

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
CAMPUS DE MARÍLIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS**

JULIANA DE SOUZA

**A MAGIA DAS VANGUARDAS EM WALTER BENJAMIN:
Arte, Política ou Revolução**

**MARÍLIA-SP
2009**

JULIANA DE SOUZA

**A MAGIA DAS VANGUARDAS EM WALTER BENJAMIN:
Arte, Política ou Revolução**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, Campus Marília, da Faculdade de Filosofia e Ciências como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

MARÍLIA
2009

JULIANA DE SOUZA

**A MAGIA DAS VANGUARDAS EM WALTER BENJAMIN:
Arte, Política ou Revolução**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, Campus Marília,
da Faculdade de Filosofia e Ciências.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador: Robespierre de Oliveira

Examinador(a): Arlenice de Almeida

Examinador(a): Renato Bueno Franco

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Charles Baudelaire



Tears, Man Ray
Paris, 1930 – 1932.

AO AMOR LOUCO, SINCERO E VERDADEIRO...

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente àqueles que duvidaram, pois ao duvidarem desta pesquisa, estavam dando uma força a ela ainda maior.

Aos amigos que souberam me apoiar nos momentos de frustração e ansiedade.

Em especial ao amigo sempre presente, mesmo *on line*, Theo, pelo incentivo e motivação, próprios dos corações generosos em extinção.

Agradeço a paciência e o apoio emocional e financeiro de minha família.

Agradeço a meu orientador que sempre confiou em mim desde a graduação.

À Profa. Dra. Arlenice pelos preciosos conselhos virtuais. E ao querido Prof. Dr. Renato Franco pelos sempre sorridentes conselhos e dicas.

Agradeço à Universidade do Sagrado Coração por acreditar em mim como profissional do ensino, mesmo sem a conclusão desta.

SOUZA, Juliana. **A magia das vanguardas em Walter Benjamin**: arte, política ou revolução. Marília: UNESP, 2009. 115f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP/Marília.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre a teoria de arte em Walter Benjamin e a sua proximidade com os movimentos históricos de vanguarda – sobretudo o dadaísmo e o surrealismo – relacionando-os com a arte, a política e/ou a revolução. A partir do estudo de dois ensaios benjaminianos: “Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” (1929) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), analisaremos os fundamentos pelos quais o autor considerava apenas estes movimentos como vanguarda artística. Esses textos expressam momentos diferentes do autor quanto ao seu entendimento do caráter emancipatório da arte e do uso da técnica. Nesse sentido, trata-se de mostrar em que medida o pensamento de Benjamin, fundamentado na “crise da tradição”, pode ser abordado a partir do movimento surrealista, da escrita automática e da *mágica* surrealista. Assim, o objetivo desta pesquisa é apontar algumas nuances do conceito de vanguarda, que elucidem aquilo que Benjamin chamou de *Iluminação Profana* e o seu uso para a revolução.

Palavras-Chave: Walter Benjamin; Vanguarda; Surrealismo; Política.

SOUZA, Juliana. **La magie de l'avant-garde chez Walter Benjamin: Art, Politique et Révolution.** Marília: UNESP, 2009. 115f. Dissertation (Maîtrise) – Université d'Etat São Paulo. Faculté de Philosophie et des Sciences, UNESP/Marília.

RÉSUMÉ

Cette recherche présente une étude sur la théorie de l'art chez Walter Benjamin, et sa proximité avec les mouvements historiques d'avant garde – surtout le dadaïsme et le surréalisme – en relation avec l'art, la politique et la révolution. A partir de l'étude, surtout, de deux essais de Benjamin, "Le surréalisme". Le dernier instantané de l'intelligence européenne" (1929) et "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1936) nous analyserons les fondements par lesquels l'auteur considérait seulement ces mouvements comme d'avant garde artistique. Ces textes expriment des moments différents de l'auteur quant à ses sentiments du caractère émancipatoire de l'art et de l'usage de la technique. En ce sens, il s'agit de montrer dans quelle mesure la pensée de Benjamin, fondée sur la "crise de la tradition" peut être abordée à partir du mouvement surréaliste, de l'écriture automatique de la magie surréaliste. Sous cet aspect, l'objectif de cette recherche est de montrer quelques nuances du concept d'avant garde, qui élucide ce que Benjamin a appelé d' Illumination Profane et son usage pour la révolution.

Mots Clés: Walter Benjamin; Avant garde; Surréalisme; Politique

LISTA DE IMAGENS

FOTO 1 - Caixa-Valise	50
FOTO 2 - Exposição internacional do surrealismo	51
FOTO 3 - Primeiros documentos do surrealismo.....	52
FOTO 4 - O Surrealismo em 1947	53
FOTO 5 - Jovens cerejeiras protegidas contra lebres	54
FOTO 6 - Exposição internacional do surrealismo	55
IMAGEM 7 - <i>Procissão fúnebre, dedicada a Oscar Panizza</i> , George Grosz, 1917	56
IMAGEM 8 – <i>Presente</i> , Man Ray.....	56
IMAGEM 9 - Colagem de Max Ernst, ilustra o livro <i>Une Semaine de Bonté</i>	57
IMAGEM 10 - <i>É esta a salvação que Eles trazem</i> , Jhon Heartfield.....	57
IMAGEM 11 - <i>Estrelas</i> , Kurt Schwitters, 1920. Colagem	58
IMAGEM 12 - <i>Kleine Dada Soirée [programme]</i> , Theo van Doesburg e Kurt Schwitters..	58
IMAGEM 13 - <i>Cabeça mecânica</i> , Raoul Hausmann, 1919-1920. Madeira, couro e alumínio	59
IMAGEM 14 - <i>Tempo do Observatório - Os Amantes</i> , Man Ray, 1932 – 1934.	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	----

PARTE I

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES: O MOVIMENTO DADAÍSTA (OU O ESPÍRITO DADA)	17
--	----

CAPÍTULO II

O MOVIMENTO SURREALISTA: ARTE, POLÍTICA OU REVOLUÇÃO	25
---	----

2.1 O movimento Surrealista na “literatura”, ou melhor, na linguagem surrealista:

<i>O Camponês de Paris e Nadja</i>	39
--	----

PARTE II

CAPÍTULO III

TÉCNICA, MAGIA OU POLÍTICA: O PAPEL DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS E OS POTENCIAIS REVOLUCIONÁRIOS DA OBRA DE ARTE EM WALTER BENJAMIN	61
---	----

3.1 A Técnica e a Magia	64
--------------------------------------	----

3.2 A Montagem	91
-----------------------------	----

3.3 O Efeito de Choque	94
-------------------------------------	----

3.4 A Política	96
-----------------------------	----

CONCLUSÃO	107
------------------------	-----

REFERÊNCIAS	109
--------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Descendo de uma estirpe que se distingue pelo vigor da imaginação e pelo ardor das paixões. Os homens chamaram-me louco; mas está ainda por estabelecer se a loucura é ou não a mais suprema inteligência, se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo não provém de uma enfermidade do pensamento – de *modos* de espíritos exaltados em detrimento do intelecto geral. Os que sonham de dia são conhecedores de muitas coisas que escapam aos que apenas sonham de noite. Nas suas visões esfumadas, obtêm relances da eternidade e estremecem, ao acordar, quando descobrem que estiveram à beira do grande segredo. Em fragmentos, adquirem algo da sabedoria do que é o bem, e mais ainda do simples conhecimento do que é o mal. Penetram, mesmo que sem leme nem bússola, no vasto oceano da ‘luz inefável’ e uma vez mais, como os aventureiros do geógrafo núbio, ‘*agressi sunt mare nebrarum, quid in eo esset exploratur*’.

Eleonora, Edgar Allan Poe

A escolha de um tema como as vanguardas parece algo obsoleto nos dias atuais. Há ainda quem pense que simplesmente as vanguardas artísticas fracassaram e não devíamos mais falar sobre isso, como algo que “só deu errado”. Mas não pensamos desta forma. Na presente pesquisa procuramos, através de “recortes”, desmistificar e entender um pouco o que foram as vanguardas, sobretudo o dadaísmo e o surrealismo, à luz das reflexões de Walter Benjamin. Mas ainda pode ficar a questão: Por que Benjamin para falar de vanguardas? A justificativa pela escolha de um autor tão complexo é o seu caráter fragmentário e vanguardista *avant le lettre*.

Benjamin compreendia o cerne da vanguarda, ele era vanguarda. Era um incompreendido pelo academicismo de seu tempo. Ainda hoje, o livro *Origem do drama barroco alemão* é um livro considerado difícil e obscuro. Alguns dizem que é uma “obra-prima”, inovador; outros, pura ousadia. *Rua de mão única*, dedicado à amada Asja Lascis e ao surrealismo é o livro que, pela forma, mais se aproxima da escrita surrealista. Mas será no seu ensaio de 1929, “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, que ele teoriza, de fato, sobre o movimento surrealista. No entanto, o conceito de obra de arte aparece “como instrumento, como arma”. Segundo Rochlitz¹, “o ensaio sobre o surrealismo [...] é designado como um ‘impenetrável biombo que protege o trabalho sobre as *Passagens*’”.

¹ ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Trad.: Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003, p. 176.

