". Em primeiro plano, impecáveis cavalheiros da indústria, de cartola e guarda-chuva; em formato menor, dois militares carregando uma bandeira com a suástica; *inscriptio*: "Ainda não está perdida a Alemanha!"; *subscriptio*: "'A socialização marcha!' foi o que anunciaram nos seus cartazes os 'social'-democratas - e, ao mesmo tempo, decidiram: os socialistas serão fuzilados (...)." ²⁷ Deve-se salientar a nítida informação política bem como o momento anti-estético que caracterizam a montagem de Heartfield. Num certo sentido, a fotomontagem se aproxima do cinema - não apenas por ambos se utilizarem dos recursos da fotografia, mas também porque nos dois casos o fato da montagem é tornado irreconhecível, ou pelo menos de difícil reconhecimento. Desse modo, a fotomontagem fundamentalmente se

distingue da montagem dos cubistas ou da utilizada por Schwitters. É lógico que as observações anteriores nem de longe alimentam a pretensão de dar exaustivamente conta de seu objeto (a colagem cubista e a fotomontagem de Heartfield). Trata-se, unicamente, de circunscrever o alcance do significado do conceito de montagem. No quadro de uma teoria da vanguarda, a utilização do conceito cunhada pelo cinema pode não se tornar relevante, por ser já inerente ao próprio meio. A fotomontagem, pelo menos, não deverá ser tomada como ponto de partida da observação porque assume uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura, uma vez que nela, freqüentemente, o fato da montagem é levado ao desaparecimento. Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pela pessoa do artista. Com isso, no entanto, é destruída a unidade do quadro como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, enquanto o cesto de vime continua sendo um pedaço da realidade, que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Com isso é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade. É verdade que os cubistas não se contentam com mostrar meramente um pedaço de realidade, como Duchamp, um pouco mais tarde; mas se recusam à total enformação do espaço pictórico como sendo um contínuo²².

Se não nos quisermos dar por satisfeitos ao reduzir esse princípio - que coloca em questão uma técnica de enformação pictórica aceita

durante séculos - à dimensão de uma economia de esforço supérfluo⁸⁹, podemos tomar sobretudo as considerações de Adorno sobre o significado da montagem para a arte moderna, que se constituem em pontos de referência importantes para a compreensão do fenómeno. Adorno aponta o carácter revolucionário do novo procedimento (aqui, a metáfora exageradamente forçada se mostra oportuna): "O brilho (*Schein*) da arte - esteja esta, graças à estruturação da empiria heterogênea, reconciliada com aquele - deve ruir, na medida em que a obra admite em si mesma a entrada de escombros literais, escombros da empiria destituídos de brilho, e em que reconhece a ruptura e a refuncionaliza em efeito estético" (ÄT, p. 232). A obra de arte orgânica, que - confeccionada por mãos humanas - na verdade simula ser equivalente à natureza, projeta uma imagem da reconciliação entre homem e natureza. Segundo Adorno, o traço característico da obra não-orgânica, que trabalha com o princípio da montagem, é não produzir mais a aparência de reconciliação. Poder-se-á, também, admitir a visão de Adorno, mesmo não podendo compartilhar, em todos os seus pontos, da filosofia que por trás dela se esconde⁹⁰. A inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte. Não só o artista renuncia à enformação do todo do quadro; também o quadro adquire um outro status, pois, frente à realidade, suas partes não assumem mais aquela relação que é característica da obra de arte orgânica. Enquanto signos, as partes não se referem mais à realidade, elas são realidade.

É questionável, no entanto, a possibilidade de se atribuir ao procedimento artístico da montagem também um significado político, como faz Adorno. "A arte quer confessar a própria impotência frente à totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua abolição" (ÄT, p. 232). Contra isso depõe o fato de a montagem ter sido utilizada não só pelos futuristas italianos, de quem de modo algum se pode dizer que

tivessem pretendido abolir o capitalismo, como pelos vanguardistas russos depois da revolução de Outubro, trabalhando numa sociedade socialista em construção. Fundamentalmente, é problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo. A abordagem de Bloch é aqui mais apropriada à coisa, partindo de que em contextos historicamente diversos um procedimento pode ter efeitos diferentes. Estabelece, assim, uma distinção entre "montagem imediata" (i.é. no capitalismo tardio) e "montagem mediata" (i.é. na sociedade socialista)²⁴. Na verdade, ainda que eventualmente permaneçam pouco nítidas as definições concretas que Bloch oferece da montagem, deve-se insistir na compreensão de que os procedimentos não são semanticamente redutíveis a um significado que se lhes imponha como definitivo.

Dentre as definições de Adorno será preciso tentar filtrar aquelas que realizam a descrição do fenômeno, sem abastecê-lo já com um significado fixo. O que se segue pode ser tomado como exemplo de uma tal determinação da montagem: "A negação da síntese se transforma em princípio de enformação" (ÄT, p. 232). Do ponto de vista da estética da produção, a negação da síntese capta aquilo que, do ponto de vista da estética da recepção, foi designado como renúncia à reconciliação. Se, para examinar a constatação de Adorno, uma vez mais nos orientarmos pelas colagens dos cubistas, de fato poderemos então dizer que elas permitem reconhecer um princípio de construção, mas nenhuma síntese, justamente no sentido de uma unidade de significado (considere-se a oposição entre "ilusionismo" e "abstração", à qual nos reportamos acima)²⁵.

Quando Adorno interpreta a negação da síntese como negação de sentido como tal (ÄT, p. 231), devemos ter sempre presente que mesmo a denegação de sentido representa ainda um tipo de atribuição de sentido. Tanto os textos automáticos dos surrealistas quanto o *Paysan de Paris* de Aragon e *Nadja* de Breton, podem ser mencionados como

textos marcados pela técnica da montagem. Ora, ocorre que, em nível superficial, os textos automáticos são caracterizados por uma destruição do encadeamento de sentido. Mesmo assim, uma interpretação que não se prenda à apreensão de concatenações lógicas, mas que se detenha nos procedimentos de constituição do texto, pode muito bem encontrar neles um significado relativamente consistente. Coisa semelhante se pode dizer sobre a enumeração de acontecimentos individuais com que Breton inicia *Nadja*. É verdade que entre eles não existe nenhuma conexão narrativa, de tal modo que pela lógica da narrativa, o último incidente, pressupusesse os precedentes; mas é claro que entre esses acontecimentos existe uma conexão de outra espécie: todos seguem o mesmo padrão estrutural. Para formular com os conceitos do estruturalismo, a conexão é de natureza paradigmática e não sintagmática. Enquanto o padrão estrutural sintagmático, a frase - por mais longa que seja -, se caracteriza por ter um final, o padrão estrutural paradigmático, a série, é por princípio inacabado. Como consequência, essa diferença essencial tem também dois diferentes modos de recepção²².

A obra de arte orgânica é construída segundo o padrão estrutural sintagmático; as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética. A leitura adequada é descrita através do círculo hermenêutico: as partes só podem ser compreendidas a partir do todo da obra e este, por sua vez, somente a partir delas. Isto significa que uma concepção antecipada do todo dirige a concepção das partes e é, ao mesmo tempo, por estas corrigida. O pressuposto básico deste tipo de recepção é a aceitação de uma concordância necessária entre o sentido das partes individuais e o sentido do todo²⁴. Este pressuposto - eis a diferença decisiva com relação à obra de arte orgânica - é rejeitado pela obra não-orgânica. As partes se "emancipam" de um todo a elas sobreposto e ao qual, enquanto partes constitutivas necessárias,

estariam associadas. Mas isto significa que as partes carecem de necessidade. Num texto automático, que enumera imagens, poderiam faltar algumas delas sem que o texto se transformasse substancialmente. O mesmo vale para os acontecimentos relatados em *Nadja*. Seria possível, sem com isso introduzir nenhuma transformação substancial, tanto inserir novos acontecimentos do mesmo tipo quanto deixar de lado alguns dos acontecimentos relatados. Permutações seriam também admissíveis. Decisivo é o princípio de construção subjacente a essa série de acontecimentos e não os acontecimentos em sua particularidade.

Tudo isso, é lógico, traz conseqüências essenciais para a recepção. O receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais, formado no contato com obras de arte orgânicas, é inadequado ao objeto. A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que porventura venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se acham mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa denegação de sentido enquanto choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, levar o receptor a pensar a questionabilidade de sua própria práxis de vida e a necessidade de mudá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude, o meio com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis de vida do receptor²².

A problemática do choque, enquanto reação intencionalmente provocada no receptor, consiste no fato de ele, no geral, ser inespecífico. Mesmo admitindo como logrado o rompimento da imanência estética, a direção das possíveis mudanças de atitude por parte do receptor ainda

não pode ser dada como decidida. A reação do público às manifestações Dada é significativa para a compreensão do caráter inespecífico da reação. Cego de cólera, o público responde á provocação dos dadaístas²⁴. Dificilmente poderiam vir a ocorrer mudanças de atitude na práxis de vida do receptor. É mesmo questionável se a provocação não reforça antes ainda mais as posturas existentes, propiciando-lhes ocasião para que se expressem abertamente²⁷. Uma estética do choque levanta ainda um outro problema: a impossibilidade de tornar duradouro este tipo de efeito. Nada perde seu efeito mais rapidamente do que o choque, por ser, de acordo com a sua natureza, uma experiência única. Na repetição, ele se transforma radicalmente. Existe algo assim como o choque esperado. Pertecem a essa modalidade, as enérgicas reações do público à mera aparição dos dadaístas. O público estava preparado para o choque através de reportagens alusivas nos jornais. Já o esperavam, portanto. Um choque assim, já quase institucionalizado, estava fadado a produzir um mínimo de efeito sobre a práxis de vida do receptor. Acaba sendo "consumido".

O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistêcia que opõem à tentativa de lhes extrair sentido. Se o receptor não aceita a mera resignação, ou seja, se não se dá por satisfeito com atribuições arbitrárias de sentido, apoiadas tão-somente numa das partes individuais da obra, terá de tentar entender justamente o caráter enigmático da obra vanguardista, voltando-se, com isso, para um outro nível da interpretação. Em vez de, segundo o princípio do círculo hermenêutico, querer seguir percebendo um sentido a partir da conexão entre o todo e as partes, suspenderá a busca de sentido e voltará sua atenção para os princípios de construção que determinam a constituição da obra, a fim de encontrar neles uma chave para a enigmaticidade do produto. Por conseguinte, a obra vanguardista provoca na recepção uma ruptura que é análoga à fragmentariedade do produto (sua

não-organicidade). Entre a experiência registrada no choque, da impropriedade do modo de recepção cultivado no convívio com as obras de arte orgânicas, e o esforço no sentido de uma compreensão dos princípios de construção, acha-se uma ruptura: a renúncia à interpretação de sentido. Uma das transformações decisivas para o desenvolvimento da arte levadas a efeito pelos movimentos históricos de vanguarda consiste no tipo de recepção provocado pelas obras de arte vanguardistas. A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra, a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção. Esse tipo de recepção é imposto ao receptor da seguinte maneira: na obra vanguardista, a parte - que, dentro da obra de arte orgânica, se caracteriza pela necessidade, na medida em que tem uma atuação na constituição de sentido do todo da obra - se transforma em mero recheio de um padrão estrutural.

A nossa tentativa foi de, geneticamente, reconstruir a conexão entre a obra de arte vanguardista e os métodos formais das ciências da arte e da literatura, apresentando-a como reação do receptor às obras vanguardistas, refratárias à abordagem dos procedimentos hermeneúticos tradicionais. Nessa tentativa de reconstrução, era necessário salientar, de maneira especial, a ruptura entre os métodos formais (voltados para os procedimentos) e a hermenêutica voltada para uma interpretação de sentido. No entanto, uma tal reconstrução de uma conexão genética não deve ser mal-entendida, no sentido de que a determinados tipos de obra devessem ser correlacionados determinados métodos científicos. Às obras orgânicas, por exemplo, seria correlacionado o hermenêutico, às vanguardistas, os métodos formais. Uma tal correlação (*Zuordnung*) estaria justamente em contradição com o raciocínio aqui esboçado. É verdade que a obra de arte vanguardista requer um novo método de apreensão. No entanto, nem este é de aplicação restrita às obras vanguardistas nem com isso desaparece

simplesmente a problemática hermenêutica da compreensão do sentido (*des Sinnverstehens*). Antes, em razão das radicais transformações do âmbito objectual (*Gegenstandsbereich*), chega-se também a uma reestruturação dos procedimentos de apreensão científica do fenómeno arte. Pode-se supor que esse processo da contraposição de métodos formais e hermenêuticos caminha para uma síntese, na qual ambos, no sentido hegeliano da palavra, seriam superados. Neste ponto, me parece, encontra-se hoje a ciência da literatura²².

A condição da possibilidade de uma síntese de procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição de que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista, não progride jamais no sentido de um seu total descolamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna princípio de enformação (*Gestaltungsprinzip*) é preciso que uma unidade, por precária que seja, possa ainda ser pensada. Para a recepção, isso significa que também a obra vanguardista pode ser compreendida ainda hermeneuticamente (i.é., enquanto totalidade de sentido), apenas que a unidade em si mesma absorveu a contradição. Não é mais a harmonia das partes individuais que constituem o todo da obra, mas a relação contraditória entre partes heterogêneas. Depois dos movimentos históricos de vanguarda, a hermenêutica nem pode ser simplesmente substituída por procedimentos formalistas nem seguir sendo aplicada como processo intuitivo de apreensão. Antes, correspondendo à nova situação histórica, deve ser modificada. Dentro de uma hermenêutica crítica, certamente cabe aos métodos formais de análise de obras literárias um significado maior, na medida em que a subordinação das partes ao todo, postulada pela hermenêutica tradicional, se tornou reconhecível enquanto clichê (*Raster*) interpretativo, que permanece, afinal, comprometido com uma estética clássica. Uma hermenêutica crítica, em lugar do teorema da necessária concordância entre o todo e as partes, colocará a

investigação das contradições entre as camadas individuais da obra e, só a partir daí, inferirá o sentido do todo.

Notas

1. R. BUBNER, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), p. 49.
2. Sabidamente, a estética kantiana não parte de uma definição da obra de arte, mas do juízo estético. Para uma tal teoria, porém, não é central a categoria de obra; pelo contrário, em sua reflexão Kant pode incluir também o Belo natural, que não possui caráter de obra - não é produzida pelo homem.
3. Th. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* (Ullstein Buch, 2866). 2ª ed., Frankfurt/Berlim/Viena 1972, p. 33.
4. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, editada por Gretel Adorno e R. Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7). Frankfurt 1970, p. 235; abreviada a seguir para: ÄT.
5. Cf. a exposição *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910-1970*, mostrada em Bruxelas e em outros lugares. Bruxelas 1973.
6. Sobre isso, cf. M. DAMUS, *Funktionen der bildenden Kunst in Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avangardistischen' Kunst der sechziger Jahre* (Fischer Taschenbuch, 6194). Frankfurt 1973. O autor procura destacar a função afirmativa da arte neo-

vanguardista. Exemplo: "A Pop-art, [...] que na escolha dos objetos, na escolha das cores e na forma de execução mais intimamente parece ligada à vida das grandes cidades americanas do que qualquer arte antes dela, na exposição faz por assim dizer publicidade para quadrinhos, estrelas de cinema, cadeiras elétricas, banheiros, automóveis e acidentes de automóveis, ferramentas e comestíveis de toda espécie, faz publicidade da publicidade" (p.76 e ss.). Mas, uma vez que não dispõe de um conceito dos movimentos históricos de vanguarda, Damus tende a desleixar a divergência entre dadaísmo e surrealismo, por um lado, e, por outro, a arte neo-vanguardista dos anos 60.

7. Um exemplo: numa referência explícita à exigência de Breton, de que se trata de praticar a poesia, assim resume Gisela DISCHNER as intenções da poesia concreta: "A obra de arte concreta ambiciona, porém, uma situação utópica - sua superação na realidade concreta" (*Konkrete Kunst und Gesellschaft*), in: *Konkrete Poesie. Texte + Kritik*, Nr. 25 (Janeiro 1970), p. 41.

8. O significado aqui atribuído aos movimentos de vanguarda, na pesquisa de forma alguma deixa de ser controverso. Em H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, que alimenta a pretensão de ser não menos que uma teoria da poesia moderna, o dadaísmo nem sequer é tratado, sendo que no quadro de orientação cronológica da nova edição aumentada tão-somente se pode ler: "1916 fundação do dadaísmo em Zurique" (*Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. [rowohlts deutsche enzyklopädie, 25/26/26a]. 21 ed., Hamburgo 1968 [11 ed., 1956], p. 288). Sobre o surrealismo, informa-se: "Os surrealistas podem apenas interessar pelos seus

programas, que armados de instrumentos pseudo-científicos confirmam um procedimento poético que surgiu com RIMBAUD. A convicção de que no caos do inconsciente o homem pode ilimitadamente ampliar sua experiência; a convicção de que na produção de uma 'supra-realidade' o doente mental não é menos 'genial' do que o poeta; a concepção da poesia como um ditado amorfo do inconsciente: são alguns itens desse programa. Confunde-se o vômito - e ainda por cima artificial - com a criação. Disso não resultou nenhuma poesia de categoria. Líricos de qualidade superior, que de hábito se incluem entre os surrealistas, como ARAGON ou ELUARD, quase nada devem de sua poesia a um tal programa, mas à pressão estilística geral, que desde RIMBAUD fez da lírica a linguagem do alógico" (id. p. 192 e s.). Antes de tudo, é preciso dizer que a perspectiva do presente trabalho é bastante distinta da de Friedrich. Para mim, trata-se da compreensão da ruptura histórica essencial no desenvolvimento do fenômeno 'arte' na sociedade burguesa; para Friedrich, trata-se de "poesia de categoria". Outra coisa é mais importante: a tese da unidade estrutural da poesia de Baudelaire até Benn não pode ser discutida com a adoção do conceito de estrutura de Friedrich, porque o conceito mesmo é problemático. Não se trata, no caso, da palavra 'estrutura' (na passagem citada, Friedrich fala, por exemplo, de "coerção estilística" [Stilzwang]), não se trata do fato de que a utilização do conceito diverge da do estruturalismo, só mais tarde tornado conhecido na Alemanha, mas do procedimento científico. Este se caracteriza pelo fato de Friedrich, sob o conceito de estrutura, reunir fenômenos absolutamente heterogêneos: procedimentos poéticos (p. ex.: técnica de encadeamento [Einblendungstechnik]), conteúdos explícitos (p. ex.: isolamento e medo) e teoremas poetológicos dos poetas (p.

ex.: magia da linguagem). A unidade dessas várias esferas é estabelecida com o auxílio do conceito de estrutura. Mas só se pode falar em estrutura onde são conectadas categorias da mesma ordem. Permanece a questão se os procedimentos artísticos das vanguardas já não estão, em Rimbaud, totalmente desenvolvidos. A pergunta toca o problema dos "precursores". Estes, com base na estrutura narrativa da representação histórica, só podem ser identificados sempre *post festum*. Só depois de se terem tornado correntes determinados procedimentos (não todos) utilizados por Rimbaud, é que ele se torna identificável como "precursor" das vanguardas. Em outras palavras: foi apenas com os movimentos de vanguarda que Rimbaud alcançou a importância que hoje com razão se lhe reconhece.

9. Por modernismo Adorno entende a arte desde Baudelaire. O conceito abrange portanto os antecedentes dos movimentos de vanguarda, os próprios movimentos e a neo-vanguarda. Enquanto eu procuro compreender os movimentos históricos de vanguarda como fenômeno historicamente delimitado, Adorno tem como ponto de partida o conjunto da arte moderna como sendo a única arte legítima do nosso tempo. Com o auxílio de uma história do conceito do "moderno" e suas contraposições, H. R. JAUS esboçou uma história da experiência da transição desde a antiguidade tardia até Baudelaire: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*, em seu: *Literaturgeschichte als Provokation* (ed. suhrkamp, 418). Frankfurt 1970, pp. 11-66.
10. Th. W. ADORNO, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, em seu: *Erziehung zur Mündigkeit (...)*, editado por G. Kadelbach. Frankfurt 1970, p. 13.

11. Sobre a *nouveauté* na tragicomédia, cf. P. BÜRGER, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt, 1971, pp. 48-56.
12. Cf. J. TYNJANOV, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* (ed. suhrkamp, 1971). Frankfurt 1967, pp. 7-60; aqui especialmente a p. 21.
13. Th. W. ADORNO, *Thesen über Tradition*, em: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (ed. suhrkamp, 2011). Frankfurt 1967, p. 33.
14. A contraposição à contínua transformação dos meios individuais de representação, que marca o desenvolvimento da arte, a transformação do sistema de representação (mesmo onde ela se estende por um espaço mais longo de tempo) é um acontecimento historicamente incisivo. P. FRANCASTEL pesquisou uma tal transformação do sistema de representação (*Études de sociologie de l'art* [Bibl. Médiations, 74]. Paris 1970): Na pintura, no decorrer do século XV, configurou-se um sistema de representação que se caracteriza pela perspectiva linear e por uma configuração uniforme do espaço imagético. Enquanto as diferenças de tamanho das figuras na pintura medieval remetem a seus distintos graus de importância, desde o Renascimento elas indicam a posição da figura no espaço imaginado de acordo com os princípios da geometria euclidiana. Enquanto a pintura medieval reúne várias cenas e permite contar uma história, desde o Renascimento o espaço imagético é imaginado uniforme, estando determinado a representar apenas um acontecimento. Este sistema de representação, aqui apenas esquematicamente caracterizado, dominou por quinhentos anos

a arte ocidental. No início do século XX, perde então sua validade obrigatória. Já em Cézane, a perspectiva linear não tem mais a importância que ainda possuía para os impressionistas, que, a despeito da dissolução das formas, a ela se apegavam. Com isso, estava rompida a vigência universal do sistema tradicional de representação.

15. É pelo menos conseqüente que neo-vanguardistas conscientes busquem fundamentar a aspiração política que vinculam à sua produção, por meio de uma argumentação estreitamente ligada a Adorno. Chris BEZZI, um representante da poesia concreta, afirma que "um escritor revolucionário não é aquele que inventa sentenças-semântico-poéticas que têm como conteúdo e objetivo a necessária revolução, mas alguém que, usando de recursos poéticos, revoluciona a própria poesia enquanto modelo da revolução. [...] medida pelo grau de alienação da burguesia-tardia, a composta alienação da arte frente à realidade repressiva é uma energia propulsora é dialética na medida em que irresistivelmente coloca em funcionamento a alienação estética frente à alienação real" (*dichtung und revolution*), in: *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, nr. 25 (Janeiro 1970), p. 35 e s. Mas o próprio Adorno é sem dúvida mais cético no que diz respeito à "grande energia propulsora" da arte neo-vanguardista; na *Teoria Estética* encontram-se algumas passagens que, como vimos, até mesmo admitem a total ambivalência de tais obras e com isso, ao mesmo tempo, abrem a possibilidade de sua crítica.

