

Teoria da vanguarda

Tradução JOSÉ PEDRO ANTUNES

PETER BÜRGER

COSACNAIFY

Handwritten signature: Kauer / J. Antunes

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.

Adorno¹

Por mais que possam aspirar ao conhecimento supra-historicamente válido de seu objeto, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento. Eis uma conclusão a que se pode chegar com relativa facilidade, o mais das vezes a posteriori. Se as teorias estéticas são históricas, então uma teoria crítica da arte, que se esforça no sentido da elucidação do seu próprio fazer, precisa reconhecer sua própria historicidade. Em outras palavras, cumpre a função de historicizar a teoria estética.

Em primeiro lugar, será necessário 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 em uma simultaneidade ideal (na formulação de Ranke: “igualmente próximos de Deus”). O falso objetivismo do modo de observação historicista foi criticado com razão. Pretender reavivá-lo no plano da investigação das teorias seria um absurdo.² Tampouco pode significar compreender todas as formações teóricas [*Theoriebildungen*] do passado apenas como degraus em direção à própria teoria. Se vistos deste modo, fragmentos de teorias do passado são descolados do seu contexto original e inseridos em um 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 como pré-história do presente, característica das classes ascendentes, é unilateral 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, neste caso, 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 em ser expressão de um *Zeitgeist* (este, o ponto de vista historicista), nem no fato de incorporar fragmentos de teorias do passado (história como pré-história do presente), mas na existência de 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 tal empreendimento necessariamente deva reclamar para si uma posição extra-histórica, e que a historicização, ao mesmo tempo, seja necessariamente uma des-historicização. Para dizer de outra forma: a constatação da historicidade da linguagem de uma ciência pressuporia um metanível, a partir do qual se pudesse fazer essa constatação; e esse metanível seria necessariamente trans-histórico (do que resultaria a tarefa da historicização do metanível, 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 melhor explicado se tomarmos alguns pressupostos metodológicos fundamentais que foram formulados por Marx na sua introdução à *Contribuição à crítica da economia política*. No exemplo do trabalho, Marx mostra

[...] como mesmo as categorias mais abstratas, apesar de sua validade (exatamente por causa de sua abstração) para todas as épocas, na verdade, são elas mesmas, na especificidade dessa abstração, igualmente o produto de relações históricas e possuem total validade apenas para e no interior dessas relações.³

A idéia é de difícil compreensão porque, se Marx, por um lado, diz que determinadas categorias simples são sempre válidas, por outro, ele afirma que sua generalidade se deve a relações

históricas determinadas. A distinção decisiva é, então, 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 conhecimento. No sistema monetário, diz ele, a riqueza é compreendida ainda como dinheiro, o que significa que a conexão entre trabalho e riqueza permanece obscura. 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 mais uma determinada forma de trabalho, mas, sim, o trabalho em geral 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 pelo desdobramento da coisa à qual o conhecimento se dirige. Quando os fisiocratas desenvolveram sua teoria (na segunda metade do século XVIII, na França), a agricultura efetivamente ainda era o setor econômico dominante, do qual dependiam todos os outros. Por ser economicamente muito mais desenvolvida, só mesmo a Inglaterra, onde a Revolução Industrial já se havia instaurado, tendo-se interrompido assim, 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 criador de riqueza, e não uma determinada espécie de trabalho. “A indiferença em relação a uma determinada espécie de trabalho pressupõe uma

totalidade de espécies reais de trabalho bem desenvolvida, das quais nenhuma predomina mais sobre as outras.”⁴

Minha tese diz, pois, que a conexão apontada por Marx no exemplo da categoria do trabalho – entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desenvolvimento historicamente real do âmbito almejado por essa categoria – vale também para as objetivações artísticas. Também aqui, o pleno desenvolvimento dos elementos constituintes de um campo é condição para a possibilidade de um conhecimento adequado do objeto. No entanto, esse pleno desenvolvimento do fenômeno somente é alcançado na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual os movimentos históricos de vanguarda contrapõem a sua resposta.⁵