Rochlitz ainda afirma que “entre *Rua de mão única* e o texto sobre o surrealismo, Benjamin começou a escrever sobre as galerias parisienses, trabalho que ele perseguirá até sua morte e que rompe com a noção de obra de arte”².

Logo no início deste ensaio, uma palavra nos chama a atenção: “último”. A palavra “último” pode remeter a algumas interpretações. Pode ser que “último” não seja no sentido de novidade como alguns podem pensar. Em 1929, o movimento já datava dez anos de existência. O próprio Benjamin, no primeiro parágrafo do ensaio “O Surrealismo”, data o início do movimento no ano de 1919. Outra hipótese pode ser que este último instantâneo da inteligência européia é “último” no sentido de fim, justificando, em parte, a escolha do movimento surrealista pelo autor. Sobre o título original em alemão: “*Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*”, analisando a palavra “*Momentaufnahme*”, *Aufnahme* quer dizer gravar, gravar em filme. Deste modo o termo remete à fotografia. Em inglês, a palavra para “instantâneo” é *snapshot*, o que indica algo a ver com fotografia, é exatamente aquele momento capturado pela foto.

Gershon Scholem, em seu livro *A história de uma amizade*, traz elementos importantes para entendermos como o Surrealismo e Benjamin se encontraram. Em 1927, Benjamin estava em dificuldades financeiras, por isso Scholem foi ao seu encontro em Paris. E relata:

Na noite de 23 de Agosto de 1927, acompanhei-o às grandes manifestações que se realizaram durante muitas horas, nos bulevares do norte e do nordeste, contra a execução de Sacco e Vanzetti, que estava sendo efetuada nessa noite em Boston. As coisas estavam bastante violentas. Pela primeira vez, ao que eu saiba, Benjamin usava uma gravata vermelha.³

Scholem ainda relata o encontro de Benjamin com o movimento surrealista, como um “interesse ardente”, “que incorporava muito daquilo que, nos últimos anos, irrompia nele próprio”. O surrealismo, segundo Scholem, atraía Benjamin muito mais do que o Expressionismo literário⁴: “O surrealismo era para ele como a primeira ponte para uma avaliação mais positiva da psicanálise, mas não alimentava quaisquer ilusões quanto às fraquezas nos métodos de ambas as escolas”. Benjamin “lia os jornais em que Aragon e Breton proclamavam coisas que coincidiam de alguma forma com as suas mais profundas

² ROCHLITZ, op. cit., p. 169. Nota 1.

³ SCHOLEM, G. Walter Benjamin: **A história de uma amizade**. Trad.: Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zins e J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2008, p. 142.

⁴ Rochlitz afirma que para Benjamin os vinte anos de literatura expressionista não passaram de um período de decadência e para ele não era significativo consagrar como arte contemporânea. Cf. Rochlitz, O desencantamento da arte, p. 157.

experiências”⁵. Outra coisa relevante é que “Benjamin não era um extático, mas os êxtases de utopias revolucionárias e da imersão surrealista no subconsciente eram para ele, por assim dizer, chaves para a abertura do seu próprio mundo, para o qual estava buscando formas de expressão totalmente diferentes”⁶.

No entanto, apesar de Benjamin se identificar com o surrealismo, comentar o dadaísmo, ou se “apaixonar” por outros pensadores – como Proust ou Kafka, Goethe ou Baudelaire –, ele sempre foi um filósofo autêntico e autônomo (na medida financeira possível). Mesmo com o encontro de Brecht, em 1929, e as discussões, no mesmo ano com Horkheimer e Adorno sobre o projeto das *Passagens*, as quais levaram Benjamin a modificar a concepção da relação entre literatura e revolução, ele não deixou de seguir as suas próprias convicções e objeções. Deve ser por isso que ele conseguiu conviver e articular conceitos com esses três intelectuais distintos: Scholem, Brecht e Adorno⁷.

É importante ressaltar também outros ensaios benjaminianos que se inter-relacionam com o tema aqui proposto, como: “O narrador” e “Paris do segundo Império”. É fundamentalmente o já consagrado ensaio sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que aqui será preciso para a temática da técnica e de alguns pontos sobre o seu entendimento acerca do dadaísmo. Podemos ainda afirmar que o ensaio “Obra de arte” é considerado o ponto de fuga do projeto das *Passagens*, contudo com um enfoque mais geral.

A questão política e uma “nova” concepção de obra de arte, na obra de Benjamin perpassa o conjunto dos escritos como: “O surrealismo”, “O narrador”, “Paris do segundo Império”, “Obra de arte” até chegar nas *Passagens*⁸ e ousar um retorno ao *Drama Barroco*, livro no qual estava em potência as ideias do político e da “nova” concepção de obra de arte. Na presente pesquisa, nos limitaremos até o ensaio “Obra de arte”. É importante ressaltar que o livro das *Passagens* “deve ser compreendido como uma tentativa para elaborar uma teoria

⁵ SCHOLEM, op. cit., p. 137. Nota 3.

⁶ Idem, p. 138.

⁷ Quanto a este assunto, confira a carta n. 50, de Benjamin a Scholem, de 6 de maio de 1934. In.: Benjamin; Scholem, *Correspondência*, p. 157 a 162.

⁸ Os fenômenos que Benjamin analisa nas *Passagens*: a arquitetura, os bibelôs antigos, as fotografias amareladas, as publicidades. Possuem a “eloqüência passiva dos documentos e sintomas não aquela, ‘viril’, das obras de arte portadoras de um ‘teor’ filosófico”. Cf: Rochlitz, O desencantamento da arte, p. 169. As perspectivas de *Rua de mão única* se misturam ao projeto das *passagens*, no qual “os temas profanos de *Rua de mão única* deviam ‘desfilar, intensificados a ponto de evocar o Inferno’”. Cf. Rochlitz, O desencantamento da arte, p. 172.

da modernidade que associa o olhar surrealista – niilista – sobre o passado recente a uma moral e política inspirada pelo judaísmo”⁹.

Entre 1924 e 1925, um pouco antes de acabar o livro sobre o drama barroco, Benjamin muda de orientação – antes com um apelo teológico – sob a influência das vanguardas políticas e literárias. Segundo Rochlitz, a arte é “depositária de uma verdade inacessível ao conhecimento discursivo”, desta forma, ele adapta “seu pensamento à arte em processo, visto que essa arte responde às exigências que a crítica somente encontrara [...] na obra de Goethe ou na literatura barroca”¹⁰.

Desse modo, esta pesquisa apresenta-se assim organizada:

O Capítulo I analisa o movimento dadaísta, ou melhor, o espírito dadaísta, e como tal movimento histórico de vanguarda teve relevância para o surgimento do surrealismo. Com o caminho aberto para a discussão, no Capítulo II, acontece, seja em torno dos fundamentos do surrealismo, seja em torno da sua linguagem, exemplificada pela análise dos livros, *Camponês de Paris*, de Aragon; e *Nadja*, de Breton. Esses capítulos configuram a primeira parte de nossa pesquisa. A sua relevância consiste em que tanto Benjamin ou até mesmo Adorno não pensam a teoria separada do fazer artístico. Sugerimos valorizar os conceitos, no intuito de um debate conceitual, tanto no dadaísmo e como no surrealismo. O interessante nesta mudança da arte, de uma arte tradicional para a arte de vanguarda é justamente o fato das vanguardas procurarem atuar sobre o público, o que faz com que a obra esteja no receptor. A definição de Rochlitz é que “para Benjamin a arte tradicional encerra a verdade e seu *ser* ou em sua *substância*; a arte de vanguarda reporta-se à verdade por meio de sua ação sobre o receptor ou por sua *função*”¹¹.

Na divisão da primeira para a segunda parte, optamos por inserir algumas fotografias feitas no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2008, na exposição intitulada "Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra 'de arte'". A exposição está focada na produção do artista de 1913 até sua morte, em 1968. E na inserção de outras imagens relevantes para a ilustração de nossa pesquisa.

O Capítulo III, por sua vez, concentra o coração de nossa pesquisa, a orientação conceitual principal. É aqui que analisaremos o papel das vanguardas históricas e os potenciais revolucionários da obra de arte em Benjamin. Para tanto, utilizaremos, além dos

⁹ ROCHLITZ, op. cit., p. 173. Nota 1.

¹⁰ Idem, p. 157.

¹¹ Idem, Idem.

ensaios benjaminianos (já citados acima) o livro de Peter Bürger, *A teoria da vanguarda*, por ser exemplar na discussão e algumas pontuações do já citado Rainer Rochlitz, em *O desencantamento da arte*. É neste capítulo que discutiremos os temas da técnica, da magia e da política em Benjamin, para então articularmos um posicionamento próprio, a respeito da arte de vanguarda e as suas contribuições ou problemas para a arte hoje, e se é possível uma especulação da arte emancipatória no século XXI. Assim, metodologicamente, situamos Benjamin nesta encruzilhada entre aquilo que ele vislumbrou e o que temos como arte hoje. Ou ainda, como crítico de seu tempo, manifestando uma abertura para a nova técnica, para a nova cultura nascente, sempre com o olhar cuidadoso do “observador alemão”.

Benjamin, num tom profético e quase pessimista, finaliza o ensaio sobre o Surrealismo afirmando:

No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto¹².