16. E. KÖHLER, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Munique 1973, Cap. III; aqui: p. 81.

17. Sobre o significado da disposição prévia (*Voreinstellung*) enquanto categoria estético-produtiva, cf. P. BÜRGER, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt 1971, p. 154 e ss. Para o que se segue, cf. a análise do *Paysan de Paris* de Aragon.
18. Th. W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, p. 63.
19. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, editado por R. Tiedemann, Frankfurt 1963, p. 174 e ss.; a seguir abreviado para: *Ursprung*.
20. Como instrumento para a interpretação da obra de Breton, fiz uso do conceito benjaminiano de alegoria: *Der französische Surrealismus*, cap. XI, p. 174 e ss. - G. Lukács foi, até onde sei, o primeiro a apontar para o fato do conceito de alegoria de Benjamin ser aplicável às obras de vanguarda (*Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus*, em seu: *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo 1958, p. 41 e ss.). O fato de que a investigação de Benjamin se deva ao interesse por uma compreensão da literatura de seu tempo torna-se claro não só pela referência ao expressionismo na introdução do livro (*Ursprung*, p. 41 e s.) como é explicitamente testemunhado por Asja Lacis: "Em segundo lugar, ele dizia, sua investigação não seria meramente uma pesquisa acadêmica, mas teria relação imediata com problemas muito atuais da literatura contemporânea. Benjamin enfatizava expressamente o fato de ele, no seu trabalho, descrever o drama barroco, na sua busca de uma linguagem da forma (*Formsprache*), como fenômeno análogo ao expressionismo. Por isso, dizia, tratei tão exaustivamente da problemática artística da

alegoria, dos emblemas e do ritual" (*Revolutionäre im Beruf [...]*, editado por Hildegard Brenner. Munique 1971, p. 44).

21. Sobre o problema da "semantização dos procedimentos literários", cf. H. GÜNTHER, *Funktionsanalyse der Literatur*, em: J. Kolbe (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Reihe Hanser, 122). Munique 1973, p. 179 e ss.
22. A conduta do eu surrealista, como Aragon a apresenta no *Paysan de Paris* (1926), é determinada pela recusa em submeter-se às coerções da ordem social. A perda das possibilidades práticas de ação, provocada pela falta de uma posição social, dá origem a um vácuo, justamente o *ennui*. A este, do ponto de vista surrealista, não é atribuído um valor negativo. Ele é antes a condição decisiva para a transformação da realidade cotidiana, transformação à qual se dedicam os surrealistas.
23. É lamentável que o trabalho de Gisela STEINWACHS (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur [...]* [Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3]. Neuwied/Berlim 1971, p. 71 e ss.), acertando em sua identificação do fenômeno, não disponha de categorias descritivas que permitam a sua exata compreensão.
24. G. LUKÁCS, *Es geht um den Realismus*, em: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, editado por F. J. Raddatz. Vol. II, Reinbek bei Hamburg 1969, p. 69 e s.
25. Sobre o problema da montagem no filme, cf. W. PUDOWLkIN, *Über die*

Montage, em: *Theorie des Kinos*, editada por K. Witte (ed. suhrkamp, 557). Frankfurt 1972, pp. 113-130, e S. EISENSTEIN, *Dialektische Theorie des Films*, in: D. Prokop (ed.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Munique 1971, pp. 65-81.

26. Cf., por ex., *Un Violon de Picasso* (1913) no *Kunstmuseum* em Berna, Suíça.
27. *John Heartfield Dokumentation*, ed. pelo Arbeitsgruppe Heartfield Berlim (Neue Gesellschaft für bildende Kunst) 1969/70, p. 43 e p. 31.
28. J. WISSMANN, que oferece uma útil visão panorâmica sobre o uso da técnica da colagem na pintura moderna, compreende o efeito da colagem cubista da seguinte maneira: as "partes que assinalam a realidade" assumem a tarefa de "tornar [...] legíveis para o observador os signos pictóricos tornados não objetuais [ungegenständlich]". Não se aspira com isso a nenhum ilusionismo em sentido tradicional: "foi alcançado, em vez disso, um distanciamento que joga com a oposição entre arte e realidade de maneira muito diferenciada", com o que as contradições entre o pintado e o real (são) "entregues à solução por parte do observador" (*Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion [...]. [Poetik und Hermeneutik, 2]*. Munique 1966, p. 333 e s.). O ponto de vista a partir do qual a colagem é aqui observada é o da "estética imanente". Trata-se da questão da "integração da realidade na obra de arte". Às fotomontagens de Hausmann e Heartfield é dedicada apenas e escassamente uma página do extenso

artigo. Justamente estas teriam oferecido oportunidade de conferir-se na colagem necessariamente se dá uma "integração da realidade na obra de arte", se o princípio da colagem não contrapõe antes uma resistência a uma tal integração, possibilitando esta um novo tipo de arte engajada. Cf., nesse contexto, as reflexões de S. EISENSTEIN: "Em lugar do 'reflexo' estático de um acontecimento - em razão do tema necessariamente dado de antemão e da possibilidade da sua solução única e tão-somente através de efeitos que se acham logicamente ligados a um tal acontecimento - surge um novo procedimento artístico, a livre montagem de atrações (*Einwirkungen*), conscientemente selecionadas, autônomas (efetivas também fora da presente composição e da cena-tema), com uma intenção exata, no entanto, no sentido de um determinado efeito temático final - a montagem das atrações" (*Die Montage der Attraktionen* [...]), in: *Ästhetik und Kommunikation*, nr. 13 (Dez. 1973), p. 77); sobre isso ainda: Karla HIELSCHER, *S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, nr. 13 (Dez. 1973), p. 68 e ss.

29. Cf. Herta WESCHER (*Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Köln 1968, p. 22), que explica a introdução da colagem por Braque, a partir do desejo de "poupar-se o fatigante processo de pintar". Uma escassa apresentação do desenvolvimento da colagem, na qual corretamente se insiste no significado variável da técnica, é oferecida por E. ROTERS, *Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst*, in: *Prinzip Collage*. Neuwied/Berlim 1968, pp. 15-41.
30. Sobre a relação entre a teoria estética de Adorno e a filosofia da

história desenvolvida na *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam 1947), compare-se Th. BAUMEISTER/J. KULENKAMPEFF, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie'*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, nr. 5 (1973), pp. 74-104.

31. E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*. Edição ampliada: Gesamtausgabe, 4. Frankfurt 1962, pp. 221-228.
32. W. ISER ocupou-se da montagem na lírica moderna *Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots Waste Land*, in: *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion* [...] (Poetik und Hermeneutik, 2). Munique 1966, pp. 361-393. Partindo de uma definição da imagem poética "enquanto redução ilusionária do real" (a imagem reproduz apenas um momento individual do objeto, momento este apreensível à contemplação), Iser designa como montagem de imagens a justaposição (a superposição) de imagens que se referem ao mesmo objeto. Seu efeito é assim descrito por ele: "A montagem de imagens destrói essa finitude ilusionária das 'imagens' e supera a confusão dos fenômenos reais com a forma de sua contemplação. As 'imagens' interferentes oferecem então a irreproduzibilidade do real como plenitude de pontos de vista os mais bizarros, que exatamente por causa de seu caráter individual podem, de acordo com as possibilidades, ser infinitamente produzidos" (id., p. 393). A "irreproduzibilidade do real" é aqui não o resultado de uma interpretação, mas suposta enquanto fato que a montagem revela. Em vez de perguntar por que então a realidade aparece como irreproduzível, a irreproduzibilidade transforma-se para o intérprete numa certeza não mais questionável. Iser assume com

isso uma exata contraposição frente à teoria do reflexo (*Widerspiegelungstheorie*); é ainda nas imagens da lírica tradicional que ele descobre a ilusão realista ("a confusão dos fenômenos reais com a forma de sua contemplação").

33. A aplicação das categorias paradigma e sistagma ao *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"* [Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3] Neuwied/Berlim 1971; cap. V). A deficiência do trabalho está em muitas vezes se comprazer na procura de analogias entre motivos surrealistas e diversos princípios estruturalistas, cujo valor cognitivo permanece questionável.

34. Sobre o círculo hermenêutico, cf. H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2ª ed., Tübingen 1965, p. 275 e ss., e J. HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* (ed. suhrkamp, 481). Frankfurt 1970, p. 261 e ss. - Como a dialética da parte e do todo pode, na interpretação de uma obra, degenerar-se em clichê (*Raster*) interpretativo, "que torna sempre a executar a irrestrita autoridade do todo frente ao individual", é o que demonstra M. WARNKE, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, em seu (ed.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh 1970, p. 88 e ss., aqui: p. 90.

35. Sobre o problema do choque no modernismo, cf. as sugestivas

observações de W. BENJAMIN, que no entanto deveriam ainda ser testadas em seus pormenores, quanto a sua capacidade produtiva (*Über einige Motive bei Baudelaire*, em seu: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* [II], editado por S. Unseld. Frankfurt 1961, pp. 201-245, aqui: p. 206 e ss.

36. Sobre isso, cf. a ágil e, pela quantidade de documentos nela impressos, valiosa apresentação de R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, editado por K. Riha/G. Kämpf. Steinbach/Giessen 1972.
37. A teoria brechtiana do distanciamento apresenta uma tentativa conseqüente de ultrapassar o inespecífico no efeito do choque e de como que alcançá-lo didaticamente.
38. Cf. F. BÜRGER, *Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft*, em: *Studien zur französischen Frühaufklärung* (ed. suhrkamp, 525). Frankfurt 1972, pp. 7-21, e F. BÜRGER, *Benjamins "rettende Kritik". Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 23 (1973), pp. 198-210. - Os problemas teórico-científicos que uma síntese de formalismo e hermenêutica propõe, tratarei deles no quadro de uma crítica do método.

IV. Vanguarda e Engajamento

1. O debate entre Adorno e Lukács

Dentro de uma teoria da vanguarda, um capítulo sobre engajamento só se justifica se puder ser demonstrado que a vanguarda alterou radicalmente o lugar (Stellenwert) do engajamento político na arte e que o conceito de engajamento anterior aos movimentos históricos de vanguarda não é o mesmo conceito a eles subsequente. Demonstrar isso, é o propósito a ser aqui perseguido. Isso significa: no quadro de uma teoria da vanguarda a questão da necessidade da discussão do engajamento não pode ser separada da própria discussão do problema.

A teoria da vanguarda foi, até aqui, tratada em dois níveis: o nível da intenção dos movimentos históricos de vanguarda e o da descrição da obra vanguardista. A intenção dos movimentos históricos de vanguarda foi definida como a de destruição da instituição arte, enquanto dissociada da práxis de vida. O significado desta intenção não consiste em que a instituição arte na sociedade burguesa efetivamente tivesse sido destruída, tendo sido a arte, com isso, diretamente transportada para a práxis de vida, mas, sobretudo, em ter-se tornado reconhecível o peso da instituição arte para o efetivo impacto social da obra individual. A obra vanguardista é definida como uma criação não-orgânica. Enquanto na obra de arte orgânica o princípio formador (*Gestaltungsprinzip*) domina sobre as partes, ligando-as à unidade, na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo. São destituídas de seu valor enquanto elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas enquanto signos relativamente autônomos.

A oposição entre obra de arte orgânica e obra de arte vanguardista serve de fundamento para a teoria da vanguarda tanto de Lukács como de Adorno. O que as distingue, no entanto, é a valorização. Enquanto Lukács se apoia na obra de arte orgânica (na sua terminologia: realista) como norma estética, e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardistas como decadentes⁴, Adorno eleva a obra vanguardista (não-orgânica) a uma norma, ainda que apenas histórica, e, a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista da atualidade, no sentido de Lukács, como um retrocesso estético⁵. Em ambos os casos, trata-se, de teorias da arte que já no nível da teoria fazem constatações decisivas. Naturalmente, não se deve, com isso, dizer que Lukács e Adorno, a exemplo dos autores das poéticas normativas (*Regel-poetiken*) do renascimento e do barroco, tenham estabelecido leis supra-históricas universais, nas quais seriam mensuradas as obras de arte individuais; as teorias mencionadas são normativas, unicamente no sentido em que também a estética de Hegel, com a qual ambos os teóricos se acham comprometidos de maneiras diferentes, contém um momento normativo. Hegel historicizou a estética. A dialética forma-conteúdo se concretiza, respectivamente, de maneira diversa na arte simbólica (i.é, oriental), na arte clássica (grega) e na arte romântica (cristã). Para Hegel, no entanto, essa historicização não significa que a forma romântica de arte seja, ao mesmo tempo, também a mais perfeita; ao contrário, ele considera a interpenetração de forma e matéria (*Stoff*), alcançada no classicismo grego, como um ponto alto, que está vinculado a uma determinada etapa histórica do desenvolvimento do *espírito do mundo* (*Weltgeist*) e com ela, necessariamente, se desvanece. A perfeição clássica, cuja essência consiste em que "o espiritual passa inteiramente através da sua aparência exterior"⁶, não é mais atingível para a obra de arte romântica, e isso, sem dúvida, porque "a elevação do espírito a si

mesmo" é o princípio fundamental da arte romântica. Dado que o espírito "se reconduz do que é exterior para sua interioridade consigo e estabelece a realidade exterior como sendo uma, para ele, inadequada existência", desintegra-se a interpenetração do espiritual e do material alcançada na arte clássica. Hegel dá até mesmo ainda um passo adiante e antecipa um "ponto final do romântico", que ele assim caracteriza: "contingência do exterior como do interior, e um despedaçamento destes dois lados, por meio do qual a própria arte se supera" (idem, p. 509). Com a forma de arte romântica, a arte como tal chega a seu fim e dá lugar a formas mais elevadas de consciência, ou seja, à filosofia.⁴

Lukács adota momentos essenciais da concepção de Hegel. Nele, a contraposição hegeliana de arte clássica e arte romântica retorna enquanto oposição entre arte realista e arte de vanguarda. E, como em Hegel, também em Lukács a oposição é desenvolvida no quadro de uma filosofia da história. Esta, em Lukács, não é mais compreendida, logicamente, como movimento autônomo do espírito do mundo (*Weltgeist*), que do mundo exterior se retrai a si mesmo e destrói assim a possibilidade da harmonia clássica de espírito e sensibilidade, mas, materialisticamente, enquanto história da sociedade burguesa. Com o fim do movimento burguês de emancipação, marcado pela revolução de junho de 1848, o intelectual burguês perde também a capacidade de reproduzir a sociedade burguesa, enquanto sociedade que se transforma, na totalidade de uma obra realista. Na imersão naturalista no detalhe e subsequente perda de uma perspectiva de conjunto, manifesta-se a dissolução do realismo burguês, que atinge seu ponto alto na vanguarda. Esse é o desenvolvimento de uma decadência historicamente necessária.⁵ Assim, por um lado, Lukács transpõe a crítica de Hegel à arte romântica - enquanto fenômeno de decadência historicamente necessário - para a arte da vanguarda; por outro lado, assume

amplamente a concepção de Hegel, segundo a qual a obra de arte orgânica representa um tipo de perfeição absoluta, apenas que vê esse tipo realizado nos grandes romances realistas de Goethe, Balzac e Stendhal, e não na arte grega. Mas já com isso fica insinuado que, também para Lukács, o ponto alto do desenvolvimento da arte se situa no passado. No entanto, em oposição a Hegel, entende a perfeição como também necessariamente inatingível no presente. Além de fazer dos grandes autores realistas da fase de ascensão da burguesia os modelos ideais do realismo socialista, Lukács se esforça por atenuar a consequência radical de sua construção histórico-filosófica (ou seja, a impossibilidade de um realismo burguês depois de 1848 ou 1871), ao admitir, também no século XX, um realismo burguês.⁴

Neste ponto Adorno é mais radical. Para ele a obra vanguardista é a única expressão autêntica possível da atual situação do mundo. Também a teoria de Adorno tem o seu ponto de partida em Hegel, mas sem assumir os seus juízos de valor (valorização negativa da arte romântica *versus* alta consideração pela arte clássica), como o fez Lukács, ao transpô-los para o presente. Adorno tenta pensar radicalmente, até o limite, a historicização das formas de arte empreendida por Hegel, isto é, não dar, a nenhum tipo historicamente surgido da dialética forma-conteúdo, a precedência sobre os outros. A obra de arte vanguardista aparece nessa visão como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade do capitalismo tardio. Seria inadequado pretender medi-la pela coesão orgânica da obra clássica ou realista. Parece, à primeira vista, como se Adorno com isso tivesse definitivamente rompido com a teoria normativa. Na verdade, porém, não é difícil reconhecer como, no caminho que passa pela historicização radical, uma vez mais o normativo ganha entrada na teoria e, não menos severamente do que em Lukács, acaba por impregná-la.

A vanguarda é expressão da alienação na sociedade do capitalismo tardio também para Hegel, o que, porém, para os socialistas igualmente é expressão da cegueira dos intelectuais burgueses frente às verdadeiras forças históricas de oposição que trabalham por uma reestruturação (*Umgestaltung*) socialista dessa sociedade. Lukács associa a essa perspectiva política a possibilidade de uma arte realista no presente. Adorno não tem essa perspectiva política. Para ele, a arte vanguardista se torna a única arte autêntica na sociedade do capitalismo tardio. Qualquer tentativa de criar obras organicamente fechadas em si mesmas (Lukács as denomina realistas) é, para Adorno, não apenas uma regressão com relação a um nível já alcançado das técnicas artísticas⁷. Mais do que isso, é suspeita de ideologia. Em vez de desnudar as contradições da sociedade do presente, a obra orgânica, já pela sua forma, promoveria a ilusão de um mundo são, por mais que os conteúdos tornados explícitos pudessem intencionar coisa inteiramente outra.

Não se trata, agora, de decidir qual das duas é a abordagem "correta"; a intenção da teoria aqui projetada caminha antes no sentido de provar o próprio debate como sendo histórico. Para isso é indispensável mostrar que já são históricas, hoje, as premissas das quais ambos os autores fazem o seu ponto de partida, e que, por isso, não podem simplesmente ser adotadas. Em forma de tese: a polêmica entre Lukács e Adorno, aqui esboçada, em torno da legitimidade da arte vanguardista, permanece restrita à esfera dos meios artísticos e à daí decorrente transformação do tipo de obra (obra de arte orgânica versus obra de arte vanguardista). No entanto, nenhum dos dois autores tematiza o ataque desfechado pelos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte. Esse ataque, porém, segundo a teoria aqui exposta, é o acontecimento decisivo no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, e isso, sem dúvida, porque só ele tornou reconhecível a

instituição arte no seu papel determinante para o efeito da obra individual. Onde o significado da cesura provocada no desenvolvimento da arte pelos movimentos históricos de vanguarda não é visto no ataque contra a instituição arte, a questão da forma (obra orgânica *versus* não-orgânica) necessariamente se desloca para o centro da observação. Se, porém, os movimentos históricos de vanguarda desvendaram a instituição arte enquanto solução do enigma do efeito ou da carência de efeito da arte, então *nenhuma* forma pode mais - seja ela eterna ou temporalmente condicionada - ter, *unicamente* para si, a pretensão de validade. A verdade é que tal pretensão foi liquidada pelos movimentos históricos de vanguarda. Ao reivindicarem-na mais uma vez, Lukács e Adorno mantêm um compromisso para com um período pré-vanguardístico da arte, que conheceu uma transformação historicamente condicionada dos estilos.

Adorno salientou, sem dúvida, o significado da vanguarda para a teoria estética do presente. Mas ao fazê-lo, na verdade, insistia exclusivamente no novo tipo de obra de arte e não na recondução da arte à práxis de vida intencionada pelos movimentos de vanguarda. Mas, assim, a vanguarda torna-se o único tipo de arte contemporâneo⁶. Esta concepção tem sua verdade no fato de que, na realidade, podem ser dadas como fracassadas as intenções de longo alcance dos movimentos de vanguarda. Sua não-verdade reside, justamente, em que esse fracasso não ficou sem conseqüências. É verdade que os movimentos históricos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas destruíram certamente a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral. A justaposição de arte "realista" e "vanguardista" é hoje um fato contra o qual, de modo legítimo, não mais se pode levantar objeções. O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte, efetivamente, não consiste na destruição da instituição arte,

mas na destruição da possibilidade de se estabelecerem normas estéticas como sendo válidas. Isso traz conseqüências para a ocupação científica com as obras de arte. Em lugar da observação normativa entra a análise de função, que faria do efeito (função) social de uma obra - resultado da confluência dos estímulos (*Stimuli*) nela projetados e de um público, sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte) - o objeto da investigação⁹.

O fato de Lukács e Adorno terem negligenciado a instituição arte terá de ser visto em conexão com um outro ponto comum aos dois teóricos: a atitude de rejeição com relação à obra de Brecht. Em Lukács, tal rejeição resulta diretamente da abordagem teórica. As obras de Brecht caem sob o veredito que atinge todas as obras não-orgânicas. Em Adorno, a rejeição não é conseqüência imediata da abordagem teórica central mas de um teorema subsidiário, segundo o qual as obras de arte são "a historiografia inconsciente da essência e da excrescência históricas"¹⁰. Onde a relação entre a obra e a sociedade que a determina é colocada como necessariamente inconsciente, a recepção de Brecht, que com a máxima consciência possível se esforçou no sentido de dar forma a essa relação, dificilmente poderia ser adequada¹¹.

Resumindo: o debate Lukács-Adorno, que em muitos aspectos retoma o debate sobre o expressionismo da metade dos anos 30, termina com uma aporia, a de que duas teorias da cultura, materialistas na sua autocompreensão, se confrontam de modo antagônico, apoiando-se respectivamente em determinados pontos de vista políticos. Adorno, que não só estabiliza o capitalismo tardio como definitivo como considera também refutadas pela experiência histórica as esperanças colocadas no socialismo, compreende a arte vanguardista como protesto radical de oposição a toda e qualquer falsa reconciliação com o existente, e que, por conseguinte, seria a única forma de arte historicamente legítima. Lukács, ao contrário, condena a arte vanguardista, cujo caráter de

protesto amplamente reconhece, porque esse protesto permaneceria abstrato, sem perspectiva histórica, cego para as forças reais de oposição que trabalham no sentido da superação do capitalismo. Um ponto comum às duas abordagens, no qual a aporia, talvez, ao invés de ser superada, se potencializa, consiste no fato de ambos os autores, por razões relevantes para a teoria, não conseguirem compreender o mais significativo escritor materialista contemporâneo (Brecht).

Tal situação faz supor uma saída, qual seja, promover justamente a teoria desse escritor materialista a critério de apreciação crítica. Esta saída tem, contudo, uma desvantagem considerável. Não permite *compreender* a obra de Brecht, pois este não pode ser colocado como horizonte da apreciação crítica e ao mesmo tempo ser compreendido em sua particularidade. Se se transforma Brecht em critério daquilo que a literatura, hoje, consegue realizar, ele próprio então não pode mais ser julgado, e se as soluções que encontrou para determinados problemas estavam ou não ligadas à época de seu surgimento, eis uma questão que não pode mais ser colocada de forma alguma. Em outras palavras: se justamente queremos compreender o significado de Brecht no contexto de sua época, não devemos transformar a sua teoria em marco da investigação. Minha sugestão para a solução da aporia esboçada é colocar os movimentos históricos de vanguarda como cesura no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa e também conceber, a partir desta, a teoria da literatura (*Literaturtheorie*). Também a obra e a teoria de Brecht deveriam ser determinadas em relação a essa cesura histórica. Seria o caso, portanto, de perguntar: como se situa Brecht em relação aos movimentos históricos de vanguarda? Até o presente esta questão não foi ainda colocada, primeiramente porque se partia da suposição de que Brecht seria um vanguardista, depois porque não se dispunha de nenhum conceito preciso dos movimentos

históricos de vanguarda. Não sendo óbvia possível investigar aqui essa complexa questão, teremos de nos contentar com algumas referências.

