

Teoria da vanguarda

Tradução JOSÉ PEDRO ANTUNES

PETER BÜRGER

-1974-

Handwritten signature: Pereira / J. Pedraza

COSACNAIFY

e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis como 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; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis.

III.

A OBRA DE ARTE DE VANGUARDA

I. SOBRE A PROBLEMÁTICA DA CATEGORIA DE OBRA

Não deixa de ser problemática a aplicação do conceito de obra de arte aos produtos da vanguarda. Alguém poderia objetar que a crise do conceito de obra desencadeada pelos movimentos de vanguarda estaria sendo ocultada; que a discussão, portanto, parta de falsas premissas. ✓

A dissolução da unidade tradicional da obra pode ser comprovada de maneira bastante formal como característica comum da modernidade. Coerência e independência da obra são conscientemente colocadas em questão ou mesmo programaticamente destruídas.¹

A constatação de Bubner merece assentimento; pergunta-se, contudo, se dela é possível tirar a conclusão de que a estética, hoje, deva renunciar ao conceito de obra. É assim que

Bubner fundamenta seu retorno à estética de Kant como a única estética atual.² 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.”³ A frase enigmática de Adorno utiliza o conceito de obra com duplo significado: por um lado, em sentido geral (e, nele, mesmo a arte moderna possui ainda caráter de obra); por outro lado, no sentido de obra de arte orgânica (Adorno fala em “obra redonda”), e esse conceito restrito de obra é, com efeito, 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 do geral e do particular. Mas essa unidade, sem a qual não se pode pensar algo como uma obra de arte, foi realizada das maneiras as mais diversas nas várias épocas do desenvolvimento da arte. Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do 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, não é produzido, afinal, senão pelo receptor. Com razão, Adorno enfatiza: “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, eles nem sequer seriam dissonantes”.⁴ A obra de vanguarda não nega a unidade como tal (por mais

que 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, contrariando a argumentação aqui apresentada, tomam a categoria de obra como definitivamente obsoleta, chamariam a atenção para o fato de que nos movimentos históricos de vanguarda foram desenvolvidas formas de atividade que não podem mais ser adequadamente compreendidas sob a categoria de obra: por exemplo, as manifestações dadaístas, que faziam da provocação do público seu objetivo declarado. Em tais manifestações, no entanto, trata-se de muito mais do que a liquidação da categoria de obra, a saber, da liquidação da arte como atividade dissociada da práxis vital. Sobre isso pode-se constatar: mesmo em suas mais extremas manifestações, é de forma negativa 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 um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe 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 como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Desta forma, a idéia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento – como 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

ready-made - confeccionado!

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 continuaram a ser produzidas, e que a instituição arte acabou por se mostrar resistente 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 ela pode ignorar que há muito a arte já 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 arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. Este, de modo bastante geral, pode ser assim caracterizado: malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. 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 ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato.

Quanto à categoria de obra, depois do fracasso da intenção vanguardista de recondução da arte à práxis vital, ela não só é restaurada, como chega a ser ampliada. O *objet trouvé*, a coisa que, justamente, não é o resultado de um processo individual de produção, mas um achado ocasional no qual se materializava a intenção vanguardista de ligação entre arte e práxis vital, é hoje reconhecido como obra de arte. Com isso, ele perde seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma, ao lado das outras, no museu.⁵ (Hohspawm)

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra remetem ao fato de a vanguarda já ser histórica. 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 a vanguarda se tornou histórica). Mas tais tentativas, como, por exemplo, os happenings – poderíamos chamá-los de neovanguardistas – não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas, e isso independentemente de poderem ser planejados e até conduzidos com mais perfeição do que aquelas.⁶ Isso se explica, em parte, pelo fato de, nesse meio-tempo, terem perdido uma parte considerável do seu efeito de choque os meios de que os vanguardistas se utilizavam. Mais decisivo deveria ser, contudo, constatar a não-realização efetiva da superação da arte pretendida pelos vanguardistas – seu retorno à práxis vital.