Ou seja, os surrealistas não propõem fazer literatura ou muito menos entretenimento literário. O propósito deles é como o do despertador, despertar os homens desse sonho alienante.

¹² BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. SP: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v. I).

PARTE I

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES: O MOVIMENTO DADAÍSTA (OU O ESPÍRITO DADAÍSTA)

O círculo dadaísta e o primeiro agrupamento surrealista não poupavam por certo provas de admiração mútua; não vejo por sinal nada nisso que seja particularmente repreensível, pois é assim que nascem os focos ardentes, que se instala um jogo de espelhos de que surgem figuras novas.

O tempo do surreal, O tempo do Surreal

Os burgueses consideram o dadaísta um monstro dissoluto, um monstro dissoluto, um canalha revolucionário, um bárbaro asiático, conspirando contra suas campanhas, suas contas bancárias, seu código de honra. O dadaísta engendrou armadilhas para tirar o sono dos burgueses... O dadaísta transmitiu ao burguês sentimentos de confusão e de um estrondo formidável, se bem que distante, que fez as campanhas dele zumbirem, seus cofres franzirem a testa e seu código de honra se reduzir a pontinhos.

A garrafa umbilical, Hans Harp

O dadaísmo, movimento artístico e literário com um pendor niilista, surgiu por volta de 1916, em Zurique, acabando por se espalhar por vários países europeus e também pelos Estados Unidos, com Marcel Duchamp e Francis Picabia. Embora se aponte 1916 como o ano em que Tristan Tzara, Hans Arp e os alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck seguiram novas orientações artísticas, e 1924 como o final desse caminho, a verdade é que há uma discrepância destas datas, quer no início, quer no final deste movimento, ou como preferem os seus fundadores, desta “forma de espírito”.

O movimento Dada – já que o *ismo* aponta para um movimento organizado que não é o pretendido – surge durante e como reação à I Guerra Mundial. A guerra constitui um grande acontecimento, um entusiasmo motivado pela vontade *à la* Rimbaud de “mudar a vida” e, por conseguinte, a única atitude aceitável. Os seus alicerces são os da repugnância por uma civilização que traiçooou os homens em nome dos símbolos vazios e decadentes, ou seja, é uma “revolta contra a moral, a literatura, as evidências e o curso cotidiano das coisas”¹³.

¹³ RAYMOND, M. De **Baudelaire ao Surrealismo**. Trad.: Fúlvia M. L. Monteiro e Guacira Marcondes Machado. SP: EDUSP, 1997, p. 233.

Este desespero faz com que o grande objetivo dos dadaístas seja fazer tábua rasa de toda a cultura já existente, especialmente da burguesa, substituindo-a pela loucura consciente, ignorando o sistema racional que empurrou o homem para a guerra. Ou seja, Dada não pretende criticar as tendências artísticas que o precedem, mas a própria instituição artística e o seu rumo dentro da sociedade burguesa. Segundo Peter Bürger:

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.¹⁴

Dada reivindica liberdade total e individual, é anti-regras e ideais, não reconhecendo a validade, nem do subjetivismo, nem da própria linguagem. Até em sua “nomenclatura” pode ser um exemplo de polêmica e controvérsia, no qual, Dada, que Tzara diz ter encontrado ao acaso num dicionário, não significa nada¹⁵. Mas ao não significar nada, significa tudo.

Tais tipos de posições paradoxais e contraditórias são características desta vanguarda que reclama não ter história, tradição ou método. A sua única lei é uma espécie de anarquia sentimental e intelectual que pretende atingir os dogmas da razão. Cada um dos seus gestos é um ato de polêmica, de ironia mordaz, de inconformismo. Segundo Raymond: “Dadá apresenta-se pois como um ceticismo obstinado, sistemático, que conduz rapidamente a uma negação total”¹⁶. Contudo, esse ato de negar e negar sempre, pode parecer sem sentido, paradoxal ou até mesmo insano, mas naquele momento, naquele contexto, essas negações foram – filosoficamente – lógicas e legítimas. Essas opiniões coincidem, além disso, com os jogos dos humoristas da escola de Jarry, como Jacques Vaché que André Breton conheceu em Nantes, em 1916, e cuja sombra parece ter presidido secretamente aos destinos de Dada. Vaché definia o humor: um sentido de inutilidade teatral e sem alegria de tudo, quando se sabe. Na maioria dos casos, o pensamento do infinito apenas, sempre presente, e a certeza de que a convenção ou o arbítrio regulam todas as nossas iniciativas tem por efeito mergulhar o homem e sua vida, ante seus próprios olhos, no absurdo. Para Benjamin, o “espetáculo” Dada atingia o espectador de forma totalmente nova:

¹⁴ BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. SP: Cosac Naify, 2008, p. 57.

¹⁵ Segundo Dawn Ades, “ao que parece, o nome foi encontrado por Ball e Huelsenbeck por acidente, enquanto folheavam um dicionário de alemão-francês”, e que não significava nada em especial ou significativo, apenas o primeiro som emitido pela criança, o começar do zero. Esse relato, conforme demonstra Dawn Ades, é contestado por Tzara, que afirma ter sido ele o criador da palavra, assim como de seu significado, que é atribuído ao francês (cavalinho de pau), e ao romeno (para sim). In: Stangos, *Conceitos da arte moderna*, p. 97.

¹⁶ RAYMOND, op. cit., p. 234. Nota 13.

Essa obra tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica.¹⁷

Desta forma, é necessário ofender e subverter a sociedade. Essa subversão tem dois meios: o primeiro, os próprios textos, que embora sejam concebidos como forma de intervenção direta, eram publicados nas revistas do movimento como *Der Dada*, *Die Pleite*, *Der Gegner*, *Der blutige Ernst* e *Littérature*¹⁸, entre muitas outras. O segundo, o famoso *Cabaret Voltaire*¹⁹, em Zurique, cujas sessões eram consideradas escandalosas pela sociedade da época, verificando-se frequentes insultos, agressões e intervenções policiais.

Segundo Benjamin, no ensaio sobre a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, observa que os dadaístas estavam:

menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos de produção.²⁰

Portanto não é fácil definir Dada. Os próprios dadaístas contribuem dificultando. As afirmações contraditórias não permitem um consenso, já que, enquanto consideram que definir Dada era anti-Dada, tentam constantemente fazê-lo. No primeiro manifesto, Tzara afirma que ser contra este manifesto significa ser dadaísta (!), o que confirma a arbitrariedade e a inexistência de cânones e regras neste movimento. Como afirmou Breton, “dada é um estado de espírito”, e tal estado de espírito, já endêmico na Europa antes da guerra, e tornou-se uma resposta a ela e uma “mola propulsora” a artistas e poetas descontentes. A guerra,

¹⁷ BENJAMIN., op. cit., p. 191. Nota 12.

¹⁸ Revista fundada por Breton, Aragon e Soupault, que tinha por objetivo reavivar o espírito *nouveau* dos modernos, na figura de Lautréamont e Apollinaire. É nesta revista que aparece pela primeira vez o espírito surrealista, figurado na escrita automática. Assim, a revista se aproxima de Tzara e o seu grupo toma de empréstimo algo Dada, mas em 1921 se afasta.

¹⁹ Fundado em fevereiro de 1916, pelo poeta e filósofo alemão, refugiado de guerra, Hugo Ball. “O Cabaré Voltaire era um misto de *night club* e de sociedade artística [...], onde poetas e artistas jovens eram convidados a trazer suas idéias e colaborações, declamar seus poemas, pendurar seus quadros, cantar, dançar e fazer música. [...] No final de fevereiro [...] era evidente que precisavam de um nome para cobrir o que se convertera em um novo movimento. O Cabaré durou seis meses”. In: Stangos, Conceitos da arte moderna, p. 97.

²⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 191. Nota 12.

portanto, era a agonia e o materialismo das sociedades. “O dadaísta luta contra os estertores e delírios mortais de seu tempo... Sabe que este mundo de sistemas foi despedaçado, e que a era que exigia pagamentos à vista acabou organizando uma liquidação de filosofias sem deus”²¹. Dentro desta sociedade, o próprio artista e a própria arte eram dependentes, pois eram produzidos pela burguesia, “e deles esperava-se, portanto, que fossem os seus trabalhadores assalariados, servindo a arte meramente para preservá-la e defendê-la”. Ou seja, a arte estava a serviço do capitalismo burguês, o propósito da arte para o burguês é fazer dinheiro e agradar, entreter. “A arte tornou-se uma transação comercial, literal e metaforicamente, os artistas eram mercenários em espírito; os poetas, banqueteiros da linguagem”²².

Os Dada procuram dissuadir os críticos, mais do que definir algo. Jean Arp ridiculariza a metodologia crítica escrevendo que não era, nem nunca seria crível qualquer história deste movimento já que, para ele, não eram importantes as datas, mas sim, o espírito que já existia antes do próprio nome. Além disso, Tzara afirma ser contra sistemas. O sistema mais aceitável é, por princípio, não ter nenhum. Eles, também, são conscientemente subversivos. Ridicularizam o gosto convencional e tentam deliberadamente dismantlar as artes para descobrir em que momento a criatividade e a vitalidade começam a divergir: o que é destrutivo e construtivo, frívolo e sério, artístico e antiartístico. Essa revolta dos Dada envolve um tipo complexo de ironia, como demonstra Dawn Ades, “porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas”²³. Assim, o Dada se autodestruiria.