A intenção de destruição da instituição arte por parte dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda jamais foi compartilhada por Brecht. Da sua aversão pelo teatro da burguesia culta, o jovem Brecht não tira a conclusão de que se deveria abolir o teatro como tal, antes, quer transformá-lo radicalmente. No esporte, encontra o modelo para um novo teatro, cuja categoria central é o entretenimento¹². O fato de definir a arte como um fim em si mesmo, mantendo, assim, uma categoria central da estética clássica, somado à sua vontade não de destruir a instituição teatro mas de transformá-la, torna clara a distância que separa o jovem Brecht dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda. O que destes o aproxima é, por um lado, uma concepção da obra na qual os momentos individuais ganham autonomia (esta é a condição para que o distanciamento [*Verfremdung*] possa afinal surtir efeito), por outro lado, a atenção dedicada à instituição arte. No entanto, enquanto os vanguardistas pensam poder diretamente atacá-la e destruí-la, Brecht desenvolve o conceito da mudança de função (*Umfunktionierung*), que se prende ao concretamente possível. Estas poucas observações podem ter mostrado que uma teoria da vanguarda permite situar Brecht no contexto da arte moderna e, com isso, determinar sua particularidade. Há, pois, razão para a suposição de que a teoria da vanguarda poderia contribuir para solucionar, de uma outra maneira, a aporia da ciência materialista da literatura (entre Lukács e Adorno), sem passar pela canonização da teoria e da prática artística de Brecht.

A tese aqui defendida diz respeito naturalmente não apenas à obra de Brecht mas à colocação do engajamento político na arte como tal. E diz: graças aos movimentos históricos de vanguarda, transformou-se fundamentalmente a colocação do engajamento político na arte. Em

consonância com a dupla significação da vanguarda acima considerada (ataque à instituição arte e surgimento de um tipo não-orgânico de obra de arte), necessário será discutir a questão em ambos os níveis. Não resta a menor dúvida que o engajamento político-moral tenha existido na arte já antes mesmo dos movimentos históricos de vanguarda. Esse engajamento, no entanto, se acha numa relação cheia de tensão com a obra na qual se articula. Na obra de arte orgânica, os conteúdos político-morais que o autor deseja expressar estão necessariamente subordinados à organicidade do todo. Significa que esses conteúdos se tornam (queira-o ou não o autor) partes, justamente, do todo da obra, para cuja constituição contribuem. A obra engajada só pode ser bem-sucedida quando o próprio engajamento é o princípio unificador que a perpassa (inclusive na sua forma). Mas não costuma ser esse o caso. Tanto na obra de Voltaire quanto na lírica libertária (*Freiheitslyrik*) do período da restauração, pode-se observar com que intensidade as tradições pré-existentes dentro de um gênero oferecem resistência a uma aplicação engajada. Na obra de arte orgânica existe sempre o perigo de que o engajamento permaneça exterior à própria obra - enquanto totalidade forma-conteúdo - e lhe destrua a substância. Neste nível da argumentação, movimenta-se a maior parte das críticas da arte engajada. É preciso, porém, que se aponte insistentemente para o fato de que essa argumentação só pode reivindicar foros de validade sob dois pressupostos: ajusta-se exclusivamente às obras de arte orgânicas, e só o faz quando o engajamento não foi transformado em princípio unificador da obra. Onde dá resultado a organização da obra a partir do engajamento, um outro perigo ameaça a tendência política: sua neutralização por meio da instituição arte. Recebida no contexto de uma produção cuja característica comum consiste no descolamento da práxis de vida, a obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da

organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político da obra individual. Apenas os movimentos históricos de vanguarda tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual. Com isso, protelaram a colocação do problema. Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido na própria obra, sendo o efeito, antes, decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra "funciona". As reflexões desenvolvidas por Brecht e Benjamin nos anos 20 e 30, sobre a mudança de função do aparelho da produção¹², seriam impensáveis sem os movimentos de vanguarda. Com efeito, aqui será preciso estarmos atentos também para, juntamente com a *colocação do problema* formulada por Brecht e Benjamin, não estarmos assumindo as *soluções do problema* por eles esboçadas, ao mesmo tempo em que, ahistoricamente, as transpomos para o presente¹⁴.

desenvolvimento de um tipo de obra de arte não-orgânica é tão significativo para a transformação do problema do engajamento quanto o ataque à instituição arte. Se na obra vanguardista a parte individual não está mais necessariamente subordinada a um princípio organizador, também a questão sobre a importância dos conteúdos políticos na obra se coloca de modo diferente. Na obra vanguardista, mesmo enquanto conteúdos individuais, eles são esteticamente legítimos. Seu efeito não é necessariamente mediado pelo todo da obra, devendo, antes, ser concebido como inteiramente parcial¹⁵. Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. O receptor pode acatar o signo individual, seja enquanto declaração importante concernente à vida prática, seja enquanto instrução política. Isso tem conseqüências importantes para a colocação do engajamento na obra. Onde a obra não é mais concebida como totalidade orgânica, o motivo político individual deixa também de

estar subordinado ao domínio do todo da obra, podendo assim atuar enquanto motivo isolado. Tendo por base o tipo de obra vanguardista, um novo tipo de arte engajada se torna possível. Podemos até avançar um passo ainda e afirmar que, com a obra vanguardista, a velha dicotomia entre arte "pura" e arte "política" teria sido superada. Sem dúvida, será preciso esclarecer o que pode significar essa afirmação. No sentido de Adorno, poderíamos entender que o princípio estrutural do não-orgânico seria já em si mesmo emancipador, porque permite levar ao colapso uma ideologia cada vez mais próxima de se fechar num sistema. Numa tal concepção, vanguarda e engajamento finalmente se encontram. No entanto, uma vez que a identidade repousa unicamente no princípio estrutural, a consequência é que só se pode mesmo definir a arte engajada do ponto de vista da forma, e não do conteúdo. A partir daí, fica faltando um passo apenas para, na obra vanguardista, transformar as mensagens políticas em tabu. Contudo, a superação da dicotomia entre arte "pura" e arte "política" pode ser pensada ainda de uma outra maneira. Em vez de promover o próprio princípio estrutural vanguardista do não-orgânico à qualidade de mensagem política, seria bom ter em mente que este, até mesmo numa única obra, possibilita a justaposição de motivos políticos e não-políticos. Sobre a base da obra não-orgânica, portanto, um novo tipo de arte engajada se torna possível.¹⁴

Na medida em que, na obra vanguardista, os motivos individuais são amplamente autônomos, o motivo político pode também ter um efeito direto, sendo confrontado pelo espectador com a sua realidade existencial. Brecht reconheceu essa possibilidade e dela fez uso. No seu *Diário de trabalho (Arbeitsjournal)*, ele escreve: "na composição teatral aristotélica e no modo de representar correspondente [...], como a apresentação da fábula constitui um todo absoluto, é fomentada no espectador a ilusão sobre o modo como os acontecimentos do palco se

desenrolam na vida real e nela se concretizam. os detalhes não podem ser individualmente confrontados com as partes que lhes correspondem na vida real. nada deve ser 'arrancado ao contexto' para ser eventualmente transportado para o contexto da realidade. isso é superado pelo modo de representar distanciador. a sequência da fábula é, aqui, descontínua; o todo unitário consiste de partes autônomas que, imediata e respectivamente, podem - na verdade devem - ser confrontadas com os eventos parciais que lhes são correspondentes na realidade".⁴⁷ Brecht é vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista - por libertar as partes do domínio do todo - possibilita um novo tipo de arte política. Claramente se depreende das colocações de Brecht, que a obra vanguardista, ainda que necessariamente tenha de recuar frente ao objetivo dos movimentos históricos de vanguarda - que é o de promover um revolucionamento da práxis de vida -, preserva-lhe a intenção. Pode ser que a recondução da arte à práxis de vida tenha mesmo fracassado, mas, ainda assim, a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não mais se fecha contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da vida prática.

2. Post-scriptum em consideração a Hegel

Como vimos, Hegel historiciza a arte, mas não o *conceito* de arte. A este, a despeito de sua origem na arte grega, atribui validade supra-histórica. Szondi tem razão ao constatar: "Enquanto em Hegel

tudo ganha movimento, tudo tem seu lugar (Stellenwerte específico no desenvolvimento histórico [...]), o conceito de arte mesmo quase não

chega a se desenvolver, pois está cunhado segundo o modelo único da arte grega."¹⁸ Hegel, contudo, deu-se perfeitamente conta da não adequação desse conceito de arte frente às obras de sua época: "Se temos diante dos olhos o conceito de verdadeiras obras de arte, no sentido do ideal, nas quais, se por um lado se trata de um conteúdo em si mesmo, não ocasional e efêmero, por outro lado temos um modo de figuração (*Gestaltungsweise*) em total correspondência com um tal conteúdo, assim os produtos do nosso estágio presente, em face de tais obras, efetivamente ficam a dever."¹⁹

A título de recordação: para Hegel, a forma artística romântica (que compreende um período que vai da Idade Média até a época de Hegel) é já a dissolução da interpenetração de forma e conteúdo característica da arte clássica (grega), uma dissolução que é provocada por meio da descoberta da subjetividade independente²⁰. O princípio da arte romântica é a "elevação do espírito a si mesmo" (*Ästhetik, I, p. 499*), que o mundo passou a conhecer com o cristianismo. O espírito não imerge mais, como na forma artística clássica, no sensível, mas retorna para dentro de si mesmo e, com isso, estabelece "a realidade externa enquanto uma existência inadequada para si mesmo" (*idem*). Hegel vê uma conexão entre o desenvolvimento da subjetividade independente e a contingência da existência exterior. Por isso, a arte romântica é ao mesmo tempo uma arte da interioridade subjetiva e uma arte que traz, para a representação, o mundo dos fenômenos na sua contingência: "O externamente aparente não consegue mais expressar a interioridade [...] mas, justamente por isso, a arte romântica deixa que a exterioridade se manifeste de novo livremente por si e, em consideração a isso, dá a toda e qualquer matéria, mesmo flores, árvores e utensílios domésticos os mais comuns, mesmo na contingência

natural da existência, permissão de entrada irrestrita na representação" (*Ästhetik, I, p. 508*).

Para Hegel, a arte romântica é o produto da dissolução da interpenetração de espírito e sensibilidade (aparência externa) característica da arte clássica. Mas, além disso, concebe ainda uma fase de dissolução também da forma de arte romântica. Esta é provocada por uma radicalização das oposições que determinam a arte romântica, entre a interioridade e a realidade exterior. A arte se deteriora na "imitação artística subjetiva do existente" (o realismo do detalhe) e no "humor subjetivo". Assim, conseqüentemente, a teoria estética de Hegel conduz à idéia do fim da arte, sendo esta, no sentido do classicismo de Hegel, compreendida então como perfeita interpenetração de forma e conteúdo.

Mas acontece que Hegel, fora do seu sistema, esboçou pelo menos o conceito de uma arte pós-romântica²¹. No exemplo da *Genremalerei* holandesa, diz que nela o interesse pelo objeto se transforma no interesse pela arte da representação. "O que nos deve atrair não é o conteúdo e sua realidade, mas a aparência (*das Scheinen*), inteiramente desinteressada em relação ao objeto. Do Belo, é por assim dizer fixada a aparência enquanto tal, para si mesma, e a arte é a mestria na representação de todos os mistérios da aparência - que se aprofunda em si mesma - dos fenômenos exteriores." (*Ästhetik, I, p. 573*). O que Hegel dá aqui a entender, outra coisa não é senão aquilo que chamamos de cristalização (*Herausdifferenzierung*) do estético. Expressamente, ele diz que "a habilidade e a utilização subjetivas dos meios artísticos se elevam a assunto objetivo (*zum objektiven Gegenstande*) das obras de arte (*idem*). Com isso, anuncia-se o deslocamento (*Verschiebung*) da dialética forma-conteúdo, característico do desenvolvimento posterior da arte, em favor da forma.

Aquilo que, a partir do fracasso das intenções vanguardistas, deduzimos para a arte pós-vanguardista, ou seja, a legítima justaposição de estilos e de formas, dos quais nenhum pode mais alimentar a pretensão de ser o mais avançado, foi constatado por Hegel já com respeito à arte de seu tempo. "Com isso chegamos ao final da arte romântica, do ponto de vista do período mais recente, cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que, a seu material e a sua produção, se sobrepõe a subjetividade do artista, uma vez que ela não é mais dominada pelas condições dadas de um círculo, em si mesmo já determinado, do conteúdo como da forma, mas retém sob seu inteiro poder e escolha tanto o conteúdo como o modo de figuração do mesmo" (*Ästhetik*, I. p., 575). Hegel compreende o desenvolvimento da arte com o par de conceitos: subjetividade-mundo exterior (i.é., espírito-sensibilidade); a presente análise, pelo contrário, parte da cristalização dos subsistemas sociais e chega, assim, à oposição entre arte e práxis de vida. O fato de Hegel, já nos anos vinte do século dezenove, ter podido prognosticar aquilo que definitivamente só veio a ocorrer depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda, mostra ser a especulação um modo do conhecimento.

A teoria estética, hoje, assume como seus os critérios de Adorno, cuja historicidade se tornou reconhecível. Depois que o desenvolvimento da arte deixou para trás os movimentos históricos de vanguarda, uma teoria estética a eles vinculada (como a de Adorno) é tão histórica quanto a de Lukács, que como obras de arte só reconhece as orgânicas. A total disponibilidade do material e das formas, que é característica da arte pós-vanguardista da sociedade burguesa, deverá ser concretamente investigada através da análise de obras individuais, tanto no sentido das possibilidades a ela inerentes quanto no sentido das dificuldades com que ela se depara.

Se esta situação, da disponibilidade de todas as tradições, permitiria ainda uma teoria estética como tal, no sentido em que de Kant até Adorno existiram teorias estéticas, é algo de questionável; e isso porque, com efeito, só a estruturabilidade do âmbito objetual pode permitir sua apreensão científica. Onde as possibilidades de criação acabaram por se tornar infinitas, não só a criação autêntica é infinitamente dificultada como também, ao mesmo tempo, a sua análise científica. Legitimamente, só mesmo para a arte pós-vanguardista é que pode ter validade a idéia de Adorno de que a sociedade do capitalismo tardio teria chegado a um grau tal de irracionalidade, a ponto de não poder ser mais teoricamente compreendida.

Notas

1. Cf. G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo 1958.
2. Cf. Th. W. ADORNO, *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: "Wider den missverstandenen Realismus"*, em seu: *Noten zur Literatur II* (Bibl. Suhrkamp, 71). 6. -8. Taus. Frankfurt 1963, pp. 152-167.
3. G. W. HEGEL, *Ästhetik*, editada por F. Bassenge. 21 ed., Berlim/Weimar 1965, vol. I. p. 499.
4. Cf. também o *Post-scriptum em consideração a Hegel*, neste volume.
5. Ambos os momentos da teoria da vanguarda de Lukács, a saber, a necessidade histórica do surgimento da arte de vanguarda e sua rejeição estética, são claramente reconhecíveis no ensaio *Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*

(publicado em: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, ed. por R. Brinkmann [Wege der Forschung, 212]. Darmstadt 1969, p. 33-85). Lukács confronta a descrição em Balzac, funcionalmente subordinada ao todo da obra, com sua autonomização em Flaubert e Zola. Por um lado, ele compreende esta transformação como "o resultado necessário do desenvolvimento social" (id., p. 43), mas, por outro, critica seu resultado: "a necessidade pode também ser uma necessidade voltada para o artisticamente falso, deformado e mau" (id.).

6. Cf. G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo 1958.
7. Pode surpreender o fato de Adorno - que juntamente com Horkheimer (in: *Dialektik der Aufklärung* [Amsterdã 1947]) problematizou de forma radical o progresso técnico (o progresso técnico abre, na verdade, a possibilidade de uma existência humanamente digna para todos, mas a de forma alguma leva necessariamente a isso) - no âmbito da arte aceitar sem contestação o conceito de progresso técnico. O diferente posicionamento com relação à técnica industrial por um lado e à técnica artística por outro se explica pelo fato de Adorno separá-las uma da outra. Sobre isso, cf. B. LINDNER, *Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, em: Bertolt Brecht I, ed. por H.L. Arnold (número especial da série Text + Kritik). Munique 1972, pp. 14-36, aqui: pp. 24 e ss. Em todo caso, não se pode censurar a Teoria Crítica por "identificar as relações econômicas de produção com a estrutura tecnológica das forças produtivas" (Lindner, p. 27). A Teoria Crítica reflete a experiência histórica de que o desdobramento das forças produtivas

de forma alguma faz necessariamente explodir as relações de produção, de que ele pode antes colocar à disposição meios para a dominação do homem. "É marca distintiva desta era a preponderância das relações de produção sobre as forças produtivas, as quais na verdade de há muito ridicularizam essas relações" (Th. W. ADORNO, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag*, in: *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, ed. por Th. W. Adorno. Stuttgart 1969, p. 20).

8. "A arte encontra-se na realidade, tem nela a sua função, é também em si mesma mediatizada de diversas maneiras no sentido da realidade. Não obstante, enquanto arte, segundo seu próprio conceito, coloca-se antiteticamente frente àquilo que é o caso" (Th. W. ADORNO, *Erpresste Versöhnung*, em seu: *Noten zur Literatur II*, p. 163). A frase descreve com precisão a distância que separa Adorno dos mais radicais esforços dos movimentos europeus de vanguarda: a insistência na autonomia da arte.
9. Sobre a análise de função, cf. a introdução deste volume: *Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura (Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft)*.
Nota do tradutor: foi substituída por *Hermeneutik - Ideologiekritik - Funktionsanalyse*, cap. VII de P. Bürger: *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979.
10. Th. W. ADORNO, *Selbstanzeige des Versuch über Wagner* (1952), publicado em: *Die Zeit*, 9 de out. de 1964, p. 23.

11. Na *Teoria Estética* Adorno se esforçou no sentido de um julgamento ponderado sobre Brecht. Isso em nada altera, contudo, o fato de que, dentro da teoria de Adorno, para um escritor como Brecht não existe lugar.

12. Cf. B. BRECHT, *Mehr guten Sport!* (1926), em seu: *Schriften zum Theater*, volume I. Berlim/Weimar 1964, pp. 64-69.

13. Cf. B. BRECHT, *Radiotheorie*, em seu: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Vol. I, Berlim/Weimar 1966, pp. 125-147; W. BENJAMIN, *Der Autor als Produzent*, em seu: *Versuche über Brecht*, editado por R. Tiedemann (ed. suhrkamp, 172). Frankfurt 1966, pp. 95-116, e W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (ed. suhrkamp, 98). Frankfurt 1963, pp. 7-63 (artigo-título).

14. Isso ocorre, por exemplo, em H. M. Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: *Kursbuch*, n.º 20 (1970), pp. 159-186. Reimpresso em seu: *Palaver*, Frankfurt/Main 1974, p. 130 e ss.

15. Visto assim, seria muito natural reconsiderar a interpretação por mim sugerida para o começo do *Paysan de Paris* de Aragon. A constatação, feita no início da análise, de que a descrição no *Paysan* estaria "não mais funcionalmente dirigida para algo distinto [...], sendo antes sujeito da narrativa" (P. BÜRGER, *Der französische Surrealismus*, p. 104), não é suficientemente tomada em consideração quando do julgamento da documentação sobre a miséria dos comerciantes expropriados da *passage* (id., p. 109). A obra vanguardista, justamente, não se acha mais centrada em torno

de um princípio, antes permite trazer para a representação (*Darstellung*) divergentes princípios a um só tempo. Denúncia social e atmosfera espiritual (*Stimmung*) de decadência acham-se aqui justapostas, sem que pudesse ser admissível, como na obra orgânica, considerar um momento como sendo o dominante.

16. A obra de arte não-orgânica permite colocar, de uma forma nova, a questão da possibilidade do engajamento. A crítica muitas vezes feita à arte engajada não reconheceu isto, continuando a tratar a questão ainda de modo tal, como se a questão fosse determinar a posição dos conteúdos políticos na obra de arte orgânica. Em outras palavras: a crítica, quanto ao engajamento, não tomou conhecimento da transformação operada pelos movimentos históricos de vanguarda na colocação do problema.
17. B. BRECHT, *Arbeitsjournal*, ed. por W. Hecht. Frankfurt 1973, p. 140 (registro de 3. B. 1940).
18. F. SZONDI, *Hegels Lehre von der Dichtung*, em seu: *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 40). Frankfurt 1974, p. 305.
19. G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, vol. I, p. 570.
20. Se para a Grécia é característico "o imediato estar em comunhão, por parte do indivíduo, com a generalidade da vida do estado", com Sócrates vê-se pela primeira vez despertada "a necessidade de uma liberdade mais elevada do sujeito em si mesmo" (*Ästhetik*, I, p. 491), que vai se tornar então dominante no cristianismo. Cf. o segmento dedicado a Sócrates nas *Vorlesungen über die Philosophie*

der *Geschichte de Hegel* (Theorie-Werkausgabe. Vol. XII, Frankfurt 1970, p. 328 e ss.).

21. Cf. W. OELMÜLLER, *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*. Frankfurt 1969, pp. 240-264.

22. Cf. Th. W. ADORNO, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag*, in: *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages*, p. 17.

Posfácio à segunda edição

Se, apesar da discussão intensiva e do em parte também enérgico protesto que desencadeou⁴, o livro aparece⁵, aqui, inalterado, é sobretudo porque corresponde a um horizonte histórico de problemas, como ele se delineou depois do final dos acontecimentos de 1968 e do fracasso do movimento estudantil no começo dos anos 70⁶. Não quero ceder, aqui, à tentação de criticar as esperanças daqueles que então (sem base social) pensavam poder partir, diretamente talvez, das experiências revolucionárias do futurismo russo. Com menos motivo haveria de fazê-lo, uma vez que tampouco se cumpriram as esperanças daqueles que, como eu, lutaram pela possibilidade da concretização de "mais democracia" em todas as esferas da vida social. Isso vale também para a questão de uma discussão científica *irrestrita*. No que se segue, pretendo limitar-me a acatar e discutir alguns dos problemas tratados na crítica ao livro, na medida em que já não o tenha feito em outro lugar⁷.

A tese da "carência de função" da arte na sociedade burguesa (cf. final do Cap. I, 2) bateu contra uma crítica legítima. Assim, por exemplo, Hans Sanders apontou para o fato de que "para a totalidade do sistema social, as instituições não são sociologicamente pensáveis senão como portadoras de funções"⁸. Minha formulação é, de fato, equívoca. A instituição arte impede que os conteúdos das obras que impelem a uma transformação radical da sociedade, no sentido de uma superação da alienação, possam, na prática, se tornar eficazes. Naturalmente, isso de modo algum justifica que a arte, assim como se acha institucionalizada na sociedade burguesa, assuma tarefas no sentido da formação e da estabilização do sujeito, e venha, por conseguinte, a ter qualquer função.