A retomada das intenções vanguardistas com os meios do vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como 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 vanguardista.⁷ 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 neovanguardista é arte autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis vital. 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.

Falar de uma restauração da categoria de obra depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda não deixa de ser problemático. Poderia dar a impressão de que, para o desenvolvimento posterior da arte na sociedade burguesa, os movimentos de vanguarda não tenham tido um significado incisivo. Ocorre, porém, justamente o contrário. Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital através da arte) ficaram por cumprir, na esfera da arte quase

não se pode superestimar seu efeito, nela a vanguarda produz de fato um efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito, que trataremos de apreender a seguir.⁸

2. O NOVO

A *Teoria estética* de Adorno não foi, em absoluto, concebida como teoria da vanguarda, mas sim alimentando a pretensão de maior universalidade. Adorno parte, contudo, da intuição de que a arte do passado só é passível de compreensão à luz da arte moderna. A partir daí, é natural que se examine o importante capítulo sobre o modernismo,⁹ para avaliar se as categorias nele utilizadas são úteis para uma compreensão da obra de arte de vanguarda.¹⁰

No centro da teoria da arte moderna de Adorno encontra-se a categoria do “novo”. Adorno conta, é lógico, com as possíveis objeções à utilização dessa categoria e antecipadamente 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 [...]. Ele (o conceito de modernismo) não nega, porém, as práticas artísticas precedentes, como o faziam os estilos, mas a tradição como tal; nessa medida, ele antes ratifica o princípio burguês na arte. Seu caráter abstrato está acoplado ao caráter de mercadoria da arte.¹¹

Adorno deduz o novo, como categoria da arte moderna, a partir da renovação dos temas, motivos e procedimentos artísticos, que também marcaram o desenvolvimento da arte antes do aparecimento do modernismo. E o faz por ver essa categoria fundada na hostilidade – que caracteriza a sociedade capitalista-burguesa – à tradição. O que aí se subentende foi desenvolvido por Adorno numa outra passagem:

A sociedade burguesa se edifica sob a lei da troca, do “igual por igual”, dos cálculos que se dissolvem e 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.¹²

Com o auxílio de exemplos, tentemos, primeiramente, elucidar as idéias de Adorno. Novidade, enquanto categoria estética, já existia 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*.¹³ 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 apenas a temática amorosa [*Minne*], mas também um sem-número de motivos individuais são alegados; novidade quer dizer, aqui, variação dentro dos limites bastante estreitos e fixados de um gênero. Na tragicomédia francesa, não é a temática que

é fixada, na verdade, mas 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, 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 como efeito. Finalmente, deve ser mencionado ainda um terceiro tipo de novidade, aquela que os formalistas russos, como se sabe, queriam alçar à lei de desenvolvimento da literatura: a renovação dos procedimentos literários dentro de uma dada série literária. O procedimento “automatizado”, isto é, não mais percebido como forma, e que, por isso mesmo, tampouco transmite mais alguma nova visão da realidade, é substituído por um novo procedimento capaz de fazê-lo até ele próprio tornar-se igualmente “automatizado” e ter de ser substituído.¹⁴

Nos três casos, o que é designado como conceito de novidade se distingue fundamentalmente do significado desse conceito 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, que assegura um efeito-surpresa (exemplo: a tragicomédia); e 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 que até então foi vigente. Não são mais negados os procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte. *Guinada,*

Exatamente este é o ponto a ser criticado na utilização adorniana da categoria do novo. Adorno tende a transformar, pois, a ruptura com a tradição assinalada pelos movimentos históricos de vanguarda, ruptura historicamente única, em princípio de desenvolvimento da arte moderna:

A aceleração na mudança de programas estéticos e tendências, que o filisteu ironiza como excrecência da moda, agita-se a partir da coerção constante e crescente no sentido do *refus*, tendo sido Valéry o primeiro a percebê-lo.¹⁵