Esta tese poderia ser esclarecida na categoria central “meio artístico”. Com o auxílio desta, pode-se reconstruir o processo artístico da criação como um processo de escolha racional entre diversos procedimentos, no qual a escolha se dá em função de um efeito a ser atingido. Tal reconstrução da produção artística pressupõe não apenas um grau relativamente alto de racionalidade nessa mesma produção, mas também que os meios artísticos se encontrem livremente disponíveis, isto é, não mais presos a um sistema de normas estilísticas, no qual – ainda que mediatizados – eles 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 grotesco [*Grobkomisch*], aceitos pela camada social dominante. Na sociedade feudal-absolutista do século xvii francês, a arte ainda se acha inteiramente integrada ao estilo de vida da classe superior dominante. Ainda que a estética burguesa – em desenvolvimento no século xviii – se liberta 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*. Por conseguinte, os meios estilísticos, subordinados que são a um princípio estilístico (historicamente em transformação), não possuem ainda a universalidade de um meio artístico – preso tão-somente ao efeito causado no receptor.

Sem dúvida, o meio artístico é a mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte. No entanto, os procedimentos individuais só podem ser reconhecidos como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda. Pois apenas nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, passam a estar disponíveis como tais. Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites. Mas, enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é visível como geral, posto que, na verdade, ela somente ocorre como particular. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles 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. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral.

Assim, quando os formalistas russos consideram o “estranhamento” o procedimento da arte,⁶ 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 não significa de forma alguma que os formalistas russos tenham apontado o estranhamento exclusivamente na arte vanguardista (ao contrário, o *Dom Quixote* e o *Tristram Shandy* são objetos privilegiados de demonstração em Chklóvski). 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 do estranhamento. A 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. Assim, não se transfere o ato do conhecimento para a própria realidade, mas também não é negado o sujeito produtor de conhecimento. Reconhecem-se apenas como limitadas as possibilidades de conhecimento através do desenvolvimento real (histórico) do objeto.⁷

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 da 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 seu total desenvolvimento na arte vanguardista; veremos, isto sim, que determinadas categorias, essenciais para a descrição da arte pré-vanguardista (por exemplo, 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) perfeçam 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. Ao 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 – muitas vezes contraditórios entre si – das categorias.⁸

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 em sua generalidade, porque, longe de reconhecê-los ainda segundo um princípio estilístico, dispõe deles como *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. Ao contrário, esta possibilidade tem seu pressuposto histórico no desen-

volvimento 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 progressivamente foi se deslocando em favor da forma. O lado conteudístico da obra de arte, sua “mensagem”, 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 dos 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 como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.⁹

A partir daí, torna-se compreensível uma das teses centrais da estética de Adorno, que diz: “a chave de cada conteúdo da arte repousa na sua técnica”.¹⁰ Esta tese somente pode ser formulada, afinal, porque – nos últimos cem anos – a relação dos momentos formais (técnicos) da obra com os momentos conteudísticos (voltados para o significado) se alterou, tendo a forma se tornado de fato predominante. Torna-se, uma vez mais, reconhecível a conexão entre o desenvolvimento histórico do objeto e as categorias que servem à compreensão do campo ao qual ele pertence. Uma coisa é, sem dúvida, problemática na formulação de Adorno: a pretensão de validade geral. Se é certo que o teorema de Adorno apenas se tornou passível de formulação em razão do desenvolvimento que a

arte passou a experimentar desde Baudelaire, é discutível sua pretensão de validade também para os períodos precedentes da arte. Na reflexão metodológica citada, Marx apreende o problema. Textualmente ele diz: mesmo as categorias mais abstratas só possuem “total validade” para as relações das quais elas são o produto e no interior delas. Assim, mesmo que nisso não se queira ver um furtivo historicismo da parte de Marx, coloca-se o problema da possibilidade de um conhecimento do passado que nem ceda à ilusão historicista de uma apreensão incondicional, nem simplesmente queira expressá-lo por meio de categorias que são o produto de um período subsequente.

2. VANGUARDA COMO AUTOCRÍTICA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

Na introdução à *Contribuição à crítica* [...], Marx formula ainda uma outra idéia de grande alcance metodológico. Ela contempla justamente a possibilidade do conhecimento de formações sociais passadas, bem como dos subsistemas sociais do passado. A posição historicista, que pensa poder apreender formações sociais passadas sem relação com o presente do pesquisador, não é levada absolutamente em consideração por Marx. Para ele, na verdade, está fora de dúvida a conexão entre o desenvolvimento da coisa e o desenvolvimento 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 igualmente histórico, mas a construção progressiva da história como pré-história do presente.