“ARTE” – palavra-papagaio – substituída por DADA,

PLESIOSSAURO, ou lençinho de bolso

MÚSICOS DESTRUÍ VOSSOS INSTRUMENTOS

CEGOS ocupai o palco

A arte é um ENGANO estimulado pela

TIMIDEZ do urinol, a *histeria* nascida

em O *Estúdio*²⁴

²¹ BALL, *apud* STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. Trad.: Álvaro Cabral; revisão técnica: Reinaldo Roels. RJ: Jorge Zahar Editora, 2000, p. 98. Nota 21.

²² ADES *apud* STANGOS, op. cit., p. 98. Nota 21.

²³ Idem, p. 99.

²⁴ TZARA, Proclamation without pretension, Seven Dada Manifestos, Paris, 1924. *Apud* Stangos, op. cit., p. 99.

Embora se tenha espalhado por quase toda a Europa, o movimento Dada tem os núcleos mais importantes em Zurique, Berlim, Colônia e Hanover – e é claro, Paris²⁵. Todos eles defendem a abolição dos critérios estéticos, a destruição da cultura burguesa e da subjetividade expressionista reconhecendo, como caminhos a seguir, a dessacralização da arte e a necessidade do artista ser uma criatura do seu tempo. No entanto, há uma evolução diferenciada nestes núcleos.

O núcleo de Zurique – o mais importante durante a guerra – foi muito experimentalista e provocativo, embora um pouco restrito ao círculo do *Cabaret Voltaire*. Deste núcleo surgem duas das mais importantes inovações dadaístas: o poema simultâneo e o poema fonético. O poema simultâneo consiste na recitação simultânea do mesmo poema em várias línguas; o poema fonético, desenvolvido por Ball, é composto unicamente por sons, com predominância de sons vocálicos. Nesta última composição a semântica é completamente posta à parte. Já que o mundo não faz sentido para os dadaístas, a linguagem também não terá de fazer. Estes tipos de composições, juntamente com o poema visual, também assente em princípios simultâneos, e a colagem (já utilizada pelos cubistas), primeiro utilizada nas artes plásticas, são as grandes inovações formais deste movimento.

O grupo de Berlim, mais ativo depois da guerra, está profundamente ligado às condições socio-políticas da época. Ao contrário do núcleo de Zurique, realiza intervenções politizantes, próximas da extrema esquerda, do anarquismo e da *proletkult* (cultura do proletariado). Apesar de tudo, os próprios Dada têm consciência da sua anarquia para aderir a um partido político e que a responsabilidade pública era inconciliável com o espírito dadaísta. Os núcleos de Colônia e Hanover são menos significativos.

Os Dada destacam-se da sociedade em que estão inseridos pela revolta, pelos valores expressos nas suas obras, pelas convicções que defendem e pelas contradições que apresentam, muitas vezes exemplo da vitalidade e humor dos criadores. Apesar dos gestos dos Dada e do esforço em destruir o sistema de arte vigente, eles continuaram produzindo arte, ou, em “virtude de um processo de osmose, se converteu subsequentemente em arte”²⁶. Para Arp o

²⁵ No ano de 1919, em Paris, os “fundadores” do dada entraram “em contato com alguns jovens escritores a quem o espírito de suspeita universal já havia aproximado e que acabavam de publicar (em março) o primeiro número da revista intitulada, por antífrase, *Littérature*”. O objetivo real de Tzara era angariar recursos para a publicidade de suas negações. É desta forma que o grupo Dada se encontra com aquele que se configuraria como grupo surrealista. In: Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 233.

²⁶ STANGOS, op. cit., p. 100. Nota 21.

Dada visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dada quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que golpeamos com toda a força no grande tambor de Dada e proclamamos as virtudes da não-razão. Dada deu à Vênus de Milo um enema e permitiu a Laocoonte e seus filhos que se libertassem, após milhares de anos de lutas com a boa salsicha Python. As filosofias tem menos valor para Dada do que uma velha escova de dentes abandonada, e Dada abandona-se aos grandes líderes mundiais. Dada denunciou os ardis infernais do vocabulário oficial da sabedoria. Dada é a favor do não-sentido, o que não significa contra-senso. Dada é desprovido de sentido como a natureza. Dada é pela natureza e contra a arte. Dada é direto como a natureza. Dada é pelo sentido infinito e pelos meios definidos.²⁷

O movimento tornou-se muito popular em Paris, onde Tzara viveu depois da guerra. Na capital francesa, ao contrário de Berlim e Nova Iorque, desenvolve-se bastante o campo literário. Esta ligação foi muito importante para a gênese do Surrealismo que acabou por absorver o movimento logo no início da década de vinte. As fronteiras entre os movimentos Dada e Surrealista são tênues, embora se oponham. O surrealismo mergulha as suas raízes no simbolismo, é nitidamente politizado, enquanto Dada é, na generalidade, apolítico (com exceção do grupo de Berlim). Mas veremos que não é só na fronteira do político e do apolítico que os dois movimentos se esbarram. No tocante à sua forma também há semelhanças. O ataque Dada à linguagem surge quando Arp rasga um desenho em pedaços, e os fragmentos, ao cair, formam um novo padrão. É desta forma que o acaso, o espontâneo entra nas composições de Arp, e isso é comum ao automatismo dos surrealistas²⁸. Segundo Down Ades, Tzara foi ainda mais longe:

Recomendando como receita para um poema dadaísta recortar frases de um jornal, as quais serão depois metidas num saco, agitadas e retiradas ao acaso. “O poema será parecido com você”, disse ele, referindo-se à idéia de que o acaso pode ser tão pessoal quanto a ação consciente e deliberada.²⁹

O grupo Dada-Berlim adotou uma envergadura política forte na Alemanha, sobretudo, no período de transição para a República de Weimar. A Alemanha passava por um período

²⁷ ARP, Hans. I become more and more removed from aesthetics, p. 48. In: STANGOS, op. cit., p. 101. Nota 21. “Arp era um poeta, tanto quanto um artista plástico, e aderiu ao ataque contra a linguagem que o Dadá desencadeou e que o surrealismo continuaria a sua maneira”.

²⁸ Segundo ADES, “o automatismo, tão estreitamente ligado ao acaso, era parte fundamental do surrealismo; e, no primeiro *Manifesto Surrealista*, Breton discute seriamente o ‘poema jornal’ como atividade surrealista”. Entretanto, o surrealismo é organizado a partir de regras e princípios, no dada “elas eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo”. In: STANGOS, op. cit., p. 102. Nota 21.

²⁹ ADES *apud* STANGOS, op. cit., p. 101 e 102. Nota 21.

duro, o final dos anos 1920 não estava fácil. A perda da 1ª Grande Guerra prejudicou não só a política financeira do país, como a moral dos alemães estava em baixa. A fome, a pobreza, a atmosfera cinza propiciavam o clima ideal para o suicídio. Os vários partidos políticos culminaram na ruína daquela república que já nascera fadada ao fracasso. Logo, o resultado não poderia ser outro: o nazi-fascismo. O movimento dadaísta berlinense surge como um ácido para corroer mais rápido essa base frágil. Todos os meios de comunicação de massa eram utilizados como arma, arma contra si, contra o próprio sistema vigente. A negação da negação. Corroer de dentro para fora. Utilizar as mesmas armas. Assim, o caráter pacifista do movimento Dada de Zurique tomou uma forma mais áspera e agressiva, pelo próprio clima da Alemanha após guerra.

O livro de Norval Baitello Junior, *Dada-Berlim Des/montagem*, sintetiza a essência do movimento, que pela negação podia afirmar e negar novamente. Pela desmontagem, pela desconstrução pode-se construir uma nova montagem. Contudo, uma das coisas mais significativas desse movimento são as suas ações. Uma arma política incisiva foi a fotomontagem desenvolvida pelo grupo de Berlim.

A invenção da fotomontagem, uma adaptação da colagem por eles criada e desenvolvida, feita de recortes de jornais e fotografias, adotou um caminho muito diferente de outras colagens Dada, como as de Max Ernst, que tendiam a uma desorganização *poética* da realidade. A fotomontagem, usando o material visual do mundo à sua volta, do ambiente familiar, tornou-se uma arma política incisiva e mordaz nas mãos dos dadaístas³⁰

Os Dada não se preocupavam com a durabilidade de suas obras, mas sim com a significância de suas ações – o que posteriormente influenciou os surrealistas –, ou seja, a ação como obra artística. O problema é que o público que visitava uma exposição Dada ficava tão chocada, pois não conseguia entender nada. Muitas vezes chamavam as autoridades para fechar exposições. Francis Picabia escreveu:

Vocês estão sempre em busca de uma emoção que já foi sentida antes, assim como gostam de receber de volta da tinturaria um velho par de calças, que parecem novas desde que não sejam olhadas de muito perto. Os artistas são como tintureiros, não se deixam ludibriar por eles. As verdadeiras obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens.³¹

³⁰ STANGOS, op. cit., p. 106. Nota 21.

³¹ Francis Picabia, Jesus-Christ rastaquouère. Paris, 1920, p. 44. In: STANGOS, op. cit., p. 105. Nota 21.