*surpresa
a Adorno*

Adorno, naturalmente, sabe também que a novidade é a marca sob a qual sempre os mesmos bens de consumo são oferecidos ao comprador.¹⁶ 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 heterônimo, graças à assimilação da *image* deste à sua autonomia. Modernismo é arte pela mimese do petrificado e do alienado.”¹⁷ Já neste ponto, Adorno paga por não tentar historicizar com precisão a categoria do novo. Perdida essa chance, não lhe resta senão deduzi-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, faz-se indispensável

seduzir constantemente o comprador com o atrativo da novidade do produto. A arte se submete também a esta coerção, de acordo com Adorno, que – num volteio dialético – pretende reconhecer a resistência contra a sociedade na própria lei que a domina. Mas devemos considerar que, na sociedade de consumo, a categoria do novo não é nenhuma categoria substancial, mas uma categoria aparente. O que ela descreve não é a natureza das mercadorias, mas a forma exterior impressa artificialmente nelas (o novo nas mercadorias é a embalagem). Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade. Seria praticamente impossível localizar essa resistência que Adorno pensa descobrir na arte como subordinada à compulsão pela 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 onde ela de fato se submete à coerção que lhe é imposta pela sociedade de consumo, no sentido da inovação da moda, desta 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 cem latas Campbell só inclui resistência contra a sociedade de consumo para quem nelas queira ver tal resistência. A neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido. Para fazer justiça à posição de Adorno, é preciso observar que “mimese do

petrificado” não significa para ele mera adequação, mas uma mostra daquilo que é o caso; com o que, à reprodução não-deformada pelo conceito, ele 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 a arte se encontra é 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”.¹⁸

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, a categoria do novo seria aplicável. Entretanto, uma vez que os movimentos históricos de vanguarda provocam uma ruptura da tradição, graças à qual se chega a uma transformação do sistema de representação,¹⁹ a categoria não é apropriada para a descrição do estado das coisas. Menos ainda se tomamos consciência de que os movimentos históricos de vanguarda não apenas pretendiam uma ruptura com o sistema tradicional de representação, como também a superação da própria instituição arte. 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. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma tal ruptura com a tradição.

Mal deveria servir também como categoria para a descrição de obras vanguardistas, não apenas por ser geral e indeterminado além do esperado, mas, sobretudo, por não fornecer possibilidade alguma de distinção entre a inovação da moda (fortuita) e a inovação historicamente necessária. O ponto de vista de Adorno, segundo o qual a mudança cada vez mais acelerada das tendências da arte corresponde uma necessidade histórica, não deixa de ser problemático. A interpretação dialética da acomodação à sociedade de consumo, como forma de resistência a ela, passa ao largo do problema da irritante concórdância entre moda de consumo e o que na verdade nos vemos forçados a chamar de modas artísticas.

A partir deste ponto, um outro teorema de Adorno se torna igualmente reconhecível em sua condição 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 em relação ao presente. A disponibilidade dos procedimentos artísticos de épocas passadas, surgida com os 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 contemporaneidade do radicalmente



diverso. Conseqüentemente, nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos. Que a neovanguarda, que surge com essa pretensão, consiga ao menos resgatá-la, já foi assunto tratado no capítulo anterior. Contra a utilização de técnicas realistas, hoje não se pode mais argumentar com base no estado histórico das técnicas artísticas. Na medida em que o faz, o próprio Adorno, como teórico, demonstra sua vinculação ao período dos movimentos históricos de vanguarda. Pode-se tirar a mesma conclusão do fato de ele ter visto os movimentos de vanguarda não como históricos, mas sim ainda vivos no presente.²⁰

3. O ACASO

Em 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 conseqüência de um estado da sociedade, na qual tão somente o que se manifesta por meio do acaso é poupado da falsa consciência, livre de ideologia, não estigmatizado pela total reificação das condições humanas de vida.²¹