O assim chamado desenvolvimento histórico repousa, sobretudo, no fato de que a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E 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 a si mesmos se compreendem como períodos de decadência —, acaba por apreendê-los [os degraus] sempre de modo unilateral.¹¹

O conceito “de modo unilateral” é usado, aqui, em sentido estritamente teórico: significa que um todo contraditório não é concebido dialeticamente (na sua contraditoriedade), posto que apenas uma parte da contradição é constatada. O passado deve, portanto, ser inteiramente construído como 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, sendo este, naturalmente, o primeiro a tornar possível o conhecimento. Marx o faz não ao introduzir a dimensão do futuro, mas ao introduzir o conceito da autocrítica do presente.

A religião cristã apenas se provou capaz de auxiliar na compreensão objetiva das antigas mitologias assim que, num certo grau, sua autocrítica por assim dizer 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.¹²

Ao falar em “compreensão objetiva”, Marx não pode, em absoluto, ser considerado vítima da auto-ilusão objetivista do historicismo, por tomar como indubitável a relação do conhecimento histórico com o presente. Para ele, trata-se apenas de ultrapassar a necessária “unilateralidade” da construção do passado como pré-história do presente, de modo dialético, por meio do conceito de autocrítica do presente.

Para utilizar a autocrítica, como categoria historiográfica para a descrição de um determinado estágio de desenvolvimento de uma formação social bem como de um subsistema social, antes de mais nada será necessário precisar o seu significado. Marx distingue a autocrítica de um outro tipo de crítica, citando como exemplo a “crítica que o cristianismo exercia sobre o paganismo, ou mesmo o protestantismo sobre o catolicismo”.¹³ Passaremos a designar esse tipo de crítica como imanente ao sistema. Sua particularidade consiste em funcionar dentro de uma instituição social. Para ficarmos no exemplo de Marx: dentro da instituição da religião, crítica imanente ao sistema é a crítica a determinadas representações religiosas em nome de outras representações religiosas. Em contraposição, a autocrítica pressupõe distância com relação às idéias religiosas em combate recíproco. Mas esta distância é tão-somente o resultado de uma crítica no fundo mais radical — a crítica à própria instituição da religião.

A diferença entre crítica imanente ao sistema e autocrítica 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

além da tragédia clássica francesa. A crítica funciona, aqui, dentro da instituição do teatro. Nela se defrontam, umas contra as outras, várias concepções da tragédia, as quais (passando por múltiplas mediações) se fundamentam em posições sociais. Dela cumpre 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 uma “compreensão objetiva” dos estágios passados de seu desenvolvimento. Aplicada à arte, isso quer dizer: 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 a uma conclusão — ainda que provisória.

Minha segunda tese é: com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da 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 e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser 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 práxis vital é que o estético pôde se desenvolver “de forma pura”, o que, por outro lado, tornou reconhecível a outra face da autonomia, a inseqüência social [*gesellschaftliche Folgenlosigkeit*]. O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis vital, revela a conexão entre autonomia e inseqüência. A assim principiada autocrítica do subsistema social da 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 criação artística, tornando-se compreensível como soma de determinados procedimentos de época. A totalidade do processo do desenvolvimento da arte só se torna clara no estágio da autocrítica. Só depois de a arte efetivamente se libertar por inteiro de todas as relações com a práxis vital é que se tornam reconhecíveis o progressivo descolamento da arte dos contextos da práxis vital e a decorrente cristalização de uma esfera particular da experiência (isto é, o estético) como princípio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.

O texto de Marx não oferece nenhuma resposta direta à questão sobre as condições históricas da possibilidade da autocrítica. Dele só se pode abstrair a constatação geral de que a autocrítica tem como pressuposto a total diferenciação 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 como ideologia. O pressuposto para a autocrítica do subsistema social da 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 como relação de justa 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.¹⁴

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 passa a ser um assunto privado e, ao mesmo tempo, a crítica da instituição da religião se torna possível.