Nesse clima de efeitos de choques sequenciais que o público não compreendeu, o objetivo final do dadaísmo, e a nova tentativa de recondução da arte para a práxis vital seriam operados pelo movimento histórico de vanguarda surrealista.

CAPÍTULO II

O MOVIMENTO SURREALISTA: Arte, Política ou Revolução?

Entre os anos de 1865 e 1875, alguns grandes anarquistas, trabalhando independentemente um dos outros, fabricaram suas máquinas infernais. O surpreendente é que, sem qualquer coordenação entre si, ajustaram seus relógios precisamente na mesma hora, e quarenta anos depois, os escritos de Dostoievski, Rimbaud e Lautréamont explodiram, na mesma época, na Europa Ocidental.

Walter Benjamin, “O Surrealismo”.

O surrealismo propõe um novo olhar sobre o homem, sobre as suas relações com o mundo, sobre o seu modo de dizer e de pensar. A ruptura que o movimento surrealista vislumbrou no horizonte era como a sociedade vigente que visava apenas o lucro e a divisão do trabalho. Desde o início do movimento, Breton (*apud* BENJAMIN, 1996, p. 22) “declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência”³², contudo, sem revelar essa forma. Benjamin acredita que esta forma, que podemos chamar de forma surrealista, é a mais concisa e, ao mesmo tempo a mais dialética. Porque dominou a literatura e a explodiu de dentro, de forma imanente, na medida em que um grupo homogêneo de homens conseguiu levar a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível. E isso é louvável, mas não é tudo.

As obras surrealistas estão envoltas de uma pretensa cortina de opacidade. Podemos fazer uma analogia dos caminhos percorridos para a formação destas obras, tais como o Romance Negro representado pelo Marquês de Sade, o Romantismo Alemão e a poesia de Rimbaud e Lautréamont. Essas são influências persistentes, cuja importância é de destaque para a compreensão do, assim chamado, estado de espírito em que foi abordada a “aprendizagem dadaísta”. Essa aprendizagem é preliminar à tomada de consciência da originalidade e da constituição (oficial) do movimento em 1924.

³² BENJAMIN, op. cit., p. 22. Nota 12

A constituição do movimento dá início a uma aventura intelectual viva, na qual a escrita automática³³ – restituição de uma escrita autenticamente humana – e o pensamento (surrealista) geram um aprofundamento da experiência pela busca do inconsciente e do acaso objetivo [*hasard objectif*].

Qual mitologia moderna propõe o surrealismo? *Nadja*, de André Breton, pode ser um bom exemplo dessa mitologia moderna, na qual se supõe fundamentar no amor uma nova ética. Mas a que ética, a que humor esse movimento recorre para minar as bases de um mundo contrário às verdadeiras aspirações do homem? O movimento surrealista visa à ação direta na política, apontando para a possibilidade de lutar por uma sociedade livre. Desta forma, Aragon e Breton definiram os seus critérios de leitura e decifração de um texto surrealista. E Breton nos deu a chave para abrir a porta desse mundo mágico, no qual a magia, o absurdo e o fantasmagórico imperam. Fica, então, a intrigante questão de como se pratica o surrealismo. Qual é a sua exigência? Em suma, a exigência surrealista é a mesma desde a sua origem até os dias atuais. Ela é aberta a todas as idéias inspiradas pelo seu projeto fundamental: a libertação total do homem.

Segundo Benjamin, o movimento surrealista nas suas fases iniciais, passou por uma modificação, a qual se pode caracterizar como dialética. Tal modificação dialética é a transformação de uma atitude extremamente contemplativa para uma atitude de oposição revolucionária, política. A frase de Aragon é exemplar: “Pensar na atividade humana me faz rir”. Segundo Benjamin, tal afirmação “mostra claramente o caminho percorrido pelo surrealismo, de suas origens até sua politização atual”³⁴. Já Pierre Naville, em *La révolution et les intellectuels*, caracteriza o desenvolvimento do movimento surrealista como “dialético”. Mas em que medida? Mas o que ou quem desencadeou essa mudança de uma postura contemplativa para uma oposição revolucionária? Segundo Benjamin, foi a “hostilidade da burguesia contra toda a manifestação de liberdade espiritual” que desempenhou “um papel decisivo” na mudança, pois “foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo.” Assim como a hostilidade contra toda “manifestação de liberdade espiritual”, “certos acontecimentos políticos como a Guerra do Marrocos³⁵ apressaram essa evolução”³⁶.

³³ A escrita automática é uma escrita sem sujeito, influenciada pelas teorias de Freud e da psicanálise sobre automatismo e associações livres do pensamento e da linguagem. Breton e Soupault entregaram-se a uma espécie de catarse ao construir uma escrita automática feita a dois, sem nenhum plano. Ou seja, uma escritura feita a dois, sem nenhum sujeito. Esse é o ponto de partida do surrealismo em si.

³⁴ *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, p. 28.

³⁵ A guerra era entre Marrocos e França, os surrealistas optaram ficar do lado de Marrocos.

³⁶ Idem.

Com a publicação do manifesto *Os intelectuais contra a Guerra do Marrocos* na revista *Humanité*, consolidava-se essa mudança de posicionamento, a qual se caracterizava pela transformação da atitude contemplativa em oposição revolucionária. Para Benjamin, “nascia uma plataforma distinta, por exemplo, da que fora proposta por ocasião do famoso escândalo em torno do banquete oferecido a Saint-Pol-Roux”³⁷. Nesse banquete, que acontecera logo após a Guerra do Marrocos, os surrealistas lá presentes, protestaram “contra a presença de personalidades nacionalistas que em sua opinião comprometiam a homenagem a um dos poetas por eles admirado e gritaram: “Viva a Alemanha!”. Contudo, esse grito de protesto virou apenas um gesto e “esse gesto não foi além do mero escândalo”³⁸. Uma das justificativas apresentadas por Benjamin no tocante a este protesto ter se tornado “mero escândalo” é, como se é sabido, afirma ele, que “a burguesia é tão impermeável quanto é sensível a todo tipo de ação”. Ou seja, ela engloba apenas o que é inofensivo à sua estrutura político-econômica, como o “mero escândalo”, massificando toda a tentativa de manifestação e emancipação³⁹.

Assim, sob a influência dessas tempestades políticas que caíam sobre os surrealistas, é notável a convergência de opiniões entre Apollinaire e Aragon”. No livro *Poète Assassiné*, de Apollinaire, os capítulos “Perseguição” e “Assassinato”, segundo uma análise de Benjamin, “contém a descrição célebre de um *pogrom* de poetas”⁴⁰, no qual “as editoras são atacadas, os livros de poemas lançados ao fogo, os poetas massacrados”. Benjamin vai além da situação local, afirmando que “as mesmas cenas se dão no mundo inteiro”, ou seja, não é um problema localizado somente na Europa, mas se estende a todos os países do mundo que estavam passando por essas “tempestades políticas”, como entre a França e o Marrocos. E poetas engajados, que lutavam por uma realidade social diferente estavam à frente para tais mudanças. Aragon dirá que a “‘imaginação’, que presente essas atrocidades, convoca seus adeptos para uma última cruzada”⁴¹.

³⁷ BENJAMIN, Walter, O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. p. 29. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, Arte e Política.

³⁸ Idem.

³⁹ Sobre a escandalização, podemos ver o que Benjamin pensa a respeito, também, nos dadaístas. “O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública”. In: Benjamin, “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 191.

⁴⁰ O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. p. 29 In: BENJAMIN. Magia e técnica, Arte e Política.

⁴¹ Idem.

Reiterando o caráter mágico das vanguardas, pode-se dizer que a arte de vanguarda possui maior proximidade com as fontes mágico-esotéricas. Sendo assim, o surrealismo reata com o pensamento mágico através de uma atitude mágica. Afirma a possibilidade de um conhecimento imediato, que reúna diretamente sujeito cognoscente ao objeto conhecido. Tal conhecimento imediato permanece a maior parte das vezes implícito, faltando-lhe um tratamento racional eficaz na capacidade oferecida ao homem de transformar o mundo em função da vontade: “A própria essência da magia é apenas a crença noturna na eficácia do desejo e do sentimento”⁴².

O surrealismo está animado pelo desejo de encontrar o segredo desse pensamento mágico, obliterado pelo racionalismo e deformado pelo cristianismo. Encontrar esses poderes perdidos é a intenção já expressa no *Premier Manifeste du surréalisme*, no capítulo intitulado “*Secrets de l’art magique surréaliste*”. A partir deste capítulo, fica claro que as intenções dos surrealistas visam a religação a uma mentalidade mágica, a qual precede a separação dos poderes do homem. E os poderes que os surrealistas visam reunificar – arte e vida – constituíam-se unificados antes da instauração de uma distinção entre poesia, filosofia e ciência. Assim, “é preciso admitir que um denominador comum, que não pode deixar de ser a magia, une o feiticeiro, o poeta e o louco. Ela é a carne e o sangue da poesia. Melhor, na época em que a magia resumia toda a ciência humana, a poesia ainda não se distinguia dela.”⁴³

Portanto, segundo a citação acima, o racionalismo deve ser reavaliado em função daquilo que subjogou. Tal racionalismo asfixiou a arte primitiva nas suas realizações plásticas e literárias. Isso prova que a magia permite ao homem manter-se em estreito contato com a totalidade do Universo. No entanto, praticar uma arte desaparecida sociologicamente no Ocidente é algo estéril, ou seja, incapaz de enriquecer o conhecimento. Não é possível viver em um mundo, no qual o seu modo de viver desapareceu. O grande dilema é que fomos cindidos e não nos encontramos mais, a reconciliação é cada vez mais remota.