Um segundo problema, repetidamente abordado na discussão, diz respeito à posição central atribuída, na construção histórica, ao esteticismo. Este é entendido como pressuposto lógico do desenvolvimento dos movimentos históricos de vanguarda, e, precisamente, como aquele lugar histórico no qual, no plano dos conteúdos da obra, se afirma a autonomia institucional. Pode-se, então, levantar a questão: de que com isso, talvez, a construção teórica tivesse privilegiado indevidamente o esteticismo⁶, ao negligenciar as correntes contrárias (naturalismo, *littérature engagée*)⁷. Podem-se dizer duas coisas a esse respeito: em primeiro lugar, é preciso distinguir entre a posição sistemática que o esteticismo assume no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa e a valoração estética, e possivelmente política, das obras desse movimento. Efetivamente, sou da opinião de que ao esteticismo corresponde uma posição-chave, cujo interesse reside na compreensão do que significa a "arte" em nossa sociedade, o que, porém, de forma alguma implica uma supervalorização estética de suas obras. O fato de que ambos os momentos coincidam na teoria de Adorno não significa que, necessariamente, formem uma unidade. Como se sabe, não foi exatamente a ruptura com a instituição arte que Adorno enfatizou nas suas reflexões sobre os movimentos de vanguarda. Feito isso, a instituição arte não só se torna reconhecível enquanto instituição, como também *criticável*.

Um segundo aspecto precisa ser salientado. Toda teoria historicamente substancial tem de suspender o desenvolvimento do objeto num determinado ponto, para poder construí-lo. Sabe-se, por exemplo, que Lukács fez do classicismo de Weimar e do realismo de Balzac e Stendhal o lugar histórico de sua construção. As conseqüências para a possibilidade de uma compreensão da literatura do modernismo são conhecidas. Jürgen Kreft, igualmente (se bem que por outras razões), faz do estágio de desenvolvimento da literatura alcançado no

classicismo de Weimar o eixo da sua construção. A consequência é que, a seus olhos, o esteticismo e a vanguarda não passam de "forma falsa", produzida por coerções sociais. Mas também a tentativa de construir o desenvolvimento da literatura e da arte na sociedade burguesa a partir do naturalismo e do conceito sartreano de *littérature engagée*, me parece pouco auspiciosa porque, com isso, seriam deixados de fora, de antemão, todos os problemas que a estética idealista designa como particularidade do estético (*als Besonderheit des Ästhetischen*). Uma ciência crítica da literatura não pode deixar de lado esses problemas, sem desenvolvê-los. Estratégias de defesa e de exclusão não ajudam, aqui, a prosseguir, pois sabemos que aquilo que é excluído torna a voltar com redobrada energia.

Nesta situação, à primeira vista parece plausível a sugestão feita por Hans Sanders, de que, em vez de partirmos de uma construção *histórica*, devêssemos compreender o esteticismo e o engajamento como "margem estrutural de possibilidades da arte na sociedade burguesa". Contudo, é muito alto o preço que se paga pela manuseabilidade do conceito na prática de pesquisa. Pois, a pensar dessa forma, não existiria mais então nenhuma história da arte na sociedade burguesa, mas apenas "condições marginais contingentes" (estrutura da esfera pública, situação social da sociedade como um todo, interesses de grupos e de classes) decidindo sobre "qual variante domina, em qual forma e em qual situação histórica". Com isso, porém, a colocação hermenêutica do problema, que visa ao esclarecimento do presente, objetivisticamente passará despercebida.

Em direção semelhante, apontam a crítica de Gerhard Goebel e a solução por ele sugerida. Interessa-lhe sobretudo, separar o *status de autonomia* da arte (libertação frente às outras instituições, como o Estado e a Igreja) da *doutrina da autonomia*: "A literatura precisa ter, já, um status institucional relativamente autônomo, para que, com

isso, o engajamento político-social ou a autonomia (por uma questão de clareza, talvez fosse melhor: *autonomismo*) se coloquem como opções de escolha"⁴⁰. Naturalmente, é razoável distinguir entre status de autonomia e doutrina da autonomia. É problemático, no entanto, desatrelar uma coisa da outra. O conceito de instituição da arte se reduz, então, à estéril determinação de independência relativa frente às outras instituições, como o Estado e a Igreja. *Nesse sentido*, porém, a autonomia relativa caracteriza toda e qualquer instituição, e não atribui marca específica nenhuma à instituição arte. Em outras palavras: na sociedade burguesa, a instituição arte seria uma instituição sem doutrina, comparável a uma igreja sem dogmas, mais exatamente, uma igreja que tolera todas as representações de crença (em igual medida "autonomista" e "engajada"). Com isso, ficaria esvaziada a categoria de instituição, pois exatamente a ideologia da literatura, que regula a interação com e sobre as obras de arte, e a cuja compreensão visa a categoria, seria rebaixada a um momento meramente subordinado⁴¹.

Para uma definição da instituição arte na sociedade burguesa desenvolvida, que atrai o lado normativo para o ponto central da observação, me parece eloquente o fato de ter sido a teoria estética, desde os escritos de Kant e de Schiller, uma teoria da autonomia da arte. E isso vale inclusive para Adorno. No meu entender, não existe uma teoria estética da arte engajada que tenha sido bem-sucedida. Os grandes manifestos de Zola e de Sartre permanecem significativamente restritos a um gênero literário que há longo tempo combate a doutrina da autonomia, o romance. Em ambos os casos, pode-se mostrar que, em seus pontos essenciais, o esforço por uma institucionalização alternativa da literatura (é disso que se trata) permanece preso ao conceito de autonomia. Sobre isso é elucidativa a hesitação de Zola entre uma concepção radicalmente des-auratizada do escritor ("un

auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail")¹⁰, que corresponde ao seu esforço pela institucionalização de um conceito não-autônomo de literatura, e uma concepção aurática do escritor, à qual ele significativamente recorre nas passagens em que trata do valor estético¹¹. Quanto a Sartre, no seu *Qu'est-ce que la littérature*, ele adota a separação entre poesia e prosa, ancorada na tradição francesa, e limita a validade de sua teoria do engajamento ao âmbito da prosa. Unicamente em Brecht encontram-se elementos de uma teoria estética da literatura engajada. Aí, evidentemente, é preciso considerar que Brecht só veio a formular sua teoria depois do ataque dos movimentos históricos de vanguarda ao status de autonomia da arte. Não nos é permitido, por conseguinte, extrair da teoria de Brecht nenhuma conclusão sobre a institucionalização da arte na sociedade burguesa avançada. Em todo caso, ela pode valer como indicador para as possibilidades da arte engajada depois dos movimentos históricos de vanguarda.

Contra as observações precedentes, durante as discussões insistentemente se levantou a objeção de que o marco institucional estaria, aqui, amplamente equiparado à teoria estética, com o que, porém, instituições materiais como escola, universidade, academias, museus, etc. estariam sendo subestimadas no seu significado para o funcionamento das obras de arte. O argumento seria justo se teorias estéticas fossem assunto exclusivo dos filósofos. No entanto, não é bem esse o caso. As idéias nelas formuladas possuem, antes, um alcance que se estende das várias instâncias mediadoras - escola, especialmente o *Gymnasium*, universidade, crítica literária, historiografia literária (para mencionar apenas algumas) - às cabeças dos produtores e receptores de arte, determinando assim a relação concreta com as obras individuais.¹² O recurso às teorias estéticas é natural, uma vez que apresentam as representações dominantes sobre

arte, em sua forma mais desenvolvida. Justamente quando se parte do fato de, na sociedade burguesa desenvolvida, achar-se a arte institucionalizada enquanto ideologia, a sua crítica deve estar envolvida, portanto, com a sua forma mais desenvolvida. Isso não exclui, absolutamente, investigações sobre representações estéticas e literárias, por exemplo, na historiografia e na crítica literárias, exigindo-as, ao contrário, enquanto complementação necessária. A referência relativa à prática da investigação, que a esse respeito se pode tirar da abordagem aqui sugerida, toma como ponto de partida não perder de vista a unidade do marco normativo de produção e recepção subjacente ao conceito de instituição arte, evitando com isso a desconexa justaposição de interpretações (*Darstellungen*) próprias das instâncias isoladas (como escola, crítica literária, etc.)¹⁹.

Num outro nível situam-se as críticas que ou não aceitam a tese do fracasso dos movimentos de vanguarda (mais exatamente: a recondução da arte à práxis de vida, por eles tencionada) ou - é o caso de Burkhardt Lindner - vêem o anseio de superação da própria vanguarda ainda numa relação de continuidade com a ideologia da autonomia. Tiram daí a conclusão de que a transposição desse anseio de superação, "no nível das categorias da instituição arte, deveria levar a uma confirmação da tradicional autonomia da arte" (*Antworten*, 92). A tese de Lindner, de que o anseio de superação da arte estaria já embutido na doutrina da autonomia, é, sem dúvida, interessante. Em outra passagem ele cita um texto de Schiller, elucidativo a esse respeito: Houvesse realmente ocorrido o fato extraordinário de que a legislação política fosse confiada à razão, o homem respeitado e tratado como um fim em si mesmo, a lei elevada ao trono e a verdadeira liberdade transformada em base do edifício do Estado, assim quisera eu para todo o sempre despedir-me das musas, e à mais magnífica das obras de arte, à monarquia da razão, dedicar toda a minha atividade.

Lindner interpreta o texto no sentido de que "a constituição de uma autonomia do estético se acha ligada, na origem comum, ao problema da superação da autonomia"⁴⁴. Pergunta-se, então, se Schiller, com isso, não estaria sendo arrastado a uma demasiada proximidade com relação à vanguarda. Pois, para ele, não se trata da superação da práxis artística numa práxis político-social, mas da justificação da renúncia à práxis política e, por conseguinte, da justificação da autonomia da arte. Em sua argumentação, é mantida a separação de ambas as esferas, cuja interpenetração interessa à vanguarda.

No que tange à assunção da pretensão vanguardista por parte da ciência - que Lindner, não sem razão, me atribui -, ela é impensável sem uma transformação (*Transformation*). A ciência da literatura não se pode atribuir a tarefa de transportar a arte para a práxis de vida, mas logra certamente admitir a pretensão dos movimentos de vanguarda na forma da crítica da instituição arte. Se confere que as formas de circulação que regulam a produção e o trato com obras de arte na sociedade burguesa são ideológicas, a crítica dialética dessas formas de circulação, procedendo pacientemente, se constitui, pois, numa importante tarefa científica.

Notas

1. Cf. especialmente 'Theorie der Avangarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, ed. por W. M. Lüdke (ed. suhrkamp, 825). Frankfurt 1976; abreviado a seguir para: Antworten.
2. Para uma refundição da introdução, visando a precisões conceituais

e objetivas, veja-se P. BÜRGER, *Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288), Frankfurt 1979, pp. 147-159.

3. Que este horizonte de problemas não seja apenas alemão ocidental, mas pelo menos europeu ocidental, é fato comprovado pela publicação de uma série de trabalhos franceses que tratam de colocações semelhantes do problema e, em parte, divisam também soluções comparáveis. Cf. M. L. 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. Cf. P. BÜRGER, *Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 228). Frankfurt 1979; especialmente as notas à introdução. O livro tenta discutir problemas metodológicos da ciência da literária no quadro da posição atual, esboçada no presente trabalho.
5. H. SANDERS. *Institution Literatur und Theorie des Romans* [...]. Diss., Bremen 1977, p. 16 (publicada no início de 1981 na edição suhrkamp). Cf. também a observação de H.U.GUMBRECHT, de que o autor, "ao desvincular a história da arte do desenvolvimento dos outros sistemas sociais teria em certos aspectos ido longe demais" (in: *Poetica* 7 (1975), p. 229).
6. Cf. J. KREFT, *Grundprobleme der Literaturdidaktik* (UTB, 714). Heidelberg 1977, p.173 e ss.

7. H. KRAUSS, *Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre*, in: R. Kloepfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*. Vol. I, Munique 1979.
8. G. GOEBEL (Hannover), "*Literatur" und Aufklärung*, apresentação na secção "Ciência da Literatura e da sociedade" no colóquio dos romanistas (Romanistentag) de outubro de 1979 em Saarbrücken (texto datilografado, p. 4).
9. Também P. BOURDIEU insiste na conexão entre status de autonomia e doutrina da autonomia, ao apontar para o fato de que apenas o mercado cria o pressuposto para que a doutrina da autonomia da arte possa surgir (*Le Marché des biens symboliques*), in: *L'Année sociologique* 22 (1971/72, pp. 49-126; aqui: p. 52 e s.)
10. E. ZOLA, *Le Roman expérimental* (Garnier-Flammarion, 248). Paris 1971, p. 191.
11. Cf. minha contribuição e a de H. SANDERS in *Naturalismus und Ästhetizismus* (*Hefte für kritische Literaturwissenschaft*, I; ed. suhrkamp, 922). Frankfurt 1979.
12. Para o âmbito do ensino, pode-se provar que já a partir de 1840 o conceito de arte autônoma impregna a concepção literária transmitida na Alemanha nas aulas de alemão do *Gymnasium* (cf. Ch. BÜRGER, *Die Dichotomie von "höherer" und "volkstümlicher" Bildung [...]*, in: *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*), ed. por R. SCHÄFER (Kritische Information, 87). Munique 1979, pp. 74-102.

13. Cf. a esse respeito *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, ed. por J. Schulte-Sasse (Hefte für kritische Literaturwissenschaft, 2; edition suhrkamp, Neue Folge, 1040). Frankfurt 1980.
14. B. LINDNER, *Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1975, pp. 85-107; aqui: p. 89. - id., p. 88 a citação de uma carta de Schiller de 13. 7. 1793 ao duque de Augustenburg.

Comentários

1. Sobre alguns aspectos do fazer da tradução enquanto tal e sobre o resultado aqui apresentado

Não era nosso objetivo e nem teríamos agora, ao final deste longo processo de tradução do texto de Peter Bürger, a distância e a tranquilidade necessárias para proceder a uma descrição do trabalho realizado ou a tentativas de teorização sobre ele. Ambas as tarefas podem ser, mas não necessariamente, atributos do tradutor. Este deve muito mais fornecer os elementos para que o leitor possa se situar com relação ao resultado obtido. É esse o sentido tanto da introdução como dos comentários e do vocabulário a ser anexado ao trabalho.

Com o vocabulário, o leitor poderá identificar os termos mais freqüentes no texto de Bürger, o que com certeza o auxiliará na compreensão do próprio texto e dos princípios que nortearam as nossas escolhas. Ele prestará também uma contribuição importante para futuros trabalhos de tradução, sendo mesmo desejável que tal prática se generalize, a exemplo do que já vem ocorrendo em muitas publicações de traduções de textos filosóficos. Outra função importante: alertar o leitor para as dúvidas que permanecem quanto às opções de tradução, sobre as hesitações e sobre a necessária provisoriedade desse fazer. Ainda que pareça estarmos incorrendo no óbvio, é importante que o tradutor tenha consciência dessa provisoriedade e, principalmente, que ela não permaneça sendo ocultada ao leitor.

O mesmo vale para os comentários ao texto e à tradução. Privilegiamos tudo quanto se nos apresentou como problema e, preferencialmente, tudo quanto permanece sendo problema. As soluções devem ser vistas como provisórias e, como tal, podem ser julgadas pelo leitor. Este é

pensado e respeitado enquanto um receptor ativo, aquele que eventualmente poderá intervir no resultado. Parece-nos de extrema importância passar ao leitor esta visão dessacralizada do fazer da tradução. Só assim, acreditamos, se pode chegar à percepção da sua verdadeira natureza, que inclui a dúvida permanente, a contingência, a hesitação entre cunhar um neologismo ou fazer uso da paráfrase, a alusão às hipóteses equivocadas ou, por duvidosas, deixadas no caminho, a menção das impossibilidades (quando ainda não chegou o momento da tradução) e da fragilidade de tantas soluções.

Outro objetivo perseguido na seleção dos pontos a serem comentados foi situar o leitor com relação ao texto que se apresenta à sua leitura, um texto "traduzido" para o seu idioma por alguém que é, antes de mais, um falante e leitor desse idioma de chegada, e que, parcialmente, conhece o idioma de partida. Que a tradução seja vista como fazer, e que "fazer" se entenda enquanto trabalho.

É claro que andamos incansavelmente a perseguir esse ideal de produzir no idioma de chegada, respeitando seus limites e suas possibilidades atuais, um texto legível e compreensível, não um equivalente do original, para usar uma expressão bastante conhecida, mas um caminho até ele. A verdade é que acabamos por chegar a uma espécie de idioma ideal, um lugar intermediário entre o idioma de partida e o idioma de chegada. Com isso, deixa-se de lado a idéia equivocada de que o resultado não deva parecer ter sido traduzido. E é nesse idioma ideal que o leitor vai presenciar e participar de um diálogo entre texto e texto, brotando daí a sua leitura.

Sobre o texto de Bürger é preciso dizer que foi escrito num período bastante determinado da história alemã recente, quando, segundo palavras do próprio Bürger, se acreditava na força de transformação da teoria, e, acrescentaríamos, na necessidade do debate e da troca de idéias. Ele nasce, como se pode ler na nossa introdução, de um período

turbulento e revolucionário, de intensos debates em todas as esferas da vida social (e não apenas na Alemanha) e, especialmente, no âmbito da academia. Desse período, traz as marcas do combate e um jargão acadêmico fortemente marcado, histórico. Pode-se afirmar que, mesmo para o leitor de língua alemã, esse texto deve soar assim como expressão de uma época, com uma certa tendência ao empolamento, e visivelmente marcado pela urgência das formulações cunhadas no calor da hora, com a presença de neologismos e de torneios retóricos de difícil tradução. Por aí, o leitor pode bem avaliar as dificuldades quase intransponíveis que se antepõem à tentativa de encontrar na língua de chegada um tom adequado. As referências a duas traduções consultadas, a americana e a espanhola, visam a situar o problema da tradução num plano mais geral, comparativamente. Essas considerações nos parecem importantes para a compreensão de um outro aspecto da tradução: além das dificuldades propriamente linguísticas, vamos encontrar dificuldades de ordem histórico-sociológica e cultural. Costuma-se dizer que somos um país sem memória. Diríamos que restou, por razões bastante conhecidas, tão somente uma vaga lembrança do que foi para nós esse período e de como possa, em português, soar um verdadeiro debate de idéias. Já de há muito não convivemos mais com esse hábito antes tão arraigado na vida acadêmica. Nesse sentido, do ponto de vista da criação textual, o texto em língua de chegada acaba por ter muito de ficção, alimentado por informações colhidas um pouco ao acaso.

O leitor poderá estranhar os longos períodos e a pontuação, às vezes, pouco habitual. Em muitos momentos, o texto nos obriga a segui-lo assim rigorosamente de perto, sem dar margens a tentativas de chegar a um resultado diverso desse a que chegamos. Foi preciso, além disso, uma grande ginástica mental para fugir àquilo que no convívio muito longo e muito intenso com o original, acaba por nos contaminar.

Esperamos, no entanto, ter livrado o texto de todas as contribuições indesejáveis da nossa parte, quais sejam, imprecisões conceituais, incorreções gramaticais, "falsas amizades" e mercadorias de importação não declaradas. É verdade que sempre acabará passando uma ou outra coisa, mas fizemos o possível para que as complicações e as dificuldades restantes sejam apenas as do próprio original, no sentido da sua compreensão e da sua interpretação.

Sobre as citações incluídas no texto de Bürger, vale fazer aqui algumas considerações:

Os textos de *Cartas sobre a Educação Estética do Homem* nos foram gentilmente cedidos por Márcio Suzuki, que está por lançar uma sua tradução dessa obra em parceria com Roberto Schwartz, que já a havia traduzido em 1963.

Algumas citações de Kant e de Habermas foram colhidas de traduções já publicadas entre nós (respectivamente, de Rubens Rodrigues Torres Filho e de Álvaro L. M. Valls). As citações de Benjamin foram pinçadas igualmente de traduções brasileiras: *Origem do Drama Barroco Alemão* (trad. de Sérgio Paulo Rouanet) e *A obra de Arte na época de suas Técnicas de Reprodução* (trad. de José Lino Grünewald). No mais, citações de Marx, Marcuse, Adorno e dos sociólogos da arte de Marburg, optamos por traduzi-las livremente. É arriscado, mas não tivemos outra alternativa. Algumas dentre essas obras seguramente não possuem ainda tradução para o português, outras, se existentes, ou delas não tivemos notícia ou a elas não tivemos acesso. Vale ainda dizer que nos vimos obrigados a impor alguns limites ao nosso trabalho, com plena consciência dos riscos que eles trazem consigo. Algumas tarefas, como um possível cotejo das citações com traduções possivelmente existentes, quer para o português quer para outros idiomas que conhecemos, ficam ainda por cumprir. Até o momento da publicação

haverá tempo para sanar os possíveis problemas que, infelizmente, nos vimos obrigados, pelas impossibilidades de momento, a adiar.

No caso das citações da *Teoria Estética* de Adorno, preferimos manter as nossas tentativas de tradução, remetendo o leitor ao cotejo com a tradução portuguesa já bastante conhecida entre nós.

Constam ainda deste trabalho uma bibliografia de Peter Bürger e um pequeno esboço dos trabalhos subseqüentes por ele desenvolvidos sobre o tema das vanguardas. Esse material nos foi enviado pelo próprio Bürger e nós tomamos a liberdade de incluí-lo no trabalho.

Sobre o prefácio é preciso dizer que foi originalmente escrito para a edição italiana de *Teoria da Vanguarda*. Quando lhe pedimos que escrevesse um prefácio à edição brasileira, ele nos enviou uma cópia do mesmo, sugerindo-nos as alterações efetuadas. No original, Bürger se dirige ao tradutor italiano e faz referências à edição em preparo naquele país. Da edição italiana constarão ainda alguns ensaios posteriores do autor. Daí as referências ao ensaio sobre Joseph Beuys e à recente *Prosa der Moderne* (ver bibliografia do autor).

Duas outras tarefas foram deixadas de lado, porque em nada afetariam a apresentação deste trabalho, quais sejam, a reprodução das ilustrações contidas no original (que tecnicamente seria aqui inviável) e a bibliografia de referências (consideramos que essas referências estão todas contidas nas notas do autor). Tanto as ilustrações como a bibliografia serão, obviamente, incluídas quando da publicação da obra.

No que se segue, passaremos a uma nota do tradutor sobre as alterações efetuadas com relação ao texto original de 1974, seguida de um comentário mais extenso e geral sobre a tradução, focalizando um de seus aspectos que parece exemplar com respeito às dificuldades encontradas e às nossas possibilidades atuais de solução. É quando trataremos da tradução da palavra *Wissenschaft*. Depois, seguir-se-ão

os comentários, precedidos do número da página da tradução onde elas se localizam

Ainda uma observação. Não seria preciso dizer que o nosso trabalho se deu em condições bastante precárias de produção, bastante brasileiras poderíamos dizer. Não é hábito entre nós, por razões que todos muito bem conhecemos, considerar a produção cultural, aqui mais especificamente a tradução, do ponto de vista das suas condições de produção. Tampouco o faremos aqui, valendo apenas lembrar que temos absoluta consciência delas, ou, dito de outra forma, elas se fazem sentir muito concretamente na realização do trabalho e inevitavelmente se refletirão no resultado parcial alcançado. Foi preciso contornar as conhecidas limitações de ordem material, podendo-se afirmar que acabamos mesmo arcando com os custos dessa produção que, é preciso afirmar também, não terão retorno. Também são bastante sabidas as limitações culturais do nosso meio, o dificultado acesso aos bens do mercado da cultura e a carência de debate e de uma circulação mais livre e desinteressada de informações. Diríamos que a universidade brasileira, no momento, pouco tem a oferecer no sentido da superação destas dificuldades que muito particularmente nos atingem no momento da apresentação de um trabalho.