Quais são, então, as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social da arte? Na tentativa de uma resposta à questão, necessário será, sobretudo,

nos precavermos frente à produção precipitada de conexões (mais ou menos do tipo: crise da arte/crise da sociedade burguesa).¹⁵ Quando se leva a sério a idéia da relativa autonomia do subsistema social frente ao desenvolvimento da sociedade como um todo, não podemos dar como consumado o fato de 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, faz-se indispensável construir a história do subsistema. Por sua vez, isso 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 nesse 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 pressuposto 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 se opõem a um tal empreendimento são claramente reconhecíveis, sendo apontadas tão-somente para tornar compreensível a razão pela qual a história do subsistema da 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 mais concisa e exata através do conceito de 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, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual.¹⁶

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 uso.¹⁷ Efetivamente, deve-se refletir que o descolamento da arte da práxis vital e a conseqüente cristalização de um campo particular da experiência (isto é, o estético) nem transcorrem de modo retilíneo (há significativas correntes contrárias), nem devem ser interpretados de modo dialético (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 não resta inatacável, 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 tê-lo de novo 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 costumes.¹⁸ 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 vital. 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, 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 satisfação, ainda que apenas virtual, de necessidades que, por assim dizer, se tornaram ilegais no processo material de vida da sociedade burguesa.”¹⁹ Entre essas necessidades ele inclui a “relação mimética com a natureza”, a “convivência solidária” e a “felicidade de uma experiência comunicativa que está desobrigada em relação aos imperativos da racionalidade-voltada-para-os-fins, e que tanto deixa espaço aberto à fantasia quanto à espontaneidade

de comportamento”.²⁰ Uma perspectiva assim – que tem sua razão de ser no quadro da definição geral da função da arte na sociedade burguesa pretendida por Habermas – 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 vital) e os conteúdos nela realizados (estes *podem ser*, mas não são 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 à nossa questão sobre as condições históricas de possibilidade da autocrítica da arte.

Contra essa tentativa de distinguir a determinidade formal [*Formbestimmtheit*] da arte²¹ (status da autonomia) da determinidade conteudística (“conteúdos” das obras de arte individuais), seria admissível a objeção de que o próprio status de autonomia pudesse ser entendido de forma conteudística. 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 determinidade formal 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 que, por razões histórico-sociais, em seus contextos sociais, respectivamente diversos, o espaço que o status de autonomia confere à obra de arte é utilizado de modo diverso. Como mostra o exemplo de Voltaire, o status de autonomia não exclui, em absoluto, uma tomada de posição política do artista; o que ele efetivamente restringe é a possibilidade do efeito.

A aventada 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 autocritica do subsistema social arte. Nesse contexto, no que tange à difícil questão do surgimento histórico da instituição arte, basta constatar que o processo se conclui 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 desenvolvimento da arte como esfera descolada da práxis vital. Portanto, podemos partir do fato de que, o mais tardar no final do século XVIII, a instituição arte, no sentido acima definido, se encontra inteiramente formada. Não obstante, com isso não se introduz ainda a autocritica da arte. A idéia hegeliana de um fim do período da arte não é aceita pelos jovens hegelianos. Habermas 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

cientificizada, tarefas relativas aos sistemas econômico e político, absorvendo porém necessidades residuais que no “sistema das necessidades” da sociedade burguesa, justamente, não podem ser satisfeitos.²²

Estou inclinado a supor que, por razões históricas, a autocritica da arte *ainda não* pode 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 se colocam, assim, contra o princípio de autonomia da instituição. Apenas no momento em que também os conteúdos perdem seu caráter político, e em que a arte ainda pretende apenas ser arte, é que a autocritica do subsistema social arte se torna possível. Este estágio é atingido, ao final do século XIX, com o esteticismo.²³

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 vital, 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 autocompreensão 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 arte.²⁴ Esta, no instante em que acabara de expelir tudo quanto fosse “estranho à arte”, só podia se tornar problemática para si mesma. A coincidência de instituição e conteúdos desvenda a carência de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando sua autocrítica. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda foi ter realizado esta autocrítica na prática.

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 era de sua reprodutibilidade técnica*,²⁵ usou o conceito da perda da aura para descrever as incisivas transformações experimentadas pela arte no primeiro quartel 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 explicar, diretamente a partir das transformações no âmbito das forças produtivas, as condições de possibilidade da autocrítica até aqui deduzidas do desenvolvimento histórico da esfera da arte (instituição e conteúdos das obras).