No mundo moderno-contemporâneo, a magia se desvela quando estamos sob o exercício da poesia, da atividade livre de coações aonde o livre jogo impera. A poesia tem como fonte o pensamento mágico, em que este faz com que o espírito ultrapasse os limites impostos pela razão. Tal pensamento mágico faz com que exploremos as capacidades

⁴² DUROZOI, G; LECHERBONNER, B. **O Surrealismo**. Trad.: Eugenia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1972, p. 7.

⁴³ PERRET, B. **Le Déshonneur des poètes**; précédé de La parole est à Péret. Introdução: Jean Schuster. Paris: Jean Jacques Pauvert, 1965. p. 51.

poéticas, em todos os sentidos, não somente no poema, também nas artes plásticas e na vida cotidiana, porque contribui para a elucidação do homem e das suas relações com o mundo.

Segundo Benjamin, a magia transita nos jogos de transformação fonética e gráfica, “que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo.” No entanto, esses jogos de transformação fonética e gráfica “nada mais são que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos”⁴⁴. Pode-se concluir que a literatura de vanguarda está pendendo mais para o lado linguístico do que artístico.

Apollinaire nos mostra como a palavra, “a fórmula mágica e o conceito se interpenetram.” Benjamin, no ensaio “O Surrealismo”, cita um trecho de *L'esprit nouveau et les poètes* (1918), último manifesto de Apollinaire:

A rapidez e a simplicidade com as quais os espíritos se habituaram a designar com uma só palavra seres tão complexos como uma multidão, uma nação, um universo, não tinham na poesia sua contrapartida moderna. Os poetas contemporâneos preenchem essa lacuna, e seus poemas sintéticos criam novas entidades, que tem um valor plástico tão composto quanto os termos coletivos.⁴⁵

Apollinaire e Breton avançam mais energicamente, na mesma direção, “e pretendem completar a anexação do surrealismo ao mundo circundante”, quando afirmam que “as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico”. Eles também querem “transformar a mistificação, cuja culminância Breton vê na poesia [...], no fundamento, também, do fundamento científico e técnico; uma integração desse tipo parece demasiadamente tempestuosa”. Assim, Benjamin critica quando diz que “seria instrutivo comparar a maneira precipitada com que esse movimento é associado ao milagre incompreendido da máquina, como faz, por exemplo, Apollinaire: “as velhas fábulas em grande parte se realizaram, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores”. Benjamin compara “essas fantasias sufocantes com as utopias bem ventiladas de um Sheerbart”.⁴⁶

Já o poeta obscuro do Século XIX, Lautréamont, o qual muito inspirou os pilares do movimento surrealista, dirá que a poesia tem que ser feita por todos, algo parecido com a arte primitiva, a qual o homem primitivo comungava estreitamente entre si. Segundo Benjamin

⁴⁴ BENJAMIN. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. p. 28.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

Péret, “não se trata aqui de fazer a apologia da poesia à custa do pensamento racionalista, mas de protestar contra o desprezo da poesia por parte dos detentores da lógica e da razão”⁴⁷.

O movimento surrealista visa um “projeto de futuro”, no qual as gerações futuras terão de encontrar a síntese da razão e da poesia. Esta, portanto, seria a reconciliação dialética da razão, já que a magia a que os surrealistas tentam recorrer implica um futuro ilimitado. Partindo da premissa segundo a qual o homem primitivo não se conhece, apenas procura-se. O homem atual perdeu-se. E o de amanhã deverá reencontrar-se primeiramente, reconhecer-se, tomar contraditoriamente consciência de si mesmo.

O que podemos designar por esotérico, grosso modo, são as doutrinas cuja explicação é reservada apenas aos iniciados, e que caracterizam as “ciências ocultas”, como por exemplo, a alquimia. A alquimia é caracterizada por sua literatura simbólica, por visões alegóricas (demiúrgicas) e pelas técnicas tanto míticas quanto empíricas. Pode-se dizer que os surrealistas exploram todas as direções da tradição esotérica e as aproximam do mundo, na medida em que tendem para um saber absoluto, que permite decifrar as misteriosas relações do homem e do universo.

Os participantes do movimento surrealista prezam um conhecimento que vai além do raciocínio discursivo, caracterizado como um conhecimento intuitivo. Tal conhecimento é uma espécie de iluminação, uma vidência do outro mundo – um desejo de ultrapassar este mundo atual – no qual trará a salvação do surrealista. O poeta surrealista está atento, à escuta dos segredos do mundo, na medida em que quer definir os laços que prendem o homem ao universo. Ele possui e multiplica as suas “técnicas” herdadas através dos séculos pelas ciências ocultas. Com isso, esse poeta estará apto para “ver além” (no sentido rimbaudiano de vidência⁴⁸) – no sentido de sua obra. Aí pode-se avaliar até que ponto de “ir além”, de profundidade, esse autor alcançou. Logo, é necessário que entendamos que o poeta surrealista é um iniciado, ele é aquele que mergulha para os outros no mundo sem voz.

Já no tocante de uma possibilidade de uma aproximação subjetiva e intuitiva desse conhecimento surrealista, podemos citar Novalis: “Nós compreendemos o mundo quando nos compreendemos a nós próprios, porque ele e nós somos metades integrantes”⁴⁹. O surrealismo, portanto, se apóia na idéia filosófica de Novalis, para determinar uma tentativa de concepção harmoniosa entre sujeito e objeto; na decifragem subjetiva do mundo exterior.

⁴⁷ PERET. In: DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B., op. cit., p. 13. Nota 42.

⁴⁸ No caso de Rimbaud, ser vidente, ver além — tarefa do vidente — não é antecipar ou antever o futuro, predeterminá-lo, mas é, sobretudo, percebê-lo através de uma outra perspectiva, desregrada, que inclua o desconhecido e o indeterminado.

⁴⁹ NOVALIS. In: DUROZOI; LECHERBONNIER, op. cit., p. 16. Nota 42.

A verdade é que os surrealistas querem recuperar os valores e os poderes perdidos, ou seja, querem trazer novamente a arte para a esfera da vida. Para isso, segundo eles, é preciso mergulhar nos abismos do EU. Esses poderes originários que a mitologia antiga relegava para um passado edênico, os quais devem ser recuperados, estão latentes para os surrealistas sob o peso das repressões morais, sociais e intelectuais. Os pretensos séculos científicos traíram a verdadeira ciência (alquimia). O que pode ter ocorrido foi a dessacralização do esotérico através do freudismo. Dessa forma, o projeto da poesia surrealista coincide com o da Alta Magia. Segundo André Breton, o surrealismo desde a sua origem teve como propósito a libertação total do homem e a religação da arte à vida.

O surrealismo, na sua origem, quis ser libertação integral da poesia e, através dela, da vida [...] O principal obstáculo com o qual teve de se defrontar é a lógica racionalista [...] Era impossível que [...] não nos sentíssemos impressionados pelas analogias de textura que existem entre o que nós aí considerávamos e aquilo sobre o que se edifica a filosofia oculta. Pela minha parte, isso devia, muito rapidamente, levar-me a convencer que os poetas de quem, quase com exclusão dos outros, nós sofremos hoje o ascendente são aqueles que mais influenciados foram pelo pensamento esotérico, tais como, em França: Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire. Tudo se passa como se a alta poesia e o que se chama a “alta ciência” marcassem uma direção paralela e se prestassem um apoio mútuo⁵⁰.

Contudo, do mesmo modo em que há pontos em comum com a alta magia, também há rejeição dos seus postulados metafísicos ou religiosos. Nada melhor do que a fórmula rimbaudiana da “alquimia do verbo”, já que Breton nunca escondeu que as pesquisas surrealistas apresentam notável analogia com as pesquisas alquímicas. É preciso que libertemos definitivamente o espírito que há séculos está domesticado e resignado.

Enfim, a tradição esotérica influencia o surrealismo, ao passo que trata de uma identidade de concepção do mundo e dos princípios do conhecimento, e pode-se ainda dizer que os grandes poetas do Século XIX compreenderam esse esoterismo.

As fontes literárias reivindicativas eram, sobretudo, o Romance Negro e a Literatura Fantástica dos séculos XVIII e XIX; o século XVIII, com Rousseau e com o Romance Negro de Walpole, Ann Radcliffe; no século XIX, temos Arnim, Nerval e Poe que eram

⁵⁰ BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970. p. 128.

considerados “videntes autênticos”, mais o Romance Negro de Maturin e Marquês de Sade⁵¹. O interesse por tal tipo de romance e pelo conto fantástico, segundo os surrealistas, reside em que ele ultrapasse a *ficção* para atingir o estágio da *alta ficção*, na qual realmente evoluem seres que haurem a sua existência no imaginário, que exprimem o desejo de libertação total fora das condições morais, psíquicas e mesmo físicas em que a ordem atual, racional, confirma o homem, em que ele faz emergir do subconsciente potências obscuras.