Para superar as tão inúmeras dificuldades, temos que lançar mão de vários expedientes, numa colheita de dados um tanto caótica, ao acaso, no boca a boca. Nesse sentido o texto produzido pode ser considerado um concerto a muitas vozes. Além daquelas que obrigatoriamente e necessariamente estão envolvidas na realização acadêmica do trabalho, seria até mesmo difícil enumerar as tantas outras vozes que estão presentes no resultado alcançado.

Nesse sentido, o texto é resultado de um trabalho não tão isolado quanto as condições atuais nos imporiam. Não se trata aqui de estarmos nos justificando ou escusando pelas possíveis limitações inevitáveis

do trabalho. Trata-se antes de fazer justiça a uma determinação de trabalho, não apenas nossa, que, a despeito das condições vigentes, ainda insiste em procurar sua forma ideal de realização. E, pela enumeração dos colaboradores voluntários (ver agradecimentos), já se vê que não somos poucos a procurar transpor os limites da nossa situação cultural. Trata-se também de tocar, ainda que apenas de passagem, na difícil questão relativa às condições de produção e na necessidade de passarmos a falar mais abertamente sobre elas. Sem essa transparência, tampouco será possível seguir muito adiante, quer no trabalho prático da tradução quer na reflexão teórica sobre esse mesmo fazer.

2. Sobre algumas alterações no texto de *Teoria da Vanguarda*

A primeira edição de *Teoria da Vanguarda* é de 1974. A tradução aqui apresentada foi realizada a partir da segunda edição, também lançada nesse mesmo ano, acrescida de um pós-fácio onde o autor considera a recepção da obra, acatando e rebatendo as críticas contra ela dirigidas. Entre outras coisas, justifica a ausência de alterações no texto, apesar das críticas e do protesto que gerou, como expressão de um momento histórico, correspondendo a uma perspectiva determinada e datada, qual seja, a de um panorama surgido com o fracasso dos movimentos revolucionários de 68 e início dos anos 70.

Consultadas as edições espanhola e americana, verificamos a presença de algumas alterações. A primeira foi a substituição, nos dois volumes, da introdução original: *Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft* (Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura) por *Hermeneutik - Ideologiekritik - Funktionsanalyse* (Hermenêutica - Crítica da Ideologia - Análise de função), capítulo

VII de uma obra posterior, *Vermittlung - Rezeption - Funktion* (Mediação - Recepção - Função), de 1979. O autor, que gentilmente nos enviou uma cópia xerográfica do texto, aconselhou sua inclusão por considerá-lo mais claro e mais compreensível que o anterior. Nas suas primeiras quatro páginas, é idêntico ao texto substituído, com algumas pequenas alterações ditadas, certamente, pela distância que os separa no tempo. No restante, temos a inclusão de elementos efetivamente esclarecedores. Diríamos que a inclusão da análise de uma obra (Eichendorff), por exemplo, contribui para amenizar o choque da aridez da exposição cerradamente teórica do texto substituído.

Na edição americana, esse texto surge como capítulo I, entrando *Theorie der Avantgarde und Theorie der Literatur*, também extraído da *Vermittlung - Rezeption - Funktion*, como introdução.

Quanto a esta segunda alteração, não tivemos acesso ao texto original, tendo abandonado pelo caminho a tentativa de uma tradução indireta (dispomos de uma tradução francesa e da tradução americana). Não fica descartada a hipótese de chegarmos a um termo no prazo que ainda nos separa da publicação da edição brasileira.

3. Sobre a palavra *Wissenschaft* e sobre a tradução de *Literaturwissenschaft* por "ciência da literatura"

É problemática a tradução da palavra *Wissenschaft*. E não apenas para o tradutor que tem o português como idioma de chegada. J. R. Ladmiral, no seu "*Traduzir: teoremas para a tradução*", no item 4.2 do capítulo III, que tem por título "Traduzir as "ciências", começa por justamente perguntar: "E antes de mais nada, de que "ciências" se trata?" E prossegue: "Ora, a palavra alemã *Wissenschaft*, que se traduz geralmente pelo francês *science*, tem de fato um sentido muito mais

amplo, tão mais amplo que se pode quase falar de um sentido diferente. Em francês, trata-se de um conceito assaz preciso que designa um saber cumulativo e estruturado, satisfazendo as exigências do método experimental e da formalização lógico-matemática; é uma categoria epistemológica. Em alemão, é *Wissenschaft* qualquer saber possuidor de uma metodologia própria e definida, e de fato qualquer saber enraizado na instituição universitária; é antes de tudo uma categoria histórica ou sócio-cultural, ou mesmo sócio-profissional. Num caso extremo, em certos autores ainda contemporâneos como Heidegger, a teologia é uma *Wissenschaft*."

No português, as coisas seguem caminho semelhante. Ao abrirmos os dicionários e ao consultarmos os vários usos da palavra, vamos ter dificuldades para determinar exatamente de que "ciência" se trata. Landmiral traça um percurso do termo, desde o latim *scientia* (em latim eclesiástico, a teologia é *scientia sacra*). "Em francês", diz ele, "num francês já um pouco fora de moda, para sermos verdadeiros, chama-se (talvez fosse melhor dizer: chamava-se) à lógica, à estética e até à moral "ciências normativas." A seguir, cita *du Bellay*, para quem "ciência" é sinônimo de qualquer saber organizado, constituindo-se em objeto de uma exposição argumentativa e de um ensino sistemático.

Landmiral fala de um realargamento semântico, mais recentemente, da palavra "*science*", sendo possíveis as *ciências jurídicas*, as *ciências econômicas* e mesmo a *ciência da literatura*, o que de certo modo representa um reatamento com o semantismo antigo, longe do sentido restrito da pesquisa científica moderna. E assim chegamos a *Literaturwissenschaft*.

A tradução da palavra *Wissenschaft*, quando acoplada a *Literatur* (*Kunst, Kultur*), já de há muito se constitui em problema para o tradutor brasileiro. Esse problema de tradução parece envolver questões centrais para o debate literário.

Entre nós, a denominação da disciplina ficou sendo: *teoria literária*. Também se vai encontrar *teoria da literatura*, por exemplo, nas edições das obras de Wolfgang Kayser, tanto na portuguesa como na brasileira. Não seria preciso mencionar aqui a distância que separa a concepção e a prática desses estudos literários daquilo que se poderia chamar *teoria literária*. (Sobre isso, remetemos à leitura da introdução à edição americana de *Teoria da Vanguarda*.)

Há mesmo quem prefira o uso do plural, "teorias literárias", que traduz a negação da possibilidade de se pensar *uma* teoria literária, já que não se trata de um saber cumulativo e positivista.

Consideramos, logicamente, a hipótese de usar no texto *teoria literária*, com o acréscimo de *a disciplina da teoria literária*. O próprio autor, a uma consulta nossa, ponderou que essa fosse talvez a solução mais acertada, informando ainda sobre o fato de Roland Barthes fazer uso de "*science de la littérature*". A tradução espanhola de *Teoria da Vanguarda* privilegiou "*ciencia de la literatura*" e a edição americana traz variações com *scholar*, *scholarship*, *scholarly*, e paráfrases.

Não seria necessário insistir muito sobre a óbvia distinção entre *teoria* e *ciência*. Portanto, quando no texto se lê *Literaturtheorie*, trata-se evidentemente da *teoria* e não da disciplina. Em se tratando de *Literaturwissenschaft*, a tradução por *teoria literária* enredaria tradutor e leitor numa complicada trama de explicações, notas e parênteses, para dar conta de distinguir as várias ocorrências do termo *teoria*. Uma *teoria crítica da literatura* remete, sem dúvida, à *teoria crítica (kritische Theorie)* da Escola de Frankfurt, mas não corresponde à disciplina da literatura.

Ainda sobre *Literaturwissenschaft*, vale considerar a nota elaborada por Peter Naumann (em *A Literatura e o Leitor*, pp. 183-184), segundo a qual *Literaturwissenschaft* (ciência da literatura) é usada na Alemanha

(tanto na RFA como na RDA) para denominar os estudos de literatura, intitucionalizados na universidade, estabelecendo uma distinção com relação à *Literaturkritik* (crítica literária), aquilo que entre nós costumamos chamar de "crítica de jornal", atividade dirigida para uma recepção mais ampla. Esta se distinguiria da *ciência da literatura*, pelo seu impressionismo, pela carência de método e de embasamento teórico. Acontece, observa Peter Naumann, que essa distinção não é assim tão evidente, e todos nós sabemos que as fronteiras entre os estudos literários na universidade e a chamada "crítica de jornal" se mostram hoje bastante imprecisas, servindo-se o mundo acadêmico dos poucos espaços que a grande imprensa lhe oferece para a publicação de seus trabalhos. Além disso, sabemos que em ambos os campos vamos encontrar pretensão de verdade, de método e de excelência crítica.

Portanto, diante dos elementos de que dispúnhamos e que aqui expomos ao leitor, optamos pela idéia de contribuir para com o "realargamento" metodico do vocábulo "ciência", uma vez que o texto de Bürger parece sugerí-lo. Em casos como esse, apesar do extenso debate já travado em torno do tema, o tradutor se vê novamente frente a dificuldades que, temos de convir, estão longe de terem sido devidamente resolvidas.

O texto de *Teoria da Vanguarda*, nascido como já expusemos, na introdução, de um contexto bastante preciso, remete a um conjunto de debates teóricos muito presentes no momento de sua gênese e abandonados ao longo dos anos que se seguiram. Esses debates se alimentavam de uma certa concepção acadêmica do trabalho intelectual, que se dirigia no sentido da constituição do que se chamaria uma "ciência burguesa". Acreditamos que seria imprescindível a retomada de alguns dos temas desse debate. Ao que parece, a opção por "teoria literária" pode ser reveladora de um momento bastante determinável no passado da disciplina entre nós, quando a palavra "ciência" era compreendida num sentido bastante restrito, o de uma ciência

positivista, e, como tal, aplicável apenas a algumas áreas do saber ditas exatas. Vale, no entanto, lembrar que *Geisteswissenschaften*, via traduções de obras francesas, chegou até nós e se instalou como "ciências humanas".

4. Comentários sobre passagens localizadas nas páginas do texto

INTRODUÇÃO

pág.18: (... mas a um problema teórico.) Nesta passagem, houve uma pequena alteração. Onde se lê *entre a esquerda*, antes se lia "*entre a esquerda anti-autoritária* (ver nota do tradutor), numa referência, obviamente datada, aos movimentos revolucionários de 68.

pág.18: (... certamente ser discutida.) A palavra "antagonístico" não está dicionarizada, mas já faz parte do nosso repertório de importação (via tradução). O tradutor espanhol optou por "en una sociedad dividida". Na tradução americana, "antagonistic".

pág.18: (...mas orientada pelo interesse.) Formações de palavras como o adjetivo "interessegeleitet" são um desafio para o tradutor. Nesse caso, já dispunhamos de uma solução mais ou menos freqüente em textos filosóficos: "orienada pelo interesse". Na tradução americana, vamos encontrar "guided by interest", solução que ele tentará reforçar (ver nota seguinte) numa outra expressão também derivada do mesmo verbo leiten = dirigir, guiar, conduzir, orientar. Equivoca-se o tradutor espanhol: que vá acompañada de intereses".

pág. 19: (... compreendem as objetivações literárias.) Aqui acerta o tradutor espanhol: *el interés que orienta el conocimiento*. No original: *das erkenntnisleitende Interesse*. O tradutor americano manifesta dúvida quanto à solução anterior (*guided*

by interest), fazendo uso de um verbo de reforço: *the interest that informs and guides cognition*.

pág.19: (... se serve o pesquisador.) O substantivo *Rahmen* significa: moldura, arcabouço, podendo ser traduzido também por quadro ou contexto (analogias). No caso de *kategorialer Rahmen*, ficamos com uma solução já de uso consagrado, *marco categorial*, que coincide com a solução adotada pelo tradutor espanhol (talvez seja essa a origem da solução aqui adotada). Em francês, temos *cadre* (que aqui daria *quadro*) e em inglês, *framework* (que corresponde ao nosso *arcabouço*). Outras soluções possíveis: *moldura categorial* ou *contexto categorial*.

pág.19: (... compreendem as objetivações literárias.) *Mittelbar* e *unmittelbar*, quando usadas no sentido mais comum, quer como adjetivos quer como advérbios, são traduzidas por *direto/direta* e *diretamente/indiretamente*. *Unmittelbar*, como advérbio, pode ser traduzido, sem mais, por *imediatamente*. Nos outros casos, quando é necessário frisar a presença ou ausência de mediação (não tão evidentes no uso comum do advérbio em português, por exemplo) usamos *mediatizado/não-mediatizado* ou paráfrases como: *de forma mediada* (ou *mediata*) / *de forma não-mediada*. No capítulo III, "Montage mittelbar"/"Montage unmittelbar" foram traduzidos por "montagem mediata"/"montagem imediata", seguindo tradução não publicada do texto de Bloch, feita por Carlos Eduardo Jordão Machado.

pág.19: (... compreendem as objetivações literárias.) *Objetivação*,

segundo o Aurélio, é o "processo pelo qual a subjetividade ou consciência humana se corporifica em produtos avaliáveis para ela e para outros elementos de um mundo comum". O *Wahrig Wörterbuch* coloca *Objektivierung* (de *objektivieren* / *Objekt*) como sinônimo de *Vergegenständlichung* (forma alemanizada de *Konkretion*, derivada de *Gegenstand* = *Objekt*). Alguns afirmam a necessidade de se estabelecer uma distinção entre os dois vocábulos, traduzindo o segundo por *objetificação*, que mais explicitamente remete a *objeto*. Para o Aurélio, *objetificação* se define como "o momento do processo de *objetivação* (...) em que o homem dissocia o produzir, que lhe é próprio, do produto, de tal modo que o pode conhecer, tornando-o objeto de sua consciência". Em Schopenhauer, segundo Lalande, *Objektivierung* é a "manifestação da coisa em si, a Vontade, sob a forma de fenômenos". Preferimos seguir a indicação do *Wahrig Wörterbuch*, não estabelecendo essa distinção.

pág.19: (... intérprete e obra literária.) *Literaturtheorie*, aqui, significa "teoria da literatura" e não a disciplina da teoria literária. Cf. comentário inicial sobre a tradução da palavra *Wissenschaft* e de *Literaturwissenschaft*.

pág.19: (... é dada *tel quel*.) Em alemão, é comum o uso de algumas expressões francesas. *Tel quel* (também se grafa *telquel*) designa uma cláusula contratual (*Handelsklausel*): o comprador tem de aceitar a mercadoria tal como ela sai. Em alemão, teríamos *so wie*. Optamos por manter, na medida do possível e do suportável, as palavras estrangeiras que aparecem no

texto, apostando na sua carga afetiva e informacional que, certamente, determina o seu uso pelo autor.

pág.19: (... não nos é dada *tel quel*) A palavra *Einsicht* não encontra equivalente senão em inglês: *insight* já marca presença em nossos textos de ciências humanas sem mesmo trazer nenhum sinal de ser palavra estrangeira. A lingüística sugere *introvisão*, que parece não ter transposto o reduto dessa mesma disciplina. Seu uso, pelo menos, não está devidamente assentado. Peter Bürger nos sugeriu que, em muitos casos, *Einsicht* é usada como sinônimo de *Erkenntnis* (conhecimento ou cognição). Entre nós, encontramos todo um elenco de tentativas de tradução por conceitos semanticamente próximos ou por paráfrases com o uso de verbos correspondentes a esses conceitos: percepção, percepção interior, discernimento, compreensão, apreensão, visão, penetração e outros mais. E o problema não é prerrogativa apenas do português. Basta verificar a ginástica exigida do tradutor espanhol e mesmo do tradutor americano, cujo "insight" parece não dar conta de todas as ocorrências do vocábulo em alemão. Numa tentativa de apreensão desse conceito, propomos uma comparação com um outro verbo alemão, *eingreifen*, que tem a mesma raiz de *begreifen* (*Begriff*) e cuja formação (o substantivo *Griff* [garra] mais o prefixo *ein* [que traduz a idéia de penetração ou intervenção]) remete a uma metáfora eminentemente táctil. E assim temos o verbo *intervir* em alemão. Já em *Einsicht*, a metáfora é visual: trata-se de uma visão que penetra, que intervém. As opções de que dispomos, além de traduzir apenas parcialmente o significado do conceito, esbarram ainda no problema da regência. Em alemão temos *Einsicht in* +

acusativo, regência que reitera a idéia de penetração ou intervenção. Não dispondo de melhor solução, optamos por tentar um quase impossível equilíbrio com o uso das várias outras soluções mencionadas, adequando-as da melhor maneira possível ao longo do texto. Essa adequação foi ditada sobretudo pelo contexto da frase e mesmo pelas possibilidades expressivas possíveis em cada caso (eufonia, regência), procurando não nos distanciar demais do núcleo de significação do conceito.

pág.20: (... entram na interpretação do mesmo.) O adjetivo *fremd* significa tanto *estrangeiro* como *estranho* (*alheio, de outrém*). Significa ainda *desconhecido* ou *não-familiar*. Esta última foi a escolhida, por ser a que menos oportunidade a ambíguas oferece, além de cobrir, de certa forma, todos os outros significados. Ela é corroborada pelo próprio contexto. Mais abaixo vamos encontrar o verbo *sich anverwandeln*, que se traduz por *familiarizar-se*.

pág.20: (...interesse presente.) - No original: *Applikation* (*Anwendung*).

pág.20: (... da interpretação [Deutung].) - Traduzimos *Deutung* (*Deutende*) e *Interpretation* (*Interpretierende, Interpret*) por interpretar (intérprete). Para *Auslegung*, reservamos *exegese*.

pág.20: (... no ato da interpretação [Deutung].) *Geistlicher* se aplica tanto ao padre católico como ao pastor protestante. Optamos por *pregador religioso*, que não determina distinção de credo.

- pág. 21: (... sobretudo por Jürgen Habermas.) Pode causar estranheza a presença culinária da palavra *recheio*. No original, *inhaltliche Füllung* causa exatamente a mesma impressão, devendo o substantivo aparecer outras vezes no texto.
- pág.21: (... da tradição "*Wahrheit und Methode*, p. 275.) Eis a citação no original: "*das Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen*". Adotamos a tradução de Álvaro L. M. Valls: "*o entrar num acontecer da tradição*" (*Dialética e Hermenêutica*, pág. 14).
- pág.21: (... preconceito como tal².) Cf. as traduções para o inglês e para o espanhol: "*el examen de las estructuras del prejuicio del entendimiento*" e "*insight into understanding as a structure of prejudice*". Cf. a tradução de Álvaro L. M. Valls: "... a *intelecção da estrutura preconceitual da compreensão...*"
- pág.21: (... atualidade e seus interesses.) *Geisteswissenschaften* é uma outra designação, em alemão, para as chamadas *Moralwissenschaften*, ambas usadas somente no plural, cujo objeto são o espírito humano e as relações sociais. Diz o Lalande, que *sciences humaines* (ciências humanas) é uma expressão recente para designar aquilo que antes se costumava chamar de *sciences morales* e que dá ênfase aos caracteres exteriormente observáveis da maneira como os homens se comportam, seja individual ou coletivamente. Optamos pela tradução literal, *ciências do espírito*, que é como em alemão se chama toda ciência (*Wissenschaft*) que se ocupa de um determinado campo da cultura, em contraposição a *Naturwissenschaft* (ciência natural ou da natureza).

pág.21: (... possam ser determinados.) Formações de palavras como *Gegenwartsbezogenheit* ou *Gegenwartsbezug*, que traduzem conceitos pouco assentados entre nós, se transformam em quebra-cabeças para o tradutor. Os tradutores americano e espanhol lançaram mão da paráfrase: "*are related to the present*" e "*ubicación en su presente*". Hesitamos ainda entre a paráfrase e uma tentativa de cunhar o conceito, como *referencialidade do presente*.

pág.22: (... se perdeu novamente.) Trata-se aqui de uma das citações de Marx. A tradução apresentada é nossa, não tendo havido cotejo com qualquer outra tradução. *Auto-sentimento* é uma hipótese de tradução para *Selbstgefühl*, que é dado como sinônimo de *Selbstbewusstsein* (autoconsciência) e que vulgarmente se traduz por "*amor próprio*". Os dicionários não registram *auto-sentimento*, mas parece óbvia a necessidade da existência.

pág.23: (... sucumbe a um engano.) *Vergegenständlichung* vem do substantivo *Gegenstand* e é dado como sinônimo de *Objektivierung*, de *Objekt*. palavras sinônimas porque derivadas de sinônimos. Haverá por certo nuances de significado que ainda não podemos alcançar? Em determinados textos, filosóficos sobretudo, essas distinções são impositivas. Uma das soluções freqüentemente adotada para casos como esse é a presença do vocabulo alemão entre parênteses. Isso, a nosso ver, sobrecarregaria ainda mais a leitura do texto. Imaginemos, por exemplo, adotar tal recurso para estabelecer distinção entre *Realität* e *Wirklichkeit* num

texto da extensão da *Teoria da Vanguarda*, onde esses dois vocábulos estão muito presentes. E o leitor ficaria enredado entre os tantos parênteses. Daí termos adotado a mesma palavra em português, como este, onde a distinção não é tão necessária.

pág.23: (... uma dominação ilegítima.) Adotamos para *Aufklärung* a tradução *Esclarecimento*. Sobre isso, cf. nota preliminar do tradutor em Adorno, Th. W./Horkheimer, M. "*Dialética do Esclarecimento*", p. 7. Para *Aufklärer*, no entanto, usamos *iluminista*.

pág.23: (... imagens religiosas [religiöse Weltbilder] do mundo ...). Traduzimos literalmente *Weltbilder*, deixando de lado uma outra solução mais usual: concepção. Em muitos casos, com a literalidade, acreditamos estar mais próximos do espírito com que as palavras possivelmente foram cunhadas, do que nas aproximações e paráfrases, onde muitos conceitos parecem polivalentes e intercambiáveis.

pág.24: (... social daqueles que crêem.) *Der Gläubiger* foi traduzida aqui pela sua definição. As outras opções (*fiel, crente, devoto, homem de fé*), são, cada qual à sua maneira, marcadas demais.

pág. 24: (... imagens religiosas do mundo.) Para formações de palavras compostas de um substantivo abstrato mais o substantivo *-kraft*, normalmente encontramos em português, como tradução, um substantivo abstrato simples, como *Urteilkraft* = juízo, *Einbildungskraft* = imaginação. Para