Com acerto, Köhler aponta para esse “entregar-se-ao-material” como característica tanto da arte vanguardista como da arte neovanguardista. No entanto, a possibilidade de aceitarmos essa sua interpretação do fenômeno – que faz lembrar Adorno – me parece questionável. No exemplo do *hasard objectif* (acaso objetivo) surrealista, não apenas se podem mostrar que esperanças os movimentos de vanguarda associavam ao acaso, como também, justamente por causa dessas esperanças, qual a ideologização pretendida com essa categoria.

No começo de *Nadja* (1928), uma série de estranhos acontecimentos é narrada por Breton. Deles claramente se depreende o 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 *Camponês 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 por parte dos surrealistas, que lhes permita observar, em razão da congruência de elementos semânticos, acontecimentos independentes um do outro.²²

Valéry, certa vez, corretamente observou que se pode produzir o acaso. Basta fechar os olhos durante a escolha de um objeto em meio a uma quantidade de objetos semelhantes para fazer do resultado dessa escolha um resultado ocasional. Ora, os surrealistas de fato não produzem o acaso, mas eles dedicam uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Dessa forma, eles conseguem registrar "acazos" que, por sua trivialidade (isto é, sua não-congruência em 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 essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do "homem-urbano"; mas ela se acha ligada a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões. No entanto, os surrealistas 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.

O ideológico da interpretação surrealista do acaso não repousa na tentativa de dominar o extraordinário, mas na

tendência a querer reconhecer, no acaso, algo 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 ou de vivências, que eles registram como "acaso objetivo". Que o sentido escape à fixação, isso não altera em nada a expectativa surrealista de que ele possa ser encontrado na realidade. Nisso, com efeito, será preciso ver uma abdicção do indivíduo (burguês). Achando-se o momento ativo da conformação 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 experiência com característica e valor que consistem na falta de compromisso para com estes fins. O fato de que o sentido buscado no acaso deva 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 perderia com isso o 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. 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 ele foi desenvolvido pelos teóricos da vanguarda, por se tratar de uma categoria ideológica: a produção de sentido, que é uma produção do sujeito humano, aparece como produto da natureza, que só 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, para a autocompreensão do movimento surrealista ao menos, ela 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 igualmente põe diante dele 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 direta e produção indireta do acaso. A primeira é representada, na pintura, pelos movimentos que se tornaram conhecidos

J.P. Block
durante os anos 1950 sob a denominação de tachismo, action painting e outros. A tela é respingada ou aspergida com o pincel. A realidade não é mais reproduzida e interpretada; renuncia-se inteiramente à conformação intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, em medida considerável, entrega ao acaso o ato da conformação pictórica. O sujeito, que se libertou de todas as coerções e regras da criação, afinal se acha lançado de volta a uma subjetividade vazia. Não podendo mais se exaurir em algo preestabelecido, tanto pelo material como pela tarefa, o resultado, no mau sentido da palavra, fica sendo casual, arbitrário. O protesto total contra cada momento de coerção conduz o sujeito não à liberdade da criação, mas à arbitrariedade. Esta, quando muito, pode ser interpretada *a posteriori*, como expressão individual.

Deve-se destacar desse panorama a produção direta 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 como 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.”²³ A renúncia à imaginação subjetiva embutida no princípio da construção, em favor de um abandonar-se ao acaso da construção, é explicada histórico-filosoficamente 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”.²⁴ 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 ela própria. *Mutatis mutandis*, valem aqui também as observações feitas anteriormente.