O sagrado e o profano se convergem na visão de mundo surrealista. Os conceitos repressivos, Deus-espiritualidade-consciência opõem-se aos conceitos Diabo-sensualidade-inconsciência. Contudo, fica evidente que se trata de um embate entre símbolos, de ordem mítica, ou seja, não há nenhuma crença, por parte dos surrealistas, em Satã ou Diabo. Segundo Breton, no *Premier Manifeste*, no tocante ao poder criador da imaginação, diz que o que há de admirável no fantástico, é que já não há fantástico: apenas o real existe. Remetendo, portanto, à instauração hoje do princípio de realidade sob o princípio de prazer.

No entanto, entre o sagrado e o profano, a arte de vanguarda não tem mais como destinatário Deus, mas sim, o público profano. E tal público é suscetível de contribuir para a transformação da realidade. A busca pela salvação, antes fundada na tradução da linguagem poética em linguagem mais pura, agora se fundamenta através da ação revolucionária e pela reconciliação entre técnica e natureza. O valor do culto cede lugar para o valor de experiência, o qual procura despertar ou motivar.

O romance negro – é historicamente o anúncio da rebelião contra as estruturas esclerosadas, constitui o mito coletivo de uma regeneração ética e política – os surrealistas procuraram fundamentar uma nova realidade social regida pelo princípio de prazer sob esse princípio de realidade. O maior representante do romance negro, aquele que oferece maior contestação, foi o Marquês de Sade. Mesmo passando vinte e sete anos de sua vida na prisão, este poeta apresenta uma vontade de ruptura absoluta. Breton, no panteão surrealista, o coloca

⁵¹ Walpole inaugurou um novo gênero literário de ficção, o chamado romance gótico, com a publicação do livro *The Castle of Otranto*, 1764. Ann Radcliffe é considerada a precursora do estilo literário conhecido como "horror gótico". Arnim publicou várias tragédias, narrativas, romances, poemas e artigos de jornais. É considerado um dos mais importantes escritores românticos alemães. Nerval, escritor de origem francesa, apresenta em sua obra, literatura e vida confundindo e ligando-se intimamente, cabendo à literatura o papel de transcender o real. O essencial da sua obra foi publicado nos últimos anos de vida do autor: *Voyage en Orient* (1851), *Les Illuminés* (1852), *Les Filles du feu* (1851) e *Aurélia* (1855). Poe, escritor, poeta, romancista norte-americano, é considerado um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica. Maturin, conhecido mais pela sua excentricidade, publica o romance *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*, no qual segue a linha do terror gótico, em voga na Inglaterra desde a publicação de *The Castle of Otranto*. Sade, o mais famoso dentre todos os citados, fez-se símbolo do romance negro, tendo a maioria dos seus livros escritos quando estava num hospício. Seus livros remetiam a tramas sacrílegas e sadismos (conceito derivado de seu nome). In: DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. op. cit., p. 18. Nota 42.

ao lado de nomes como Freud e Fourier⁵², chamados, então, de emancipadores do desejo, no sentido da exaltação arrebatadora da força do desejo oposta a todas as repressões.

No entanto, parece-nos um pouco absurda esta idéia segundo a qual Sade, com a sua aparente apologia do desvio e dos crimes sexuais, seja um referencial para aqueles que têm o amor como fundamento último.

Admitir uma tal contradição seria esquecer: primeiramente, que os “monstros” sadistas nunca foram apresentados como exemplares, mas que realizam, segundo o meio imaginário, uma aceleração do processo de decomposição da sociedade; além de que, colocando no ponto mais elevado o amor “cortês”, os surrealistas nunca esqueceram a que fundo tenebroso deve opor-se este amor: trata-se de *conhecer* as duas formas mais opostas do amor e é desde logo necessário “levantar os tabus que impedem que se trate livremente do mundo sexual e de *todo* o mundo sexual, compreendidas as perversões”, empresa na qual Sade, evidentemente participa plenamente: “A manter-se nas altíssimas esferas [...] o amor levado à incandescência rapidamente tenderia a desencarnar-se. A admirável, a deslumbrante luz da chama não deve esconder-nos de quê é ela feita” (Breton). Deste ponto de vista, é Sade quem desvenda aquilo que nunca se tinha ousado dizer do homem, e compreende-se que este alargamento do dizível, do pensável e do imaginável coincida com o objectivo surrealista⁵³

Na medida em que o amor era exaltado como o bem supremo, o amor único se impunha como ideal, seria possível amar duas vezes? Para os surrealistas não. O contrário não abria as portas à libertinagem, com as complacências que tais exercícios arrastam para si e para os outros? Portanto, as mulheres amadas tornavam-se objeto de veneração – basta ver a representação de Gala para Dalí. As aventuras, sempre suspeitas, só podiam ser levadas em consideração caso apenas se envolvessem por circunstâncias singulares, às vezes inteiramente inventadas por aqueles que queriam desculpá-las. Entretanto, a prostituição feminina não era condenada, e os bordéis tinham defensores confessos: Aragon, Éluard e mesmo Breton. Essas regras estreitas e um pouco contraditórias foram frequentemente quebradas pela força da vida, mas no final das contas, a maior parte dos surrealistas devia, grosso modo, permanecer-lhes fiel.

Xavière Gauthier, no livro *Surréalisme et sexualité*, notará que René Crevel⁵⁴ será o único no grupo a se opor “enérgica e sistematicamente a todos os mitos alienadores da mulher: ele recusa a sexualidade monogâmica, recusa a sublimação ilimitada da mulher, recusa em fazer desta última um instrumento de reprodução, recusa ‘virginizá-la’, puerilizá-la,

⁵² In: DUROZOL, G.; LECHERBONNIER, B. Op. cit., p. 20. Nota 42.

⁵³ Idem, p. 21.

⁵⁴ Em 1921, torna-se amigo de André Breton e adere ao Movimento Surrealista, do qual viria a ser expulso em 1925, altura em que escreveu novelas como *Mon corps et moi*. No entanto, persuadido pelo exílio de Trotsky, em 1929 voltou para o grupo surrealista, tendo como principal objetivo a aproximação entre o Surrealismo e o Comunismo. Em 1926 foi-lhe diagnosticada uma tuberculose e em 1935 descobriu que se tratava de tuberculose renal, situação que o levou a cometer suicídio por asfixia com gás quando tinha apenas 35 anos.

beatificá-la”⁵⁵. Porém, Breton freqüentemente se servirá de critérios morais para atacar os dissidentes, como o fez com Robert Desnos⁵⁶, no segundo manifesto surrealista⁵⁷. E Jacques Baron, para ironizar, em “Um Cadáver”, dirá: “Era o íntegro Breton, o indomável revolucionário, o severo moralista”⁵⁸.

É Thirion quem lembra, em *Revolutionnaires Sans Révolution*⁵⁹ que, nos meios surrealistas, por volta de 1927, “o uso da droga, a homossexualidade eram objetos de reprovação e as duas ou três exceções toleradas (Malkine e Crevel, por exemplo), se explicavam pela honestidade profunda e pelas qualidades humanas dos interessados”. Sexo, por sinal, era uma das obsessões mais fortes do grupo, tanto nas obras por eles produzidas, quanto em discussões. A libertinagem era mal vista, a malícia, proscrita. A regra de ouro era o amor, de preferência fatal, entre dois indivíduos do sexo oposto. Portanto, os surrealistas seguem pelos caminhos do “humor”, da revolta contra os que oprimem o ser humano, e pelo caminho da exaltação do amor e do sonho que levam à revolução. Para Benjamin,

a vida só parecia ser digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’⁶⁰.

A conclusão a qual Benjamin chega é que a imagem e a linguagem passam na frente, pois “a linguagem tem precedência”, “não apenas precedência em relação ao sentido. Também em relação ao Eu”. Ou seja, para Benjamin, a leitura e o pensamento também são formas de iluminação e embriaguez. Contudo, “o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez”⁶¹. Não é este o lugar do Eu, nem da embriaguez. Para descrever o movimento surrealista, em sua totalidade e sua especificidade, o lugar de partida é o campo da experiência. Tais “experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio”. Segundo Benjamin, os surrealistas e as suas produções “não lidam com literatura, e sim

⁵⁵ GAUTHIER, Xavière. **Surréalisme et sexualité**. Prefácio de J.-B. Pontalis. Paris: Gallimard, 1971, p. 235.

⁵⁶ Robert Desnos é conhecido pela militância política, participou ativamente de grupos de resistência, tendo um fim trágico em 1945, durante a Segunda Guerra. Em sua obra, há partes dedicadas a jogos com palavras, como o “Rose Selavy”.

⁵⁷ BRETON, André - “Second Manifeste Surréaliste”, in “Manifestes du Surréalisme”. Paris, Gallimard, 1972, pág. 127.

⁵⁸ BARON, Jacques. **L’An I du Surréalisme suivi de L’An dernier**. Paris: Denoël: 1969, p. 155.

⁵⁹ THIRION, André. **Révolutionnaires Sans Révolution**. Paris: Laffont, 1972, p. 98 e 99.

⁶⁰ O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. p. 22. In: BENJAMIN. *Magia e técnica, Arte e Política*.