Überzeugungskraft, no entanto, força persuasiva ou capacidade de persuasão são as soluções mais frequentes.

pág.24: (... na esfera da religião.) é comum, nas traduções brasileiras do alemão, a presença maciça de *ser humano* para traduzir *Mensch* = *homem*. Aqui temos o *ser humano* em alemão: *das menschliche Wesen*.

pág.25: (... um produzir de conhecimentos.) No original, temos o uso do verbo substantivado: *ein Produzieren*.

pág.25: (... caráter de protesto.) *Jenseits*, literalmente significa o lado de lá, o além ou o além mundo. Uma outra expressão, *outro mundo*, foi escolhida, por parecer mais apropriada ao contexto, menos marcada que é por representações que extrapolam o âmbito estritamente religioso.

pág.25: (... e novos filisteus.") Desconhecemos a existência de qualquer tradução para o português da novela de Eichendorff (1788-1875). Se tivéssemos que traduzir o título certamente escolheríamos: "Da vida de um imprestável". O verbo *taugen* se traduz por *prestar*, *servir* ou *ser útil*. Em alemão se diz: *er taugt nichts*. Em português: *não serve para nada*. O nosso elenco de opções, é no mínimo curioso: *maroto*, *meliante*, *mandrião*, *brejeiro* ou *bargante*. De um repertório mais atual, citaríamos: *traste* ou *tralha*. *Vagabundo* parece desgastada pelos vários usos. Acabamos ficando com *imprestável*. "*Aus dem Leben eines Taugenichts*" é de 1826.

pág. 27: (... uma construção da história.) *Ideologiekritisch* significa

relativo à crítica da ideologia. Discordamos aqui da tradução americana (ideology critical analysis), ficando mais próximos da espanhola (de la crítica de la ideología). No entanto, diante da impossibilidade de dizer "a análise de obras da crítica da ideologia", que acaba gerando uma ambiguidade totalmente indesejável, optamos por um outro tipo de paráfrase: "a análise de obras, que faz a crítica da ideologia", ou "do ponto de vista da crítica da ideologia".

pág. 27: (... uma forma vazia.) Em alemão, temos "*zur leeren Form verflüchtigen*". O verbo *verflüchtigen* significa volatilizar, gaseificar. Portanto: a idéia da evaporação do estético até torná-lo uma forma vazia. Lançamos não de um conceito de uso corrente no âmbito da literatura, a rarefação (do enredo, por exemplo) e chegamos à solução adotada.

pág. 27: (... amplamente desfocada.) Em alemão temos o verbo *ausblenden*, que corresponde ao termo técnico *fade out*. Na falta de melhor solução, usamos o verbo desfocar. A oração seguinte começa com *Ausblendung*, para o qual em português os dicionários não apontam nenhuma correspondência. Pode-se pensar tanto em *desfocamento* como em *desfocalização*.

pág. 28: (... protesta a arte autêntica.) *Verdinglichung* (de *Ding*: coisa) suportaria também a tradução para *coisificação* (em espanhol: *cosificación*). Ficamos com a palavra de origem latina, *reificação*, de uso mais corrente em contextos como o desta discussão.

pág. 29: (... contra as quais protesta.) Em alguns casos mantivemos a

palavra *medium*, que além de ter um peso específico, quando usada no original latino, serve para, em certas passagens, estabelecer uma distinção com relação a meio (*Mittel*), como em meio artístico. Em outros casos, em função da sonoridade e da fluência da frase, não havendo margem para ambiguidade, foi também traduzida por *meio*.

pág. 31: (... geral é estabelecida.) *institutionelle Rahmenbedingungen* oferece dificuldades para o tradutor. Literalmente: *condições institucionais de ...* Ocorre que a palavra *Rahmen* foi traduzida por *marca*. E pouco sentido faria dizer *condições institucionais de marca*. Soa a nada. Comparem-se as soluções da tradução espanhola e da tradução americana: "condiciones estructurales institucionales" e "institutional frameworks and conditions". Em português, estaríamos condenados então a: *condições estruturais institucionais* ou *condições contextuais institucionais*. Ou seja, nenhuma boa solução.

pág. 31: (... ou classes de uma sociedade.) *eine uneigentliche Rede* também oferece dificuldades. Os dicionários não trazem nada além de uma tradução aproximada: *não-verdadeiro*. Comparem-se as traduções americana e espanhola: *one speaks figuratively* e *un discurso metafórico*. A minha interpretação sugere: *trata-se de impropriedade discursiva*.

pág. 31: (... o conceito de instituição arte.) Em alemão: *Institution Kunst*. No texto vamos encontrar também: *Institution Religion*. Não vemos maiores problemas em adotar essa formulação isenta de conectivos. O tradutor francês de Bürger, Marc Jimenez,

usa *l'institution de l'art* e a tradução americana traz *institution of art*. Na edição espanhola, a mesma solução que decidimos adotar, inclusive nos casos em que aparece um adjetivo intercalado, como em: *instituição social arte*. Em formulações semelhantes, quando sonora e inequívoca, adotamos a mesma solução (objeto literatura, por exemplo). Em certos casos, acha-se devidamente assentada já a formulação com o uso do conectivo: conceito de autonomia, categoria do trabalho, etc. Mas também trocamos o conectivo, às vezes, pelo uso do termo seguinte entre aspas.

pág. 31: (... neutralização da crítica.) Aqui, entre parênteses no texto, uma referência de Bürger à crítica feita por Hans Sanders à *Teoria da Vanguarda*. Cf. posfácio à segunda edição alemã, neste volume.

pág. 32: (... acessível ao pesquisador.) "*Trato efetivo*" é a tradução para *wirklicher Umgang*. O substantivo poderia ser traduzido por "comércio", mas nem sempre ficaria isento de contaminações indesejáveis. O adjetivo é derivado do verbo *wirken* (atuar, produzir efeito), que está na raiz de todo um extenso campo vocabular fortemente presente no texto de Peter Bürger. *Wirkung*, por exemplo, se traduz por *efeito*. As nossas traduções costumam lançar mão de expedientes que contribuam para reforçar a percepção da etimologia do vocábulo por parte do leitor. Para *Wirklichkeit*, vamos encontrar *efetividade* (de *Wirkung* = efeito) ou *realidade efetiva*.

pág.38 : (... sua própria historicidade.) *Gegenstandsbereich* não encontra equivalente em português. Significa, literalmente, *campo* ou *esfera do objeto*. É anteposta ao objeto de um determinada disciplina ou campo de estudo: *Gegenstandsbereich Kunst*, *Gegenstandsbereich Literatur*, tec.). Nesses casos, pode-se usar a paráfrase: "*campo da arte*" ou "*a arte, enquanto objeto de estudo*". Numa tentativa de cunhar o termo em português, chegamos a *esfera objetual* ou *âmbito objetual*. Equivoca-se o tradutor espanhol: "de los objetos artísticos". O americano simplesmente elimina o vocábulo.

pag 38 : (... "igualmente próximos de Deus".) Leopold von Ranke (1795-1886), historiador alemão, representante mais ilustre do Historicismo (*Historismus*), modo de observação histórico (sobretudo no século XIX) que tenta compreender todos os fenômenos a partir de suas condições históricas. A citação no original: "gleich unmittelbar zu Gott".

pág.38 : (... direção à própria teoria.) *Bildung* se traduz normalmente por *formação* ou *cultura*. *Theoriebildungen* = formações de teorias (ou construções de teorias?).

pág.41 : (... a sua resposta*) Traduzimos *Ausdifferenzierung* (e também *Differenzierung*) por *diferenciação* (formação de variedades a partir de um todo). Para *Herausdifferenzierung* adotamos uma das soluções encontradas pelo tradutor americano: *cristalização*. Os três vocábulos se referem ao mesmo fenômeno, às vezes parafraseado como "o processo pelo

qual a arte se torna autônoma". Consideramos que os prefixos *aus* e *heraus* acrescentam ao conceito nuances intraduzíveis de significação, no sentido da procedência, enfatizando aquilo que *Spencer* define como "passagem do homogêneo ao heterogêneo", "a transformação de elementos semelhantes em elementos diferentes, ou de elementos diferentes em elementos mais diferentes" (Lalande). Em particular, significa divisão de trabalho (entre células, órgãos, indivíduos, grupos sociais). *Cristalização*, mesmo que em domínios diferentes do saber, descreve um processo análogo.

pág.41 : (... pela camada social dominante.) Chamava-se *grobe Dichtung* (séculos XV e XVI) a um gênero de criação literária que consistia na apresentação irônica e satírica de um comportamento grosseiro e obsceno, especialmente à mesa. Na "História da Literatura Alemã" organizada por Bruno Bösch, vamos encontrar uma referência ao "teatro jocoso alemão, isto é, a peça carnavalesca e a farsa rude". (pág. 151) *Farsa rude* talvez seja, ali, a tradução escolhida para o que traduzimos por *cômico grosseiro*.

pág.44 : (...em sentido mais estrito.) *Aussage* (afirmação, asserção) é também sinônimo de *geistiger Inhalt* (conteúdo intelectual), de *Gehalt* (conteúdo de verdade) e de *Bedeutung* (significado). Também se traduz por *mensagem*, (a "mensagem" de uma obra).

pág.44 : (...sensibilização do receptor.) Em alemão, temos formações de palavras de tradução impossível. Sua falta é suprida, normalmente, por paráfrases: *produktionsästhetisch* (da ou relativo à estética da produção), *wirkungsästhetisch* (da ou

relativo à estética do efeito) e *rezeptionsästhetisch* (da ou relativo à estética da recepção).

pág. 46: (... estava realizada) *δυναμει* significa em potência, em oposição à *εργουι*, em ato. O trabalhador desempregado é um trabalhador em estado de potência. Quando empregado, atualiza essa potência.

pág.49 : (... de determinados procedimentos de época.) *Gestaltung* encontra na palavra *enformação* (verbo *enformar*), a despeito de seu pouco uso e de achar-se dicionarizada, sua melhor tradução *Gestaltung*, de *Gestalt* = figura ou forma. Para o verbo *gestalten* temos *dar forma*, que corresponde em alemão a *Form geben*, com um substantivo correspondente intraduzível para o português: *Formgebung*. Portanto, se optarmos pela tradução de *Gestalt* por *forma*, teremos: *formação*, *enformação* ou *conformação*, que foi aqui usada. Se optarmos por *figura*: *configuração* ou, em certos contextos (em Hegel, por exemplo), *figuração*. Para *gestalten* também se diz *plasmar*, sem um substantivo correspondente. As traduções consultadas da *Teoria da Vanguarda* lançam mão da palavra *criação* (*creación* e *creation*). Ao longo do texto, o leitor verá que tentamos achar um equilíbrio no uso das várias soluções apontadas, conservando sempre o termo alemão entre parênteses.n

pág.52 : (... espontaneidade e comportamento" [Id., p. 192].) O conceito de *Zweckrationalität* deu em espanhol *la racionalidad de los fines* e em inglês, *means-ends rationality*. As traduções brasileiras de Habermas sugerem a paráfrase intercalada de hífen: *racionalidade-com-respeito-a-fins* (cf.

a tradução de *Dialética e Hermenêutica*, de Álvaro. L. M. Valls). Gostamos da sugestão de Denise Bottman: *racionalidade-voltada-para-os-fins*.

pág.53 : (... residuais" no sentido de Habermas].) Para *Lebenspraxis*, dispúnhamos de várias sugestões (do inglês, do francês, do espanhol e do próprio português): *vida prática, prática viva* (cf. *O declínio da era moderna*, na tradução de Heloísa Jahn), *vie quotidiènnne, pratique quotidiènnne, práxis vital* (no espanhol) ou *práxis social*. Todas elas apresentam problemas, algumas são fracas demais, outras estão muito próximas do equívoco. Com *práxis de vida* pensamos ter preservado a maior parte do significado do conceito. Era importante, por exemplo, manter o conceito de *práxis*, pela vinculação marxiana do texto de Bürger. Nas ocorrências do adjetivo correspondente, *lebenspraktisch*, optamos por *da vida prática*, procurando estabelecer, no português, uma vinculação etimológica que é mais evidente no original (*práxis e prática*).

pág.53 : (...sem dúvida algo de correto.) Sobre *Formbestimmtheit*, ver nota do autor. Apenas uma sugestão, encontrável sobretudo nas traduções de textos de Hegel: *determinidade*. Desconhecemos a tradução do termo de Marx para o português.

pág. 56: (... e racionalmente testadora.) No original, *zerstreute und rational testende*. Outra hipótese: *questionadora*.

pág. 56: (... sagrado, operada pela burguesia.) O verbo *unterschlagen* significa omitir, passar por cima, calar um informação.

pág. 59: (... de produção [*Werkstück*].) significa objeto em fase de montagem ou de produção, peça em bruto, por acabar. O mesmo conceito é aplicado, às vezes, à obra de arte, pensada como produto análogo aos outros produzidos pelo homem, ficando mais próximo da noção de artesanato.

pág. 75: (... condicionalidade social.) Entre *contraditoriedade* e *caráter contraditório*, uma hesitação muito recorrente em traduções do alemão. Nesse caso, preferimos insistir no termo "contraditoriedade", por não vermos nenhum inconveniente no seu uso. O mais comum é alternarem-se as duas soluções. É o que fazem o tradutor americano e o espanhol.

pág. 75: (... condicionalidade social) *Bedingtheit* se traduz por *condicionalidade* ou por paráfrases. Aqui, um outro exemplo dessa oscilação entre tentar cunhar um conceito ou esperar até que as coisas se assentem.

pág. 76: (... é uma mera ilusão.) *Vorstellung* é traduzida o mais das vezes por *representação*. Há que considerar a sinonímia com *Gedanke* (idéia) ou *Begriff* (conceito) e atentar para os vários contextos de uso. Traduz-se também, como aqui fizemos, por *imaginação*, significado mais comum e coloquial da palavra (*vorstellen, sich vorstellen*).

pág. 76: (... um desenvolvimento histórico real.) *Öffentlichkeit* significa *o público, a opinião pública*. Da tradução de Habermas, entre nós, já nos vamos habituando a *esfera pública*.

pág. 76: (... como os das ciências sociais.) No original, temos os adjetivos *kunstwissenschaftlich* e *sozialwissenschaftlich* (relativos, respectivamente, à ciência da arte ou estética e às ciências sociais).

pág. 78: (... correlato histórico do colecionador.⁴) Ficamos com a palavra *comitente*, que supomos aplicar-se ao caso, embora os dicionários não tragam nenhuma referência próxima do sentido aqui utilizado. *Auftraggeber* é aquele que comissiona o artista (na tradução americana: *individual who commissions*). O tradutor espanhol usou *mandante* e *cliente*.

pág. 83: (... de um empirismo orientado pela teoria.) Não há como fugir a paráfrases como essa, já que não dispomos de adjetivos como *theoriegeleitet*. Optamos por preservar sempre os substantivos presentes em composições deste tipo.

pág. 85: (... é transformado em conceito.) A expressão *auf den Begriff bringen* (não a encontramos nos dicionários consultados, mas apresenta o tom próprio das expressões idiomáticas) pode ser traduzida por *conceitualizar*. Com *transformar em conceitos* estamos muito próximos da literalidade e do sentido correto.

pág. 85: (... censurada como não-artística.) *Prodesse et delectare* (ser útil e agradar) é uma formulação extraída de uma citação de Horácio (*Ars poetica* 333): "aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simul et iocunda et idonea dicere vitae". Tradução: "Os poetas ou querem ser úteis ou alegrar, ou, a um só tempo, dizer tanto algo agradável como algo útil para a vida."

pág. 86: (... em mim acompanhada de satisfação" [KdU 2, p. 280 e ss.].) Usamos a tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho (Coleção Pensadores). Temos dúvida quanto à palavra *Sachem*,

que pensávamos ser o nome do iroquês. A tradução citada não confirma essa nossa hipótese (a palavra começa com letra minúscula), mas tampouco esclarece a dúvida quanto ao significado da palavra.

pág. 91: (... na experiência do belo.) - A tradução para "numa história especulativa do gênero humano" (*in einer spekulativen Gattungsgeschichte*) apresenta-se como hipótese possível de interpretação. Agradecemos a sugestão de Márcio Suzuki.

pág. 94: (... situado fora da práxis de vida.) Já nos referimos à necessidade, em certos contextos, de uma distinção entre *Darstellung* e *Vorstellung*, com frequência traduzidas por representação (um dos sentidos possíveis e comum a ambas as palavras). Neste caso, temos a oportunidade de usar, sem problemas, *exibição*, que permite ver e estabelecer de modo exemplar essa distinção.

pág. 98: (... alcançada pelo esteticismo.) Essa palavra latina, *quasi-*, de uso bastante disseminado no alemão acadêmico, assusta os tradutores do inglês com sua falsa amizade. Chegamos a pensar no seu aportuguesamento, no sentido em que já se falou, por exemplo, de um quase-signo. Acatamos a sugestão de Denise Bottman: "por assim dizer".

pág. 108: (... acepção histórica dessa categoria.) O verbo *ausprägen* tem um sentido bastante concreto: cunhar, estampar, imprimir, gravar. Como verbo reflexivo (*sich ausprägen*), significa *exprimir-se, manifestar-se*. Em português se diz também "cunhar o sentido de uma palavra", mas não se usa o substantivo correspondente. Por isso, optamos por *acepção*.

pág. 111: (... reconhecido como obra de arte.) *Object trouvé* = objeto achado. *A coisa* traduz aqui *das Ding* (em inglês, *thing*), e também *Sache*, sendo ambos sinônimos de *Gegenstand*.

pág. 112: (... para uma compreensão da obra de arte de vanguarda⁹.) *Die Moderne* traduz-se indistintamente por *modernismo*, *o Moderno*, *modernidade* ou *a era moderna*. Cf. a tradução de *Das Altern der Moderne* ("O declínio da era moderna"), feita por Heloísa Jahn, que ilustra bem essa indefinição. Às vezes parece necessário estabelecer uma distinção entre *die Moderne* e *Modernismus*, por exemplo (no Brasil, o *modernismo* é o movimento de 22). Fica apenas anotada essa indecisão, de resto não apenas da nossa parte. Nas citações de Adorno, parece haver consenso quanto ao uso de "modernismo".

pág. 113: (... caráter de mercadoria da arte".) *Kunstübungen* foi traduzido por *práticas artísticas*. *Kunst* em palavras compostas como essa, se traduz também por *estético*: *práticas estéticas*.

pág. 114: (... no sentido da *novauté*¹⁴.) O *Lied* é uma expressão

musical tão alemã que nos habituamos a não tentar uma tradução. Na tradução americana vamos encontrar *song*. *Nouveauté* = novidade (em francês no original).

pág. 115: (... Valéry o primeiro a notá-lo.¹²) *Unwesen*, que é literalmente a negação de *Wesen* (ser, essência, natureza) está dicionarizada como *desordem*, ou *ruindade*. A tradução americana usou *fads*, que significa moda passageira. Na espanhola vamos encontrar *abuso de la moda*. *Unwesen* é também traduzido por *monstruosidade*. Desse balanço geral ficamos com *excrecência da moda*. *Refus* significa *rejeição* ou *recusa*. Mais adiante, na tradução de uma citação de Adorno, optamos por manter o jogo de palavras "*Wesen und Unwesen*" em "essência" e "excrecência".

pág. 118: (... histórico dos procedimentos artísticos.) Não há equivalente em português para o adjetivo *altmeisterlich* (dos velhos mestres).

pág. 119: (... do fenômeno, que faz lembrar Adorno.) Mantivemos o mesmo recurso do alemão, onde encontramos formulações como *das Sich-dem-Material-Uberlassen*. Veja-se o uso do mesmo recurso em português, na tradução de *Zweckrationalität*, por exemplo, por *racionalidade-voltada-para-os-fins*.

pág. 120: (... o *Paysan de Paris* de Aragon.) *Marché aux Puces*: em francês no original, talvez porque o *Marché* seja praticamente uma instituição parisiense.

pág. 123: (... não-intencionalidade absoluta".) A expressão "*die Kunst*

als Machen encontra equivalente em a arte como fazer. Na oração que indediatamente se segue, também uma citação de Adorno, encontramos *vollends gemachten Kunstwerks*. O particípio passado, aqui com função de adjetivo, por uma questão de coerência deve ser traduzido por *feita*. Portanto, [uma arte] inteiramente feita..." Na tradução portuguesa da *Teoria Estética* temos, no segundo caso, a opção por *fabricada*, que parece querer salvar nuances perdidas de significado. Dando como assentado o uso do infinitivo na acepção aqui empregada e considerando a proximidade entre as duas ocorrências, não vemos porque não preservar a mesma correlação do texto original.

pág. 129: (... uma tal exegese.²²) *Ennui* foi traduzido para o alemão por *Langeweile*. Em português: tédio, fastio, aborrecimentos (também insuficientes, convenhamos).

pág. 129: (... em imagem natural [Naturbild].) *Naturgeschichte* corresponde ao que chamamos de "história natural". Supomos que mesmo em alemão, idioma que normalmente nos remete a refletir sobre a etimologia ou a derivação dos vocábulos, ela tenha perdido, pelo uso corrente como denominação da disciplina, essa possibilidade de interpretação (e de tradução) que o hífen recupera (*Natur-geschichte*). Por isso: *história da natureza*.

pág. 129: (... fenômeno enquanto tal.) *Geheimnis* significa tanto *mistério* como *segredo*. No caso, optamos por *segredos*, que parece ser o vocábulo mais adequado ao contexto. *Mistérios* remeteria a considerações de ordem metafísica talvez, quando

o contexto sugere algo bastante concreto: produção da natureza pelo homem e ocultamento ideológico desse fato.

pág. 130: (... a superação da abstração."²⁴) O original joga com o par *Aufdeckung/Zudeckung*, que traduzimos por descobrimento/enco-brimento.

pág. 130: (... a ser reconhecido como artefato.) Aqui temos a palavra *Artefakt*. Chegamos a pensar em "artefato" como possível tradução para *Gebilde*.

pag. 130: (... um revolucionamento da arte.) *Revolutionierung* sugere o uso, pouco habitual, de *revolucionamento*. *Revolution* e *Umbruch* foram traduzidas por *revolução*.

pág. 131: (... totalidade de sentido possível.) *Inbegriff* (= soma, ou soma) é traduzido por *soma totalizadora*. Neste contexto, pela presença próxima da palavra *totalidade*, achamos desnecessário o acréscimo de *totalizadora*.

pág. 133: (... para serem lidas [*Lesebilder*].) *Lesebilder* sugere, de imediato, uma analogia com formações de palavras como *Lesebuch* (livro de leitura), por exemplo. Deixamos de lado a hipótese de *imagens com legenda*. O contexto sugere a paráfrase adotada (a idéia de finalidade, explícita na preposição *para*). Sobre Heartfield, cf. *Dada Berlin-São Paulo*, dissertação de Norval Baitello Júnior (Instituto

Goethe - SP), cuja abordagem é divergente com relação à de Bürger.

pág. 133: (... ouro e profere disparates.) A palavra *Blech* permite aqui o trocadilho: *significa ao mesmo tempo lata* (engole ouro, devolve lata) e *disparate* ou *asneira*.