Benjamin parte de um determinado tipo de relação entre obra e receptor, que ele chama de *aurática*.²⁶ Na verdade, o que é designado com o conceito de aura pode ser traduzido, da maneira mais simples, por inacessibilidade: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”.²⁷

A aura tem sua origem no ritual de culto, mas, para Benjamin, o modo de recepção aurático continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, desenvolvida a partir do Renascimento. Para ele, não é a cesura 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 ele, 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”.²⁸ Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, 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, liberta do ritual, a arte dá origem a um tipo específico de percepção (o estético), são sintetizados por Benjamin sob o conceito de “arte aurática”. Mas é, por diversas razões, problemática 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 ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia. Uma das razões pode residir em que, com o *l'art pour l'art* e com o esteticismo, efetivamente tenha ocorrido algo assim como uma re-sacralização (ou seja, re-ritualização) da arte, a qual, no entanto, não tem nada a ver com a primitiva função sacra da arte. A arte não se insere, neste caso, em um ritual eclesiástico, adquirindo dentro dele seu valor de uso; ela produz um ritual a partir de si mesma. Em vez de inserir-se na esfera do sagrado, ela assume o lugar da religião. Essa re-sacralização, levada a efeito durante o esteticismo, pressupõe, portanto, sua total emancipação do sagrado, e esta não pode, em circunstância alguma, 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 a clareza de 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.²⁹

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. [...] Seus poemas são *saladas de palavras*, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colavam botões e bilhetes de passagem de ônibus, de trens etc. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a *aura* de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção.³⁰

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 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 esse “pioneirismo”? Em outras palavras: a explicação da transformação do modo de recepção pela transformação das técnicas de reprodução adquire um outro lugar; não pode mais pretender explicar um processo histórico, mas, se tanto, constituir-se em hipótese para a possível *generalização* de um modo de recepção que primeiro foi tencionado pelos dadaístas. Impossível resistir de todo à impressão de que Benjamin tivesse pretendido, *ex post facto*, fundamentar materialisticamente uma descoberta devida ao convívio com a arte vanguardista, a descoberta da perda da *aura* da obra de arte. Não deixa de

ser problemático, no entanto, esse procedimento, pois, assim, a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte, que Benjamin apreende no seu inteiro significado histórico, tornar-se-ia o mero resultado de uma transformação tecnológica. Tanto a emancipação como a expectativa emancipatória são, para Benjamin, diretamente ligadas à técnica.³¹ Ora, a emancipação é um processo que pode ser efetivamente promovido por meio do desenvolvimento das forças produtivas, na medida em que estas preparam um campo de novas possibilidades disponíveis para a concretização de necessidades humanas, mas isso não pode ser pensado independentemente da consciência humana. Uma emancipação que se impusesse natural e espontaneamente seria o contrário da emancipação.

No fundo, Benjamin tenta transportar o teorema de Marx – segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas explode as relações de produção – do todo social para o subsistema arte.³² 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, nele sintetizados, assim, tanto os meios de produção objetivados em máquinas quanto as aptidões próprias dos trabalhadores para a utilização desses meios de produção. É duvidoso que daí fosse possível deduzir um conceito de forças produtivas artísticas, exatamente porque na produção artística haveria de ser difícil a subsunção, 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 em plena sociedade do capitalismo tardio), em que os meios materiais de produção possuem um significado relativamente ínfimo para a qualidade da peça em produção. Mas eles certamente são significativos para a possibilidade de divulgação e efeito da mesma. Há, sem dúvida, desde a invenção do cinema, um efeito retroativo das técnicas de divulgação sobre a produção. Mas as técnicas, por assim dizer, industriais de produção,³³ que se impõem dessa maneira ao menos em algumas esferas, não se mostraram “explosivas”, 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 humanas).³⁴

Brecht, em cujo *Processo dos três vinténs* ressoa o teorema benjaminiano da destruição da arte aurática através das novas técnicas de reprodução, é, no entanto, mais cuidadoso 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’ [‘*ausstrahlend*’] ligada ao religioso”.³⁵ Em contraposição a Benjamin, que tende a atribuir aos novos meios técnicos (como o cinema) qualidade emancipatória, Brecht enfatiza o fato de, neles, estarem embutidas determinadas possibilidades; mas faz reconhecer que o desdobramento destas possibilidades depende da forma de utilização.