É evidente a suposição de que a tese adorniana da precedência da construção, como legalidade 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, como finalidade e como lei [...]. A legalidade na qual ela se completa é, ao mesmo tempo, uma legalidade meramente imposta ao material que a determina, sem que esse estado de determinação sirva, ele próprio, a um sentido.²⁵

Salvo engano, a produção do acaso pela 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 o material literário inteiramente 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 de modo considerável. No entanto, é preciso insistir no fato de que, na literatura, a utilização de uma legalidade meramente imposta ao material possui um lugar diferente da aplicação de um princípio semelhante de construção na música — e isto em razão da genuína diversidade dos meios.

4. O CONCEITO BENJAMINIANO DE ALEGORIA

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 apropriado 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 a partir da literatura barroca,²⁶ 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 barroca, e não o inverso. 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 presumidos

os momentos que se deduzem da aplicação à literatura do período barroco.²⁷ 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. Não é disso que se trata, absolutamente. 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, 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 em oposição ao símbolo orgânico. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa [...]. A falsa aparência da totalidade se extingue.”²⁸ 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.²⁹

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”.³⁰

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”.³¹

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 que se trata de uma categoria complexa, e que, por conseguinte, está determinada a ocupar uma posição especialmente elevada 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 à produção e 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, de pronto, que a utilidade analítica da categoria se encontra principalmente no âmbito da estética da produção. No âmbito 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, vamos encontrar, como ponto de referência essencial, o fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o 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, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão-somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão-somente emprestar significado. Em conformidade com isso, 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, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo ao restringir o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo, ele 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 (disso trataremos no parágrafo seguinte).

Dos aspectos até aqui discutidos do conceito de alegoria, que *descrevem* um determinado procedimento, devemos distinguir aqueles nos quais se efetua a tentativa de uma *interpretação* dos procedimentos. É este o caso quando Benjamin caracteriza como melancólico o comportamento do alegorista. 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 diversos.³² 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 não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade. O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como

realidade a ser conformada. 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 por "*Langeweile*" [enfado, fastio]) poderia sustentar tal exegese.³³

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) também 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 natureza.³⁴ 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 [*Natur-geschichte*], mas petrificada em imagem natural [*Naturbild*]. A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move 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 como 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 contrapõe-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 onipotente e de uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades de ação do indivíduo.

Os esboços de interpretação do procedimento alegórico não podem, no entanto, reivindicar o mesmo lugar dos conceitos que explicam o próprio procedimento, e isso exatamente porque – como interpretações – pertencem já àquela esfera em que a análise individual de obras é essencial. 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 obra da natureza: “a bela arte deve ser *contemplada* como natureza, ainda que, na verdade, dela se esteja consciente como arte”, escreve Kant.³⁵ E Georg Lukács vê a tarefa do realista (em oposição ao vanguardista) como um duplo trabalho:

[...] a saber, primeiramente, a descoberta intelectual e a conformação artística dessas conexões (isto é, as conexões da realidade social); porém, em segundo lugar – tarefa inseparável da primeira –, o acobertamento das conexões elaboradas pela abstração, a superação da abstração.³⁶

O que Lukács designa como o “encobrimento” não é senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica

obra orgânica ≠ obra vanguardista

procura tornar irreconhecível 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 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, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte.

À diferença aludida aqui corresponde também um modo diferente de recepção, que é estabelecido pelos princípios de construção dos diferentes tipos de obra (é evidente por si só que esse modo de recepção não precisa, em cada caso, estar de acordo com o modo real de recepção da obra individual). A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. Na medida em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais, individualmente percebidos, 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, apenas em sentido restrito se pode falar ainda de um “todo da obra”, como soma da totalidade de sentido possível.