pág. 133: (... serão fuzilados ... "27) Em alemão existe o verbo *plakatieren* (anunciar em, distribuir cartazes), de formação semelhante ao nosso *panfletar*.

pág. 136: (...isto é, na sociedade socialista²⁴.) Os conceitos de *Montage mittelbar* e *Montage unmittelbar* são de difícil apreensão. Como o próprio Bürger afirma, não vamos encontrar no texto de Bloch uma determinação muito concreta do que seja a montagem. Adotamos a tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado, em tradução ainda não publicada do texto de Bloch.: "montagem mediata"/"montagem imediata". A proximidade entre os dois conceitos e o contexto não deixam dúvida quanto ao fenômeno da mediação, não muito explícito no uso comum, em português, desse par de adjetivos. Em *Die Erbschaft dieser Zeit*, onde a montagem, além de ser um procedimento artístico, é vista como um procedimento político, Bloch constrói o seu texto sobre esse par de conceitos.

pág. 139: (... lhes extrair sentido.) Entre enigmaticidade e caráter enigmático repete-se a hesitação inevitável entre a aventura de cunhar um neologismo (um conceito) e apelar para a paráfrase.

pág. 141: (... com uma estética clássica.) *Raster* = retícula, aparelho usado nos processos de autotipia, de ofsete e de heliogravura. Significa também o pontilhado produzido por esse aparelho nos negativos, clichês e estampas, também conhecido como trama. Dessas informações deduzimos a possibilidade de traduzí-la por *clichê*. *Uma trama interpretativa* traria já conotações mais arriscadas.

pág. 156: (... se desvanece.) *Weltgeist* se traduz também por *espírito universal*.

pág. 157: (... da arte romântica.) Quanto às traduções das citações de Hegel, não foi feito nenhum cotejo com as (possíveis) traduções existentes. Para segurança do leitor, transcrevemos aqui as citações no original: "das sich das Geistige vollständig durch seine äussere Erscheinung hindurchzog". Citação seguinte: "die Erhebung des Geistes zu sich".

pág. 157: (... alcançada na arte clássica.) "sich aus dem Äusserem in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äussere Realität als ein ihm inadäquates Dasein setzt".

pág. 157: (... se supera": [idem, p.509].) "Endpunkt des Romantischen"

pág. 157: (...) "Zufälligkeit des Äusseren wie des Inneren und ein Auseinanderfallen dieser Seiten," durch welches die Kunst selbst sich aufhebt".

pág. 159: (... suspeita de ideologia.) Aqui, como na maioria dos casos semelhantes, optamos por traduzir substantivo sempre que possível por substantivo. No original: *ideologieverdächtig*.

pág. 161: (... e do não-ser histórico"¹⁰.) No original: "die

bewusstlose Geschichtsschreibung des geschichtlichen Wesens und Unwesens". Comparem-se as traduções do espanhol e do inglês: "la escritura histórica inconsciente de los caracteres y los abusos históricos" e "the unconscious historiography of what is norm and what is monstrous in history". Tentamos preservar o trocadilho com: "da essência e da excrescência históricas".

pág. 161: (... poderia ser adequada.) Temos aqui a chance de traduzir o verbo *gestalten* por uma formulação que consideramos a mais aproximada em português: *dar forma*, que corresponde ao substantivo alemão *Formgebung* = *Gestaltung*. Nesse caso, poderíamos, como é comum, ter usado *estruturar*, por exemplo, ou *configurar*. Mas, com isso, teríamos perdido, como ocorre em tantas outras ocorrências do verbo no texto e necessariamente nas ocorrências do substantivo correspondente, parte substancial do seu significado original.

pág. 162: (... materialista contemporâneo (Brecht).) - No original: "*theorierelevant*". Mais um adjetivo que traz um substantivo embutido em sua formação, onde é sempre aconselhável manter a força do primeiro, fugindo, por exemplo, a formulações como *teoricamente relevantes*. Nesses casos, a regência e a preposição podem constituir-se em problema e a solução só pode ser deduzida do contexto por meio da interpretação.

pág. 163: (... transformá-lo radicalmente.) - O termo alemão é

Bildungsbürgertum (de *Bildung* = cultura, educação, formação). Também se poderia pensar em *burguesia intelectual*, mas *burguesia culta* parece ser o mais adequado.

pág. 163: (... ao concretamente possível.) O conceito de *Umfunktionierung* foi traduzido para o espanhol como *cambio de función*. O verbo *umfunktionieren* significa *dar a alguma coisa uma outra função*. Em português, nos resignamos a essa formulação analítica: "*mudança de função*"

pág. 164: (... a uma aplicação engajada.) - *Freiheitslyric*, que traduzimos por *lirica libertária*, a exemplo do tradutor espanhol, refere-se ao surto de uma lirica política fortemente nacionalista, que teve origem durante as chamadas guerras de libertação (*Befreiungskriege*), quando a Alemanha e quase toda a Europa se levantaram contra Napoleão (1813-1815).

pág. 166: (... as mensagens políticas em tabu.) *Aussage* = *mensagem* (no sentido em que se fala de "mensagem" de uma obra, muitas vezes, até pejorativamente, se provinda dos chamados "formalistas", para atacar, na obra dita engajada, o privilégio dado ao conteúdo) *Tabuierung*, na falta de *tabuização*, acabou levando mesmo uma paráfrase: *transformar em tabu*.

pág. 167: (... modo de representar distanciador.) No original: *die verfröndende spielweise* (em caixa baixa no texto original de Brecht), relativo a *Verfremdung* = *distanciamento*.

pág. 168: (... ficam a dever."¹⁹) Nas citações de Hegel e nos contextos nos hegelianos, *Gestaltung* traduzido por *figuração*.

pág. 168: (... ficam a dever."¹⁹) - Eis a citação, no original: "Wenn wir dabei den Begriff eigentlicher Kunstwerke im Sinne des Ideals vor Augen haben, bei denen es sich einerseits um einen in sich selbst nicht zufälligen und vorübergehenden Inhalt, andererseits auf die solchen Gehalt schlechthin entsprechende Gestaltungsweise handelt, so müssen die Produkte unserer gegenwärtigen Stufe im Angesicht solcher Werke allerdings zu kurz kommen."¹⁹

"Erhebung des Geistes zu sich"

"Das ausserlich-Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken (...). Ebendeshalb aber lässt die romantische Kunst die Äusserlichkeit sich nun auch ihrerseits wieder frei für sich ergehen, und erlaubt in dieser Rücksicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräte herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daseins ungehindert in die Darstellung einzutreten" (*Ästhetik*, , p. 508)

pág. 168: (... o mundo dos fenômenos na sua contingência:.) A palavra *Erscheinung* é nesse caso traduzida como fenômeno, mas vale lembrar que tem como raiz *Schein* = brilho, aparência, significando também: visão, aparição, publicação.

pág. 169: (... pela arte da representação.) *Genremalerei*, também

chamada *Sittenmalerei* (pintura de costumes), é uma pintura que retrata fatos da vida cotidiana, costumes de uma época, de um povo ou de uma camada social.

pág. 169: (... da arte, em favor da forma.) *Deslocamento* é a tradução para *Verschiebung*, que é por sua vez a tradução alemã para *décalage*, um conceito de Althusser do qual Bürger se apropria. Cf. a introdução à edição americana da *Teoria da Vanguarda*.

pág. 169: (... da arte em favor da forma.) *Objeto objetivo* exige, é a verdade, uma ginástica mental. No original, "zum objektiven Gegenstand" (Em inglês, *objetiv matter*. Em espanhol, *contenidos objetivos*.) Em português, talvez se devesse dizer *assunto objetivo*. Ou, simplesmente, *objeto*.

pág. 177: (... no começo dos anos 70.²) Adotamos aqui a sugestão da tradução espanhola "perspectiva histórica del problema". No original, temos um substantivo composto *Problemhorizont*. O tradutor americano usou uma outra formulação : a *historical constellation of problems*. Optamos por "horizonte de problemas", expressão já usual nos textos de ciências humanas traduzidos do alemão.

pág. 179: (... produzida por coerções sociais.) Vejam-se as soluções do espanhol ("que carece de forma") e do inglês ("unsuccessful forms"), e já se vê que tivemos os três um mesmo problema. Por analogia, poderíamos supor formas abortivas (de *Fehlgeburt* = aborto), formas falsas (como em *Fehlinterpretation* ou *Fehlinformation*). O tradutor americano optou pela analogia com *Fehlschlag*, que significa *Misserfolg* = *insucesso*. Por analogia com *Fehilverhalten*, poderíamos chegar a formas inadequadas.

pág. 179: (... da arte na sociedade burguesa".) Aqui, engana-se o tradutor espanhol: *posibles márgenes estructurales del arte en la sociedad burguesa*. Acerta o americano: *structural range of possibilities for art in bourgeois society*. No original: *strukturellen Möglichkeitenspielraum*.

pág. 179: (... na prática de pesquisa.) No original, *forschungspraktisch* (relativo à prática de pesquisa). Não temos equivalência para tais composições de palavras.

pág. 179: (... passará despercebida.) Só nos resta o neologismo: *objetivista* (no original: *objektivistisch* = relativo ao Objetivismo [Objetivismus]).

pág. 181: (... com as obras individuais.^{1º}) Designação para um dos caminhos possíveis dentro da organização escolar alemã, tendo como final um exame (das Abitur) que capacita o aluno a prosseguir seus estudos numa universidade.

pág. 182: (... toda minha atividade.) Não consta do original nenhuma referência à localização da citação de Schiller.

pág. 183: (... superação da autonomia"¹⁴.) Optamos por uma tradução literal de *gleichursprünglich* (de *gleich* = comum, igual, e *Ursprung* = origem). Comparem-se as opções das traduções espanhola e americana: "desde siempre" e "from the very beginning".

1. Vocabulário do texto

Abbild = cópia, reprodução.

Abbildfunktion = função mimética ou representativa.

Abdanken = abdicação.

abdrängen = excluir, apartar.

Abgehobenheit = dissociação, separação, descolamento.

Ablehnung = recusa, negação.

Ablösung = separação.

Abschaffung = desativação, abolição (ver: Aufhebung).

allgemein = geral ou universal.

Allgemeinheit = generalidade ou universalidade.

Alltag = cotidiano.

Alltagsdasein = existência cotidiana.

Alltagsleben = vida cotidiana.

Alltagspraxis = práxis cotidiana.

Aneignung = apropriação.

Anlage = disposição.

Anpassung = acomodação, ajustamento.

Ansatz = princípio.

Anschauung = opinião, visão.

Anschein = aparência, probabilidade.

Ansicht = ponto de vista, opinião.

Anspruch = pretensão (ver: Wahrheitsanspruch, Geltungsanspruch,
Verwendungsanspruch, Neuheitsanspruch).

antagonistisch = antagonístico.

Anteilnahme = simpatia, interesse, empatia.

Anwendung = aplicação, uso.

Applikation = aplicação.

Artefakt = artefato.

Ästhetizismus = esteticismo.

Ästhetizist = esteticista.

ästhetizistisch = relativo ao esteticismo.

Auflösung = dissolução, decomposição.

Aufdecken = des-cobrimento, desnudamento, desvelamento, desmacaramento
(ver: entschleiern).

Auffassung = interpretação, concepção.

Aufgabe = tarefa.

Aufhebung = superação.

Aufklärer = iluminista (defensor do Iluminismo).

Aufklärung = Esclarecimento (Iluminismo ou Ilustração).

Aufnehmende = receptor.

Ausbildung = formação, cultivo, cultura, educação.

Ausblendung = desfocamento ou desfocalização (fade out).

Ausdifferenzierung = diferenciação, desdobramento.

Auseinandersetzung = controvérsia, polémica, discussão.

Auseinandertreten = divergência.

Auslegung = exegese.

Aussage = afirmação, asserção, conteúdo, mensagem.

aussagemässig = relativo ao conteúdo (conteudístico).

ausserästhetisch = extra-estético ou alheio à estética.

aussergeschichtlich = extra-histórico.

Ausprägung = acepção, uso.

Autonomie = autonomia (ver: Selbständigkeit).

Autonomiesetzung der Kunst = o processo pelo qual a arte se torna
autônoma.

Autonomiestatus = status de autonomia.

s Autonomwerden = processo pelo qual a arte se torna autônoma.

Avantgardebewegung = movimento de vanguarda.

Bedeutung = significado (importância).

Bedeutungstotalität = totalidade de significado.

Bedingung = condição.

Bedingtheit = condicionalidade.

Befreiung = libertação.

Beförderung = ocorrência, acontecimento.

Begehrungsvermögen = faculdade de desejar.

begreifen = apreender (conceitualmente), compreender, captar (o sentido).

Bechäftigung = ocupação.

Begriff = conceito.

Belanglosigkeit = trivialidade.

beliebig = arbitrário, fortuito, qualquer.

Bereich = campo, esfera ou âmbito.

s. Besondere = o particular.

Besonderheit = particularidade (ver: Partikularität).

s. Bestehende = o existente.

bestehende Gesellschaft = sociedade estabelecida.

Bestimmung = determinação.

Bestimmtheit = determinidade (qualidade de ser determinado).

Bestimmtsein = determinação, definição (qualidade do que é determinado).

Beurteilung = julgamento.

Bewertung = avaliação.

Bewusstsein = consciência.

Beziehung = referência, relação, relacionamento.

Bezug = relação, referência.

Bezugspunkt = ponto de referência.

Bezugssystem = sistema de referências ou de relações.

Bild = imagem, (quadro, gravura, fotografia).

bildende Kunst = belas-artes.

Bildkunst = pintura.

Bildung = formação, cultura (cultivo), educação.

Bildungsfähigkeit = educabilidade, aptidão para a formação.

Bildungsbürgertum = burguesia culta (ou intelectual).

Bindung / Nichtbindung = vinculação, compromisso / não-vinculação,
não-compromisso.

Bruchstück = fragmento.

Brüchigkeit = fragmentariedade.

Darstellung = exibição, apresentação (representação)
(ver: Vorstellung).

Darstellungskunst = arte da representação.

Darstellungsmittel = meios de representação.

r Deutende = aquele que interpreta, intérprete.

Deutung = interpretação.

Differenzierung = diferenciação (ver: Ausdifferenzierung e
Herausdifferenzierung).

Ding = coisa.

Durchbrechen = ruptura total (ver: Bruch, Umbruch, Einschnitt, Zäsur).

Ebene = nível, plano.

echt = autêntico, genuíno.

Echtheit = autenticidade.

Effekt = efeito (ver: Wirkung).

Eigenschaft = qualidade, característica, aptidão
(ver: Beschaffenheit).

Eigentümlichkeit = particularidade, singularidade.

Einbildungskraft = imaginação, capacidade ou força da imaginação.

Eindruck = impressão.

Eindrucksempfänglichkeit = receptividade para a impressão.

Eingreifen = intervenção.

Einheit = unidade.

Einheitsstiftend = unificador.

Einlösung = resgate.

einmalig = único, extraordinário.

Einmaligkeit = singularidade, unicidade.

einschneidend = incisivo.

Einschnitt = ruptura, corte.

Einsicht = insight, conhecimento (Erkenntnis), compreensão, visão, percepção. Ou então, a paráfrase.

einsichtig machen = tornar compreensível.

Einspruch erheben = protestar.

Einstellung = atitude, postura, modo de pensar.

Einwirkung = atração, influência, efeito, atuação.

Engagement = engajamento.

entaktualisieren = desatualizar.

Entfaltung = desdobramento, desenvolvimento (ver: Entwicklung).

Entfremdung = alienação.

Entfremdungserscheinung = fenômeno de alienação.

Enthistorisierung = des-historicização.

Entmächtigung = destituição do poder, perda do poder.

entmystifizieren = desmistificar.

entrücken = remover, distanciar.

Entstehung = surgimento.

Entwicklung = desenvolvimento.

Entwicklungslogik = lógica de desenvolvimento.

Erfahrung = experiência (vivência).

Erfassung = compreensão.

Erkennende = sujeito cognoscente.

Erkenntnis = conhecimento, cognição.

erkenntnisleitend = que orienta o conhecimento.

Erkenntnispielraum = campo ou margem de conhecimento.

Erkenntniswert = valor cognitivo.

Erklärung = explicação.

Erklärungsmodell = modelo explicativo.

Erklärungsschema = esquema de explicação (ou explicativo).

Erklärungsversuch = tentativa de explicação.

Erläuterung = legenda.

Erörterung = discussão.

epochal = de época.

Fall = caso.

Faktum / Fakten = fato(s).

Fixierung = fixação.

Folgenlosigkeit = carência de consequência ou de impacto.

Forderung = exigência.

Form = forma.

Formbestimmtheit = determinidade da forma.

Formfrage = questão formal (de forma).

Formtrieb = impulso formal (de forma).

Forschungsdiskussion = discussão de pesquisa (ou *em* pesquisa).

Forschungsproblem = problema de pesquisa (ou *em* pesquisa).

Fortschrittlichkeit = progressividade.

Fundierung = fundamento, fundação, embasamento.

Funktion = função.

funktionieren = funcionar.

Funktionsanalyse = análise de função.

Funktionsaspekt = aspecto de função.

Funktionsbestimmung = determinação de função.

Funktionslosigkeit = carência de função.

Funktionsmodus = modo de função.

s Ganze = o todo.

Ganzheit = totalidade.

Gebilde = obras, criações (ver: Artefakt).

Gebrauch = uso.

Gebrauchswert = valor de uso.

Gebrauchszusammenhang = contexto de uso, contexto das práticas.

gebundene Kunst = arte comprometida.

Gedankengang = raciocínio.

Gedankengebilde = conjunto de idéias.

s Gegebene = aquilo que é dado.

Gegenstand = objeto.

Gegenstandsbereich = âmbito objectual (literalmente: campo ou esfera do objeto), designação para as várias disciplinas ou campos de estudo acadêmico-científicos.

gegenstandslos = supérfluo.

Gegenwart = presente.

Gegenwartsbezogenheit = relação com o presente (referencialidade do presente).

Gegenwartsbezug = relação com o presente.

Geist = espírito.

Geisteshaltung = postura intelectual.

Geisteswissenschaften = ciências do espírito (ciências humanas).

geistig = intelectual, espiritual.

gegliedert = articulado.

Geltung = validade.

Geltungsanspruch = pretensão de validade.

Gemeinplatz = lugar comum.

Gemeinsamkeiten = afinidades, pontos em comum.

Geselligkeit = sociabilidade.

Gesellschaftszustand = situação social.

Gesetzlichkeit = legalidade.

Geschichtlichkeit = historicidade.

Geschichtsschreibung = historiografia.

Gestalt = figura (ou forma).

§ Gestalten = conformação, figuração, configuração, estruturação,
formação.

Gestaltung = enformação, figuração, conformação.

gestalten = dar forma, enformar, conformar, caracterizar, formar,
estruturar, plasmar.

Gestaltungsprinzip = princípio de enformação, de estruturação.

Gestaltungsweise = modo de enformação, de figuração, de apresentação,
ou de estruturação.

Gleichsetzung = equiparação, equação.

gleichursprünglich = que tem a mesma origem.

Gleichzeitigkeit = simultaneidade.

Grund = fundamento.

Grundlage = base.

Grundsatz = axioma.

Grundmuster = padrão básico.

Handlung = ação.

handlungsfähig = capaz de agir.

Handlungsmöglichkeit = possibilidade de ação.

Herausbildung = conformação, formação.

Herausdifferenzierung = cristalização, diferenciação, distinção.

Herauslösung = separação.

Herrschaftsauratik = poder aurático, aura de poder.

herstellen = produzir, realizar.

Herstellung = produção, realização.

Hinweiss = alusão, referência.

Hypostasierung = hipostatização.

historisieren = historicizar.

Historisierung = historicização (ver: Enthistorisierung).

Historismus = historicismo.

Ideologiekritik = crítica da ideologia.

ideologiekritisch = crítico da ideologia, que faz crítica da ideologia.

ideologieverdächtig = suspeito de ideologia.

Ideologisierung = ideologização.

Inbegriff = suma totalizadora.

Infragestellung = questionamento.

Inhalt = conteúdo.

Institution = instituição.

Interesse = interesse.

interessegeleitet = orientado pelo interesse.

Interesselosigkeit = desinteresse.

Kategorie = categoria.

Kenntnis = conhecimento.

Kontext = contexto.

Konzept = conceito (ver: Begriff).

Konzeption = concepção.

Kultfunktion = função de culto.

Kulturtheorie = teoria da cultura.

Kulturwissenschaft = ciência da cultura.

Kunstbegriff = conceito de arte.

Kunstgenuss = fruição ou prazer estético.

Kunsttheorien = teorias da arte ou teorias estéticas.

Lebensbereich = esfera da vida.

Lebenspraxis = prática de vida.

lebenspraktisch = da vida prática (relativo à prática de vida).

Lebensverhältnisse = condições de vida.

Legitimität = legitimidade.

Literaturwissenschaft = ciência da literatura (corresponde à
disciplina da Teoria Literária).

Machbarkeit = factibilidade.

s Machen = o fazer.

Marxschen = marxiano.

Medium / Medien = medium / media, meio(s).

meinen = querer dizer, ter em mente.

Merkmal = característica, sinal distintivo.

Meta-Ebene = meta-nível.

missverständlich = equívoco.

mittelbar / unmittelbar = indireto / direto, mediato / imediato,
mediatizado / não-mediatizado.

Moderne = a modernidade, a era moderna, modernismo, o Moderno.

Modernismus = modernismo.

Modus = modo.

monadeartig = tipo "mônada".

Montage = montagem.

Naturbild = imagem da natureza.

Naturgeschichte / Natur-geschichte = história natural / história da natureza.

naturwüchsig = espontâneo, espontaneamente.

Nebentheorem = teorema secundário.

Neuheitsanspruch = pretensão de novidade.

Nichtbindung = não-vinculação / não-compromisso.

nicht-organisch = não-orgânico.

Nichtzweckgebundenheit = independência-com-relação-aos-fins.

Objekt = objeto (ver: Gegenstand).

objektivistisch = objetivista (de Objektivismus = objetivismo).

objektives Verstand = compreensão objetiva.

objektives Zufall = acaso objetivo.

öffentlichkeit = esfera pública, opinião pública, o público.

Ordnung = ordem.

organisch = orgânico.

Phänomene = fenômenos (ver: Erscheinung).

praktisch = prática, relativo à práxis.

Praxis = práxis (ver: praktisch).

Problemstellung = colocação do problema.

produktionsästhetisch = relativo à estética da produção.

Produktionsmittel = meios de produção.

Rahmen = marco, quadro, arcabouço. Às vezes, contexto, moldura.

Rahmenbedingungen = condições estruturais.

Repräsentationsbedürfnis = necessidade de representação.

Repräsentationsfunktion = função de representação.

Repräsentationsobjekt = objeto de representação.

Revolutionierung = revolucionamento.

Rezeptionsästhetik = estética da recepção.

rezeptionsästhetisch = relativo à estética da recepção.

rückführug = recondução.

Sache = coisa.

Sacheverhalt = estado de coisas.

Schaffensprozess = processo de criação.

Schein = aparência.

Schein-Realität = realidade aparente (ilusória, fantasma).

seelisch = psicológico, da alma.

Selbständigkeit = independência ou autonomia.