Pelos motivos alegados, a transposição do conceito de forças produtivas do âmbito da análise da sociedade como um todo para a esfera da arte é tão problemática 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 — esta funcionando 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 formal* da arte (no sentido que Marx atribui ao conceito); e nisso também repousa o caráter materialista do seu ensaio. O teorema segundo o qual as técnicas de reprodução destroem a arte aurática é, ao contrário, um modelo pseudomaterialista de explicação.

Por fim, sobre a questão da periodização do desenvolvimento da arte, uma palavra deve ser ainda levada em conta,

Críticamos acima a periodização benjaminiana, uma vez que ele confunde a incisão de arte sacro-medieval e arte profano-moderna. Partindo da separação salientada por Benjamin, entre arte aurática e não-aurática, pode-se abstrair a importante conclusão metodológica 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 possa simplesmente seguir as periodizações da história das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento; implica que a tarefa da ciência da cultura deva dar muito mais 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, como 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 concatenação, cujo valor cognitivo pode ser considerado ínfimo.

Sintetizando: as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte não se deixam vir à luz com o auxílio do teorema benjaminiano, devendo 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

(determinado pelo desenvolvimento da sociedade como um todo), quanto o desenvolvimento dos conteúdos são fenômenos sociais.

O fato de a tese de Benjamin, segundo a qual a reprodutibilidade técnica das obras de arte força um outro modo de recepção (não-aurático), ser criticada aqui, de forma alguma deixa 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 unicamente ao desenvolvimento dos procedimentos técnicos de reprodução a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. 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 plásticas.³⁶ 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 tenha produzido um efeito comparável ao da fotografia nas belas-artistas. Se Benjamin entende o surgimento do *l'art pour l'art* [arte pela arte] como reação ao advento da fotografia,³⁷ então o modelo explicativo fica, sem dúvida, 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 certamente haja

fomentado a tendência à total independentização da arte no campo das belas-artistas), ele é uma resposta ao fato de que, tendencialmente, na sociedade burguesa desenvolvida, as obras de arte 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 do subsistema arte, que se inicia com o *l'art pour l'art* e se completa no esteticismo, deve ser vista em conexão com a tendência à progressiva divisão de trabalho, característica da sociedade burguesa. O subsistema arte, totalmente diferenciado, é, ao mesmo tempo, um sistema cujos produtos individuais têm a tendência de deixar de assumir qualquer função social.

De maneira geral, isso é tudo que se poderá dizer com alguma certeza: a cristalização do subsistema social arte como 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 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 mais importante que seja, especialmente para explicar as não-simultaneidades

no desenvolvimento das várias artes, não se deverá transformá-lo, contudo, em “causa” desse processo no qual as artes individuais passam a gerar o que lhes é particular. Tal processo é condicionado pelo desenvolvimento do todo social, do qual (ao mesmo tempo) faz parte, não podendo ser adequadamente apreendido segundo o esquema de causa e efeito.³⁸

Até aqui, vimos a autocrítica do subsistema social arte, alcançada com os movimentos de vanguarda, sobretudo em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica do desenvolvimento da sociedade burguesa. A tendência do todo social à cristalização de subsistemas, aliada à simultânea especialização da função, é entendida assim como a lei de desenvolvimento, à qual também está subordinada a esfera da arte. Com isso, estaria esboçada a parte objetiva do processo. Posteriormente, no entanto, será inevitável perguntar como o processo da cristalização dos subsistemas sociais é refletido pelos sujeitos. Aqui, o conceito de atrofia da experiência me parece conduzir adiante. Se definirmos a experiência como um feixe elaborado de percepções e reflexões, que novamente podem ser revertidas para a práxis vital, 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 reversíveis à práxis vital. A experiência estética, como uma experiência específica,

da maneira 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 de função social do artista.

Enquanto oferece uma interpretação da realidade, ou satisfaz idealmente necessidades residuais, mesmo descolada da práxis vital, a arte continua a ela relacionada. É apenas no esteticismo que a ligação (até então ainda existente) com a sociedade fica anulada. 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 redenção do esteticismo.³⁹ A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana. 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.