5. MONTAGEM

(um aspecto da alegoria)

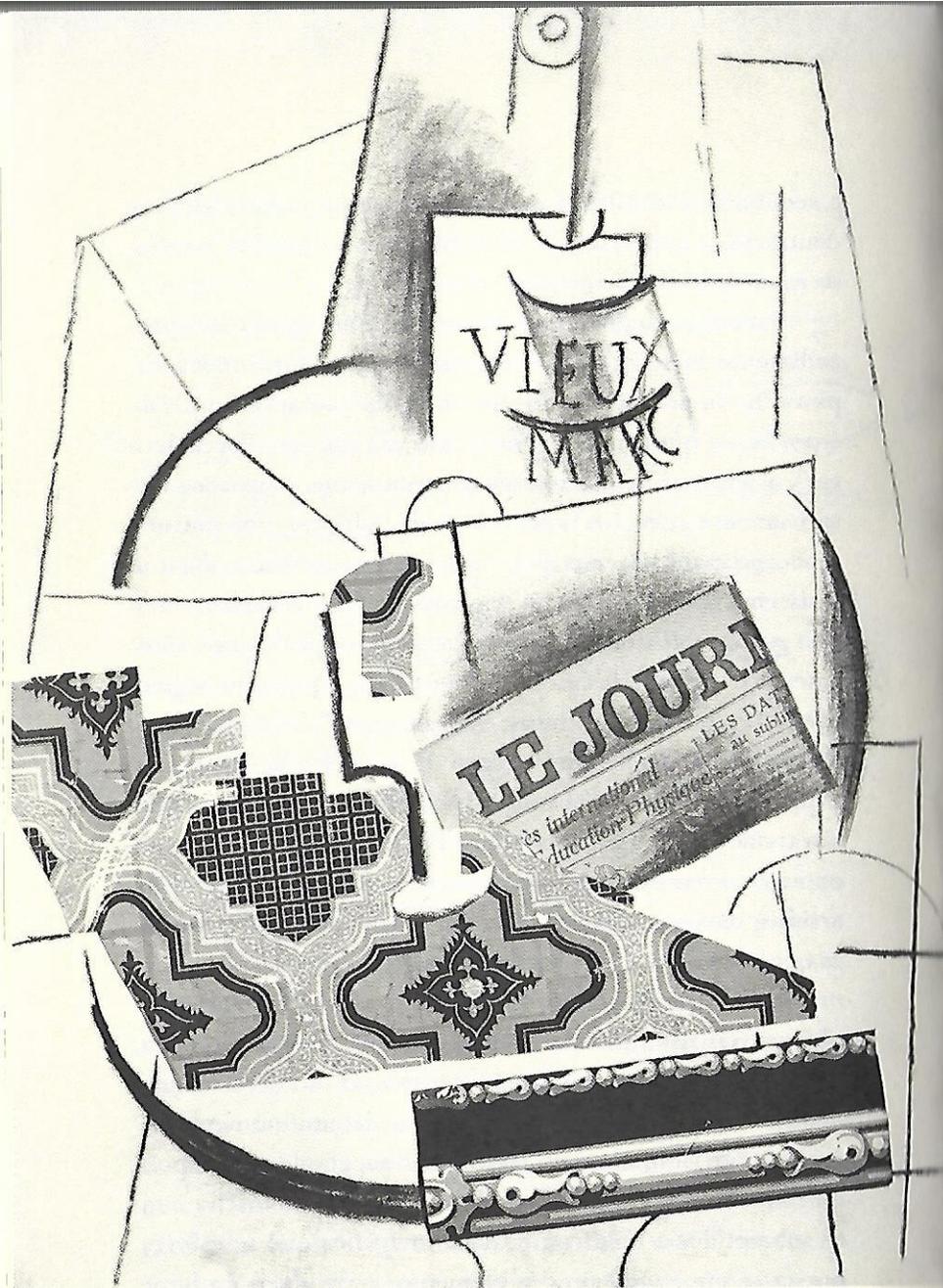
É importante ter claro, desde o princípio, que, com o conceito de montagem, não se vai introduzir uma nova categoria em substituição ao conceito de alegoria. Trata-se, antes, de uma categoria que permite determinar, com mais exatidão, um aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Uma vez que o conceito desempenha um papel não apenas nas artes plásticas e na literatura, mas 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 fundamental. 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 se produz através da montagem de imagens.³⁷