Selbstgefühl = auto-sentimento.

Selbstverständlichkeit = evidência, o óbvio.

Selbstverwirklichung = auto-realização.

selbstverständnis = autocompreensão.

Schockwirkung = efeito de choque.

Setzung = estabelecimento, posição, norma, atribuição.

Sinn = sentido, significado.

Sinndeutung = interpretação de sentido (interpretação espontânea).

Sinne = os sentidos.

sinnlich = sensível.

Sinnlichkeit = sensibilidade.

Sinnlicher Trieb / Formtrieb = impulso sensível ou material / impulso formal.

Sinnsetzung = atribuição de sentido.

Sinnzusammenhang = encadeamento de sentido.

sittlich = moral.

Spielraum = margem (de jogo).

Spieltrieb = impulso lúdico.

Spätkapitalismus = capitalismo tardio.

Stand = situação, momento, estágio, estado.

Stellung = colocação, posição, lugar.

Stellenwert = lugar, valor posicional (importância, significado).

Stimmung = atmosfera emocional.

Strukturmuster = padrão estrutural.

Strukturiertheit = estruturabilidade.

Subjekt = sujeito.

subsumieren = subsumir.

Subsumption = subsunção.

Sujet = tema.

Sujet-szene = cena-tema.

systemimmanent = imanente ao sistema.

Tatsache = fato.

Teilbereich = subesfera, esfera parcial.

Teilsystem = subsistema.

theoriegeleitet = orientado pela teoria.

theorierelevant = relevante para a teoria.

Traditionsbruch = ruptura com a tradição.

Trennung = separação.

Trieb = impulso.

Übereinstimmung = concordância.

Überlieferung = tradição.

Überlieferungsgeschehen = acontecer da tradição.

Übertragung = transposição (tradução).

Überzeugungskraft = força de persuasão.

Ungleichzeitigkeit = não-simultaneidade.

Umbruch = revolução, ruptura decisiva.

Umfunktionierung = mudança de função.

Umgang = trato ou comércio (no sentido de relação).

Unabhängigkeit = independência (Ver: Selbständigkeit, Autonomie).

Unnahbarkeit = inacessibilidade.

s Unterdrückende = o (elemento) opressor, aquilo que oprime.

Unterhaltungsliteratur = literatura de entretenimento.

Unterkategorie = subcategoria.

Unwillkürlichkeit = arbitrariedade.

Ursprung = origem.

ursprünglich = primitivo, original (ver: gleichursprünglich).

Urteilkraft = o juízo.

Verallgemeinerung = generalização, difusão (ver: allgemein).

Veranstaltung = performance, evento, manifestação.

verbauen = impedir, tornar impossível, obstruir.

Verbindung = ligação.

verbunden / unverbunden = compatível / incompatível, relacionado /
não-relacionado.

Vereinigung = união.

vereinzeln = isolar.

Verfall = decadência.

Verendlichkeit = finitude.

Verfallerscheinung = fenômeno de decadência.

Verfremdung = estranhamento.

Verfremdungseffekt = efeito de estranhamento.

Verfügung = disposição.

Verfügbarkeit = disponibilidade.

Vergegenständlichung = objetivação (talvez, objetificação).

Verhalten = conduta, atitude.

Verhaltentypus = tipo de conduta.

Verhältnis = relação. *Verhältnisse* = condições.

verknüpfen = vincular.

vermitteln = mediar.

Vermittlung = mediação, transmissão.

Vermittlungsinstanzen = instâncias mediadoras (ou de mediação).

vermittlungslös = sem mediação (ver: *unmittelbar*).

Verschiebung = deslocamento.

verschleiern = desvelar.

Verselbständigung = independência, autonomização.

Versenkung = submersão (absorção).

Versöhnung = reconciliação.

Verstand = razão, entendimento.

≡ Verstehen = compreensão.

Verständnis = compreensão.

Verwendung = aplicação, uso.

Verwendungsanspruch = pretensão de uso ou aplicação.

Verwendungszweck = uso ou função (literalmente: finalidade de aplicação).

Verwertbarkeit / Unverwertbarkeit = utilidade / não-utilidade.

Verzerrung = deformação.

Voraussetzung = pressuposto.

Voreinstellung = disposição prévia.

Vorform = forma prévia (ou precoce).

Vorgang = processo.

≡ Vorgegebene = o pré-dado.

Vorgehen = procedimento, proceder.

Vorgehensweise = procedimento.

Vorstellung = representação.

Vorurteil = preconceito (Gadamer).

Vorzeigen = mostra.

Wahrheit/ Unwahrheit (wahr / unwahr) = verdade / não-verdade

(verdadeiro / não-verdadeiro).

Wahrheitsanspruch = pretensão de verdade.

Wahrheitsgehalt = conteúdo de verdade.

Wandel = transformação, mudança.

Ware = mercadoria.

Warenästhetik = estética da mercadoria.

Warencharakter = caráter da mercadoria.

Warengesellschaft = sociedade de consumo.

Warenideologie = ideologia de consumo.

Weise = modo (ver: Modus).

Weltbejahung = afirmação do mundo.

Weltbilder = imagens do mundo.

Werk = obra.

Werkgehalt = conteúdo da obra.

Werkstück = objeto em produção (por analogia, obra em produção).

Wert = valor.

Wertvorstellung = representação de valor.

Wesen = essência.

Widerspruch = contradição.

Widersprüchlichkeit = caráter contraditório.

Widerspruchsstruktur = estrutura de contradição.

Wirklichkeit = realidade efetiva.

Wirklichkeitsgestaltung = (en)formação da realidade (ver: Gestaltung).

Wirkung = efeito.

Wirkungsmittel = meio para se chegar a um efeito.

Wissenschaft = ciência.

Wissenschaftler = cientista (pesquisador).

Zäsur = corte, cesura (ver: Einschnitt, Bruch).

Zeitgeist = espírito de época.

Zudecken = recobrimento.

Zufall = acaso.

Zugriff = abordagem.

Zuordnung = coordenação, correlação.

Zuordnungsverfahren = procedimento de coordenação (ou de correlação).

Zusammenfallen = coincidência.

Zusammenhang = conexão, contexto, encadeamento.

Zusammenstimmung = acordo, concordância (ver: Übereinstimmung).

Zwang = coerção.

Zweck = finalidade, fim.

zweckrational = relativo a racionalidade-voltada-para-os-fins.

Zweckrationalität = racionalidade-voltada-para-os-fins.

2. Bibliografia de Peter Bürger

I - Livros publicados

- *Der Essay bei Heinrich Heine*. Dissertação filosófica. München 1959.
- In Zusammenarbeit mit J. Lefebvre: *Grabbe, Napoléon ou les cent jours* (tradução e introdução). Paris 1969.
- *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Versuch einer wirkungsästhetischen Analyse*. Frankfurt 1971.
- *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt 1971.
- *Studien zur französischen Frühaufklärung* (edition suhrkamp, 525).
- *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp, 727). Frankfurt 1974. Segunda edição, 1980.
- *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur* (ed. suhrkamp, 879). Frankfurt 1977.
- *Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288). Frankfurt 1979.
- *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (suhrkamp taschenbuch wiss., 419). Frankfurt 1983.

- *Prosa der Moderne*. Frankfurt 1988.

Como editor:

- *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft* (FAT 2090). Frankfurt 1974.

- *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 245). Frankfurt 1978.

- *Naturalismus/Ästhetizismus* (Hefte für krit. Literaturwissensch., 1; edition suhrkamp, 992). Frankfurt 1979.

- *Surrealismus* (Wege der Forschung, 473). Darmstadt 1982.

- *Zum Funktionswandel der Literatur* (Hefte für krit. Literaturwissensch., -4; ed. suhrkamp, 1157). Frankfurt 1983.

- *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt 1987.

II - Ensaïos

- *Zeit als Struktur und Schicksal. Versuch über einen Roman von Michel Butor*. In: *Die Neueren Sprachen, Neue Folge*, 12 (1963), pp. 269-275.

- *Racine und der Anstand. Zur Aufnahme Racines in Deutschland*. In:

Neue Deutsche Hefte, Nr. 100 (Juli-August 1964), pp. 58-77.

- *Illusion und Wirklichkeit im Saint Genet von Jean Rotrou*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, 14 (1974), pp. 241-267.
- *Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry*. In: Romanistisches Jahrbuch 16 (1965), pp. 149-168.
- *Molière: Le Tartuffe*. In: *Das Französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, editado por J. von Stackelberg. 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 1, pp. 227-246.
- *Natalie Sarraute: Martereau. Der moderne französische Roman. Interpretationen*, (editado por W. Pabst). Berlin 1968, pp. 231-249.
- *Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges*. In: *Iberoromania* 1971, pp. 152-162.
- *Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung. Les aiseillions de mon pays von Gace Brulé*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), pp. 24-34.
- *La Fontaines Fabeln*. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. IX/X (Renaissance und Barock), editado por A. Buck. Frankfurt 1972, pp. 316-327.
- *Benjamins "rettende Kritik". Vorüberlegungen zum Entwurf einer*

- kritischen Hermeneutik*. In: Germanisch-Romanische Monatschrift, Neue Folge, 23 (1973), pp. 198-210.
- *Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade*. In: *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*, publicado por G. Mattenklott/K. R. Scherpe (Scriptor Taschenbücher Literaturwissenschaft, S 2). Kronberg 1973, pp. 77-104.
- *Ideologiekritik und Literaturwissenschaft*, editado por P. Bürger, Frankfurt 1974, pp. 1-22.
- *Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Froust, Valéry und Sartre*. In: *Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, editado por P. Bürger. Frankfurt 1974, pp. 23-49.
- *Stendhals Le Rouge et le noir*. In: *Der französische Roman*, editado por K. Heitmann. Düsseldorf 1975. pp. 274-292.
- *Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft*. In: *Das Argument*, Nr. 90 (Mai 1975, S. 199-228).
- *Formalismus - nomologische Wissenschaft oder hermeneutische Theorie?* In: *Erzählforschung 1* [...] editado por von W. Haubrichs (Beiheft der Zeitschrift Lili). Göttingen 1976, pp. 29-42.
- Zusammen mit G. Leithäuser: *Die Theorie der Physiokraten. Zum Problem der gesellschaftlichen Funktion wissenschaftlicher Theorie*, in: *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 3* (1976), pp. 355-375.
- *Probleme der Rezeptionsforschung*, in: *Poetica 9* (1977), pp. 446-471;

versão francesa (abreviada) in: *Oeuvres & Critiques* 2 (1977/78), Nr. 2, pp. 5-18.

- *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1 (1977), pp. 50-76.
- *Néoformalisme et herméneutique. Remarques sur certaines orientations théoriques de H. R. Jauss*, in: *Zeitschrift für Romanistische Literaturgeschichte* 1 (1977), pp. 518-528.
- *Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur in der Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft*, in: *Lili*, Nr. 32 (1978), pp. 11-27.
- *Poesie und Ideologie. Zu Pasolinis "Le Ceneri di Gramsci"*, in: *ZRLG* 3 (1979), pp. 169-180.
- *Zum Funktionswandel der Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus: La Querelle du Cid*, in: *Bildung und Ausbildung in der Romania*, editado por v. R. Kloepfer entre outros, volume I, München 1979, pp. 43-58.
- *Naturalismus - Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität*, in: *Naturalismus/Ästhetizismus* (ed. suhrkamp, 992). Frankfurt 1979, pp. 18-55.
- *The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A*

reply to Jürgen Habermas, in: *New German Critique* No 22 (Winter 1981), pp. 19-22.

- *Probleme gegenwärtiger Ästhetik*, in: W. Oelmüller (ed.): *Kolloquium Kunst und Philosophie I* [...]. Paderborn 1981, pp. 200-210.
- *Zur Geschichtlichkeit von Anschauung/Anschaulichkeit als ästhetischer Kategorie*, in: W. Oelmüller (org.): *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Ästhetische Erfahrung* (UTB, 1105), Paderborn 1981, pp. 41-49.
- *Zur Funktionswandel der dramatischen Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus*, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel (org.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Volume I*, Stuttgart 1981, pp. 77-114.
- *Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert*, in: Ch.B./P.B./J. Schulte-Sasse (orgs.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur* (Hefte für krit. Literaturwissensch., 3; ed. suhrkamp, 1089). Frankfurt 1982, pp. 241-265.
- *Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik*, in W. Oelmüller (org.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 2: Ästhetischer Schein* (UTB, 1178). Paderborn 1982, pp. 34-50.
- *Institution Literatur und Modernisierungsprozess*, in: P. Bürger (org.) *Zum Funktionswandel der Literatur* (Heft für krit. Literaturwissensch., 4; ed. suhrkamp, 1144). Frankfurt 1983, pp. 9-32.

- *Der Umgang mit dem andern der Vernunft*, in: K. H. Bohrer (org.) *Mithos und Moderne* (ed. suhrkamp 1144. Frankfurt 1983, pp. 41-51.
- *Das Altern der Moderne*, in: L. v. Friedeburg/J. Habermas (org.) *Adorno-Konferenz 1983* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 460). Frankfurt 1983, pp. 177-197.
- *Überlegungen zur historisch-soziologischen Erklärung der Genie-Ästhetik im 18. Jahrhundert*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1984, pp. 60-72.
- *Zur Kritik einiger Kategorien der idealistischen Ästhetik*, in: *Universitas* 39 (1984), pp. 41-51.
- *Autonomie - Engagement - Aktion. Zur politischen Problematik dadaistischer Kunstpraxis*, in: *Sprachkunst* 15 (1984), Heft 2, pp. 330-340.
- *Valéry und Breton. Zwei Lesarten der Moderne*, in: *Neue Rundschau* 9 (1985), H. 2, pp. 31-57.
- *L'Anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno*, in: *Revue d'Esthétique*, nouv. série n° 8 (1985), pp. 85-94.
- *Klassizität und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire*, in: *RZLG* 1985, H. 1/2, pp. 122-143.
- *On Literary History*, in: *Poetics* 14 (1985), pp. 199-207.

- Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 17 (1985), H. 1, pp. 47-56.

- Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", editado por Ch. Bürger (Hefte für krit. Litwiss., 5, ed. suhrkamp, 1929). Frankfurt 1986, pp. 170-176.

- Die Geburt der literarischen Moderne aus dem Geist der Moral, in: Merkur 1985, pp. 1026-1030.

Nota do autor:

Resenhas críticas não foram incluídas nestas indicações bibliográficas; tampouco as traduções de textos posteriormente publicadas em alemão. Aqui, ao lado de uma série de ensaios, caberia mencionar a tradução americana da Teoria da Vanguarda, lançada em 1984, dentro da série "Theory and History of Literature" pela University of Minnesota Press/Minneapolis.

Nota do tradutor: esta bibliografia nos foi enviada pelo autor, alertando para o fato de os ensaios incluídos alcançarem apenas até 1985. A mão, foram incluídas algumas obras posteriores a essa data. Ver indicação nossa sobre a tradução espanhola da Teoria da Vanguarda. Peter Bürger informa sobre a existência de uma tradução francesa, até hoje ainda não publicada, e sobre a tradução italiana, em preparação.

3. Esboço da continuidade do trabalho do autor sobre o tema das vanguardas

Transcrevemos a seguir um esboço traçado por Peter Bürger (carta de 13/02/89) sobre a continuidade do seu trabalho com o tema das vanguardas, que ele diz ter perseguido em duas direções:

1. desenvolvimento de uma sociologia da instituição arte/literatura (cf. *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie*). Sobre o assunto foram publicados inúmeros estudos individuais, especialmente sobre a literatura francesa do século 17 ao século 20. Quanto ao trabalho conjunto com Christa Bürger, cf. *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im klassischen Weimar*. Frankfurt, 1977.
2. formulação de uma estética do presente. Sobre o tema: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt, 1983. *Prosa der Moderne*. Frankfurt, 1988.

Erlangen com um trabalho sobre as primeiras
comédias de Pierre Corneille

1970-1971 conselheiro científico e livre-docente
na Universidade de Erlangen

desde 1971 professor de teoria literária
 (Literaturwissenschaft) (francês e
 comparatística) na Universidade de Bremen

5. Indicações Bibliográficas

ADORNO, Th. W. "Teoria Estética". São Paulo, Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Th. W. e HORKHEIMER, M. "Dialética do Esclarecimento". 2ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

BAITELLO JR., N. "Dada: Berlim - São Paulo". Dissertação. (Bibl. do Inst. Goethe de São Paulo).

BENJAMIN, W. "Le Concept de Critique Esthétique dans le Romantisme Allemand". Paris, FLAMMARION, 1986.

_____. "Origem do Drama Barroco Alemão". São Paulo, Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W./ ADORNO, Th. W./ HORKHEIMER, M./ HABERMAS, J. "Textos Escolhidos". São Paulo, Abril Cultural, Coleção Pensadores, 1980.

BÖSCH, B. (org.) "História da Literatura Alemã". São Paulo, Herder/Edusp, 1967.

_____. "Das Altern der Moderne". In: Adorno-Konferenz 1983 - Orgs. L. v. Friedeburg/ J. Habermas. Frankfurt, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 460). pp. 177-197.

_____. "Der französische Surrealismus". Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur." Frankfurt, Athänaeum Verlag, 1971

_____. "Hermeneutik - Ideologiekritik - Funktionsanalyse". In: Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288) 1979, pp. 147-222.

_____. "Der französische Surrealismus". Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur." Frankfurt, Athänaeum Verlag, 1971.

_____. "Hermeneutik - Ideologiekritik - Funktionsanalyse". In:

Vermittlung - Rezeption - Evoktion - Ästhetische Theorie und
Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt, (suhrkamp
taschenbuch wissenschaft, 288) 1979, pp. 147-222.

----- "Ideologiekritik und Literaturwissenschaft". In: Versuche
kritischer Literaturwissenschaft, (org.) Peter Bürger
Frankfurt, 1974, pp. 1-22.

----- "Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie.
Skizze einer Theorie des historischen Wandels der
gesellschaftlichen Funktion der Literatur". In: Romanistische
Zeitschrift für Literaturgeschichte 1. 1977, pp. 50-76.

----- "Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde". (orgs.)
Christa e Peter Bürger. Frankfurt (suhrkamp taschenbuch
wissenschaft), 1987.

----- "Teoría de la Vanguardia". Barcelona, Ediciones Península,
(historia/ciencia/sociedad 206) 1987.

----- "Theory of the Avant-Garde". (Theory and History of
Literature, vol. 4), Minneapolis, University of Minnesota Press,
1984

----- "Valéry und Breton. Zwei Lesarten der Moderne". In: Neue
Bundschau 2, Heft 2, 1985, pp.31-57.

----- "Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur
in der Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen
Gesellschaft". In Lili, n.º 32, 1978, pp. 11-27.

----- "Zur Kritik der idealistischen Ästhetik".
Frankfurt,
(suhrkamp taschenbuch wissenschaft 419), 1983.

FICHTE, H. "Ensaio sobre a puberdade". São Paulo, Editora
Brasiliense, 1986.

HABERMAS, J. "Dialética e Hermenêutica. Para a crítica da hermenêutica
de Gadamer". Porto Alegre, L&PM, 1987.

Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288) 1979, pp. 147-222.

----- "Ideologiekritik und Literaturwissenschaft". In: Versuche kritischer Literaturwissenschaft, (org.) Peter Bürger Frankfurt, 1974, pp. 1-22.

----- "Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur". In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1. 1977, pp. 50-76.

----- "Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde". (orgs.) Christa e Peter Bürger. Frankfurt (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), 1987.

----- "Teoría de la Vanguardia". Barcelona, Ediciones Península, (historia/ciencia/sociedad 206) 1987.

----- "Theory of the Avant-Garde". (Theory and History of Literature, vol. 4), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984

----- "Valéry und Breton. Zwei Lesarten der Moderne". In: Neue Rundschau 2, Heft 2, 1985, pp.31-57.

----- "Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur in der Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft". In Lili, nº 32, 1978, pp. 11-27.

----- "Zur Kritik der idealistischen Ästhetik".
Frankfurt,
(suhrkamp taschenbuch wissenschaft 419), 1983.

FICHTE, H. "Ensaio sobre a puberdade". São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

HABERMAS, J. "Dialética e Hermenêutica. Para a crítica da hermenêutica de Gadamer". Porto Alegre, L&PM, 1987.

- "Nação ferida ou Sociedade em Aprendizado? Teses para a História das Ciências Sociais e Humanas na República Federal da Alemanha". In: Suplemento LETRAS do jornal Folha de São Paulo, SP, 29/07/1989.
- HANDKE, P. "A História de Uma Criança". São Paulo, Editora Cia. das Letras, no prelo.
- "O Declínio da Era Moderna". In: NOVOS ESTUDOS (CERBRAP) nº 20. São Paulo, março de 1988.
- "O Medo do Goleiro diante do Pênalti e Bem-aventurada Infelicidade". São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- JAUSS, H. R. "A Estética da Recepção: Colocações Gerais". In: A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- KANT, I. "Textos Selecionados". São Paulo, Abril Cultural, Coleção Pensadores, 1980.
- KLUEPFER, R. "Die Theorie der literarischen Übersetzung". Munique, Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- LADMIRAL, J. -R. "A Tradução e os seus Problemas". Póvoa de Varzim (Portugal), Edições 70, s/d.
- "Traduzir: Teoremas para a Tradução". Lisboa, Publicações Europa-América, 1980.
- LÜDKE, W. M. "'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft". Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976.
- NOVALIS, F. v. H. "Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo". São Paulo, Iluminuras, 1988.
- PAZ, O. "Traducción: Literatura y Literalidad". Barcelona, Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 18, 1971.
- SCHILLER, F. "Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade". Trad. de Roberto Schwartz. São Paulo, Editora Herder, 1963.

- SCHILLER, F. "Cartas sobre a Educação Estética do Homem". Trad. de Márcio Suzuki e Roberto Schwartz. São Paulo, Iluminuras, no prelo.
- STÖRIG, H. J. (org.) "Das Problem des Übersetzens". Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wege der Forschung, Vol. VIII, 1973.
- WUTHENOW, R. -R. "Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung". Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

Dicionários

- CALDAS AULETE. 5ª ed. bras., Rio de Janeiro, Editora Delta, 1987.
- DER GROSSE DUDEN. Sinn - und Sachverwandte Wörter und Wendungen. Vol. B. Mannheim/Wien/Zürich, Bibliographisches Institut, 1972.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 23ª ed., Venda Nova (Portugal), Bertrand Editora, 1986.
- DICIONÁRIO DE ALEMÃO-PORTUGUÊS. Porto, Porto Editora, 1986.
- LALANDE, A. "Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie". Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- LANGENSCHIEDTS TASCHENWÖRTERBUCH. Portugiesisch. Munique, Langenscheidt, 1980.
- MEYERS GROSSES HANDLEXIKON. 11ª ed., Mannheim, Lexikon Verlag, 1972.
- O NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 1ª ed., 14ª impressão, Rio de Janeiro, 1975.
- PEQUENO DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO
- PHILOSOPHISCHES WÖRTERBUCH. Kröners Taschenausgabe, Band 13, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1965.
- WAHRIG, G. "Deutsches Wörterbuch". Mosaik Verlag, 1980/1982.
- WILPERT, G. v. "Sachwörterbuch der Literatur". 5ª ed. revista e aumentada. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1969.