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 – na 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, um papel de parede) e a "abstração" da técnica cubista com que são tratados os objetos exibidos. É possível inferir que essa oposição se constitui em interesse dominante para ambos os artistas, uma vez que ela é visível em quadros da mesma época que dispensam a técnica da montagem.³⁸

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 não supervalorizá-lo, pois, no todo, os fragmentos de realidade continuam inteiramente submetidos a uma composição imagética que se esforça por criar um equilíbrio dos elementos individuais (volume,



cores etc.). Esta intenção poderia ser mais bem 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 em si mesma, como nos movimentos históricos de vanguarda. Trata-se, antes, da intenção de produzir um objeto estético que escapa às regras tradicionais de julgamento.

Um tipo bastante diferente de montagem é apresentado pelas fotomontagens 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 fala bobagens”. Ou: o cartaz do SPD “A socialização em 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 em marcha!’ foi o que anunciaram nos seus cartazes os ‘social-democratas’ – e, ao mesmo tempo, decidiram: os socialistas serão fuzilados [...]”.³⁹ Vale salientar a clara formulação política, bem como o momento antiestético 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

ADOLF - DER ÜBERMENSCH



SCHLUCKT GOLD UND REDET BLECH

também porque, nos dois casos, a montagem em si é tornada irreconhecível, ou ao menos de difícil reconhecimento. Desse modo, a fotomontagem se distingue fundamentalmente 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, pode não se tornar relevante a utilização do conceito cunhado pelo cinema, posto ser este inerente já ao próprio meio. A fotomontagem, ao menos, não deverá ser tomada como ponto de partida da observação, por assumir uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura, na medida em que nela, com freqüência, 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 pelo próprio artista. Desta forma, 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, continua a ser um pedaço da realidade que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, 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; eles se recusam à total conformação do espaço pictórico como sendo um *continuum*.⁴⁰

Se não quisermos nos dar por satisfeitos ao reduzir esse princípio — que coloca em questão uma técnica de criação pictórica aceita durante séculos — à dimensão de uma economia de esforço supérfluo,⁴¹ podemos tomar, sobretudo, as considerações de Adorno sobre o significado da montagem para a arte moderna, as quais se constituem em pontos de referência importantes para a compreensão do fenômeno. Adorno aponta o caráter 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 nos quais ela reconhece a ruptura e a refuncionaliza em efeito estético.⁴²

A obra de arte orgânica, que — confeccionada por mãos humanas — simula, na verdade, 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 se esconde por detrás.⁴³ A inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte. Não só o artista renuncia à conformação 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. Como 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 o faz Adorno. “A arte quer confessar a própria impotência frente à totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua abolição.”⁴⁴ Contra isso depõe o fato de a montagem ter sido utilizada não só pelos futuristas italianos, de quem em absoluto não 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 do fato de que, em contextos historicamente diversos, um procedimento pode ter efeitos diferentes. Bloch estabelece, assim, uma distinção entre “montagem de forma direta” (isto é, no capitalismo tardio) e “montagem de forma indireta” (isto é, na sociedade socialista).⁴⁵ 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 as que realizam a descrição do fenômeno sem provê-lo já com um significado fixo. O que se segue pode ser tomado como exemplo de tal determinação da montagem: “A negação da síntese se transforma em princípio de criação”.⁴⁶ 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 dizer, então, 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).⁴⁷

Quando Adorno interpreta a negação da síntese como negação de sentido,⁴⁸ é preciso sempre lembrar que mesmo a denegação de sentido representa ainda um tipo de atribuição de sentido. Tanto os textos automáticos dos surrealistas, quanto *O camponês 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 atenha aos procedimentos de construção 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 não existe entre eles nenhuma conexão narrativa — de 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 conseqüência, essa diferença essencial tem também dois diferentes modos de recepção.⁴⁹

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. Significa que uma concepção antecipada do todo dirige a concepção das partes, sendo, ao mesmo tempo, corrigida por esta. O pressuposto básico deste tipo de recepção é a aceitação de uma concordância necessária entre o sentido das partes individuais e o sentido do todo.⁵⁰ Este pressuposto — eis a diferença decisiva em 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, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas. Mas isso 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 qualquer transformação substancial, tanto inserir novos acontecimentos do mesmo tipo, como deixar de lado alguns dos acontecimentos relatados. Permutas seriam também admissíveis. Decisivo é o princípio de construção subjacente a essa série de acontecimentos, e não cada acontecimento 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 encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa denegação de sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.⁵¹

A problemática do choque, como reação intencionalmente provocada no receptor, consiste no fato de ele, no geral, não ser específico. Mesmo admitindo como logrado o rompimento da imanência estética, a direção das possíveis mudanças de atitude por parte do receptor não pode ser dada ainda como decidida. A reação do público às manifestações dadas é significativa para a compreensão do caráter da reação que foge da especificidade. Cego de cólera, o público responde à provocação dos dadaístas.⁵² Dificilmente poderiam vir a ocorrer mudanças de atitude na práxis vital do receptor. É mesmo questionável se a provocação não faz por reforçar ainda mais as posturas existentes, propiciando-lhes ocasião para que se expressem abertamente.⁵³ Uma estética do choque levanta ainda um outro problema: a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito. Nada perde seu efeito com maior rapidez do que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única. Na repetição, ele se transforma de maneira radical. O choque esperado existe e a essa modalidade pertencem 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 esperava, portanto. Um choque assim, já quase institucionalizado, pode produzir um mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor. Ele acaba sendo “consumido”.

O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas 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, neles, encontrar uma chave para o caráter enigmático do produto. Por conseguinte, a obra vanguardista provoca na recepção uma ruptura que é análoga ao seu caráter fragmentário (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 visando a uma compreensão dos princípios de construção, encontra-se uma ruptura: a renúncia à interpretação de sentido. Uma das transformações efetuadas pelos movimentos históricos de vanguarda, as quais foram decisivas para o desenvolvimento da arte, 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.

Tentamos reconstruir geneticamente a conexão entre a obra de arte vanguardista e os métodos formais das ciências da arte e da literatura, estes apresentados como reação do receptor às obras vanguardistas, refratárias que são à abordagem dos procedimentos hermenêuticos 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, tal reconstrução de uma conexão genética não deve ser mal entendida, no sentido de que a determinados tipos de obra deveriam ser correlacionados determinados métodos científicos. Às obras orgânicas, por exemplo, seria correlacionado o hermenêutico; às vanguardistas, os métodos formais. Tal correlação estaria em flagrante contradição com o raciocínio aqui esboçado. É verdade que a obra de arte vanguardista requer um novo método de apreensão. No entanto, ele não é de aplicação restrita às obras vanguardistas e nem faz desaparecer a problemática hermenêutica da compreensão de sentido. Antes, em razão das radicais transformações do âmbito do objeto, chega-se também a uma reestruturação dos procedimentos de apreensão científica do fenômeno arte. Pode-se supor que esse processo que contrapõe 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 literatura.⁵⁴

A condição de possibilidade de uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição de que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista,

jamais progride no sentido de um total descolamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que ela seja, possa ainda ser pensada. Para a recepção, isso significa que a obra vanguardista ainda pode ser compreendida hermenêuticamente (isto é, como totalidade de sentido) — só é preciso levar em consideração que a unidade absorveu a contradição. Não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo da obra, mas, sim, 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. Em correspondência com a nova situação histórica, ela deve ser modificada. Dentro de uma hermenêutica crítica, aos métodos formais de análise de obras literárias cabe certamente um significado maior, na medida em que a subordinação das partes ao todo, postulada pela hermenêutica tradicional, se tornou reconhecível como esquema [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, vai inferir o sentido do todo.