⁶¹ Idem. p. 23.

com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas”⁶². No entanto, o erro recorrente de muitos é supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. Como, por exemplo, Lênin que aproximou a esfera da religião das drogas mais do que agradaria aos surrealistas, que nunca fizeram essa aproximação.

Quanto à religião, Benjamin dirá que Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire engendraram uma revolta amarga e apaixonada, em especial pelo anticatolicismo, “para ‘desinfetar’ a política, descartando todo ‘diletantismo moralizador’”. E é sob esse aspecto que Benjamin percebe toda política reformista dos democratas burgueses ou socialistas. Ele tem reservas em relação ao Surrealismo, pois o “movimento quase ‘consegue ligar a revolta à revolução’”. Segundo Rochlitz, “Benjamin expressa aí um ponto de vista característico dos debates da extrema esquerda alemã impregnada das idéias de Lênin”⁶³. Sobre o assunto, Benjamin dirá, por exemplo, no caso de Rimbaud e Lautréamont:

É difícil resistir à sedução de ver o satanismo de um Rimbaud e de um Lautréamont como uma contrapartida da arte pela arte, num inventário do esnobismo. Mas, se nos decidirmos a ignorar a fachada dessa tese, encontraremos no interior algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo o diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho.⁶⁴

Este, segundo Benjamin, é um método, digamos, surrealista contra a vinculação entre a moral idealista e a prática política. Ele prossegue dizendo que “para sermos mais rigorosos, podemos selecionar da obra completa de Dostoievski exatamente o texto que de fato somente foi publicado em 1915: ‘A confissão de Stavrogin’, dos *Demônios*”. Para Benjamin, esse capítulo possui estreitas analogias com o Terceiro Canto dos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, pois “contém uma justificação do Mal que exprime certos motivos do surrealismo com mais força do que jamais conseguiram os seus propugnadores atuais”. Benjamin afirma que “Stavrogin é um surrealista *avant la lettre*”, porque “ele compreendeu como é falsa a opinião do pequeno burguês de que, embora o Bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes que ele pratica, o Mal provém inteiramente de nossa espontaneidade, e

⁶² In: BENJAMIN, W. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. SP: Brasiliense, 1996, p. 30 e 31.p. 23.

⁶³ ROCHLITZ, op. cit., p. 179. Nota 1.

⁶⁴ Idem nota 62, p. 30.

nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser”⁶⁵. Continua afirmando que ninguém como Stavrogin “viu a influência da inspiração no ato mais perverso, e justamente nele Dostoievski reconheceu a infâmia como algo de pré-formada, sem dúvida na história do mundo, mas também em nós mesmos, como algo que nos é inculcado, imposto como uma tarefa, exatamente como o burguês idealista supõe ser o caso com relação à virtude”. Benjamin definirá o Bem e o Mal em Dostoievsky da seguinte maneira: “o Deus de Dostoievsky não criou apenas o céu e a terra e o homem e o animal, mas também a vingança, a mesquinha, a crueldade. E também aqui o Diabo não interferiu com o trabalho”⁶⁶.

Muitos sabem, e Benjamin procura ainda explicitar em seu ensaio sobre o surrealismo, que “Rimbaud é católico, mas o é, segundo suas próprias confissões, em sua parte mais miserável, naquela parte de si mesmo que ele não se cansa de denunciar, expondo-se a seu ódio e ao de todos, ao seu desprezo e ao de todos: a parte que o força a confessar que não compreende a revolta”⁶⁷. Mais uma vez Benjamin faz uma análise e assim, acaba caindo em uma sutil e ácida crítica literária. Ele prossegue dizendo que, contudo, a confissão de Rimbaud, é a de “um ex-militante da Comuna, insatisfeito consigo mesmo, que quando voltou às costas à literatura, já há muito tempo, em seus primeiros poemas, havia voltado as costas à religião”⁶⁸. Rimbaud escreve na *Saison en enfer*: “Ódio, eu te confiei o meu tesouro”. Segundo Benjamin, “essa frase poderia servir de fundamento a uma poética do surrealismo”. E tal poética seria melhor, na opinião dele, “do que a teoria da *surprise*, do ‘Poeta surpreendido’, de Apollinaire”⁶⁹, pois permitiria mergulhar suas raízes nas profundidades em que se move o pensamento de Poe⁷⁰.

E quanto às drogas, Benjamin afirmará que a “superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico”⁷¹, mas sim através da Iluminação Profana. Tal Iluminação é “de inspiração materialista e antropológica, a qual pode servir de

⁶⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 30 e 31. Nota 62.

⁶⁶ Idem, p. 31.

⁶⁷ Idem, p. 31 e 32.

⁶⁸ Idem, p. 32.

⁶⁹ Idem, idem..

⁷⁰ No texto “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin na parte sobre o *flâneur*, falará sobre Poe. Dirá que Poe “foi um dos maiores técnicos da literatura moderna [...], fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos. Tais gêneros valiam para ele como produções exatas de um método para o qual reivindicava validade universal. Nisso Baudelaire se põe por inteiro ao seu lado e, tendo Poe em mente, escreve: ‘Não está longe o tempo em que se entenderá que uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida’. O romance policial [...] faz parte de uma literatura que atende ao postulado baudelaireano. A análise desse gênero literário já é a análise da própria peça de Baudelaire.” Cf. Benjamin, Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, p. 40.

⁷¹ Idem, nota 65, p. 23.

propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas”⁷². Mas isso com grandes riscos, e a propedêutica da religião é a mais rigorosa, afirma o autor em questão. Contudo, nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa Iluminação Profana, e à sua própria altura. Mas por quê? Benjamin critica o “andar” do movimento e o seu desenvolvimento, que posteriormente culminaria na integração do movimento surrealista à instituição arte, se tornando apenas um movimento histórico, mas isso falaremos na Parte II desta pesquisa.

No *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton mostra como o realismo filosófico da Idade Média serviu de fundamento à experiência poética. Filosoficamente, porém, esse realismo da Idade Média, que se configurava a partir da “crença na existência objetiva dos conceitos, fora das coisas ou dentro delas – sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras.”⁷³. Quanto ao plano filosófico dos surrealistas aproximar-se-á do pensamento alemão, sobretudo da filosofia de Hegel, que para eles estava acima até de Novalis. A Alemanha seria o maravilhoso país, todo de pensamento e de luz, que viu nascer em um século, aproximadamente, Kant, Hegel, Feuerbach e Marx. A importância de Hegel era tamanha que Breton proferia sempre que “onde a dialética hegeliana não funciona, não há pensamento nem esperança de verdade”. Apesar disso, não podemos nos deixar enganar e pensar que os surrealistas eram hegelianos fiéis. Na verdade, eles se afastaram do Idealismo e de tantas outras idéias próprias de Hegel. O que vale salientar é que o surrealismo adotará plenamente a dialética como método de superação das contradições aparentes, generalizando-a mesmo para tirar dela conclusões imprevistas. Aqui, portanto, para nós importa considerar a presença fundamental da dialética hegeliana no surrealismo, pois é a partir destas considerações que as análises marxistas poderão ser reconhecidas como válidas.

Aos antecessores do surrealismo tanto do plano filosófico quanto poético podemos elencar essencialmente: Jean-Paul Arnim, Novalis e Hölderlin. Citamos alguns autores que também serão alvo das críticas surrealistas: Nerval (supernaturalismo), Aloysius Bertarant, Petros Borel, Hugo (sobrenaturalismo), Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Em uma passagem (omitida no livro *O Surrealismo*) Breton descreve:

A ambição de serem videntes, de se fazerem VIDENTES, não esperou, para animar os poetas, ser formulada por Rimbaud, mas Arnim que, desde 1817, proclamava a identidade dos dois termos – “Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher” –, é talvez o primeiro a tê-la realizada integralmente. Tanto para um, como para o outro destes poetas, descobrir na representação o mecanismo das operações da imaginação e fazer depender aquela unicamente desta não tem, evidentemente, sentido a não ser

⁷² In: BENJAMIN, op. cit., p. 23. Nota 62.

⁷³ Idem, p. 28.

com a condição de que o próprio EU seja submetido ao mesmo regime que o objeto, de que uma reserva formal venha abalar o “Eu sou”. Toda a história da poesia desde Arnim é a das liberdades tomadas com esta idéia do “Eu sou”, que nele começa a perder-se.⁷⁴

Herdeiros evidentes dos românticos, os surrealistas revelam claras ligações com o século XIX. Mas a moral negativa não poderia se contentar consigo própria. O surrealismo inventou dispositivos para reencontrar essa liberdade perdida ou esmagada, entendido de forma radical, como, “desde Bakunin, não havia mais na Europa”. Tal conceito radical de liberdade, ele afirma, podemos encontrar nos surrealistas. O conceito radical de liberdade dos surrealistas, portanto, tem por base “liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas”, porque “sabem que ‘a liberdade só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático’”. É a prova, a seu ver, de que “‘a causa da libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar’”. Desta forma, o que é relevante para Benjamin é o fato de conseguirem “fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa”⁷⁵. E prossegue, “em suma: associar a revolta à revolução?” Pode ser uma saída apontada pelo nosso autor. E ele indaga: “como representar uma existência que se desdobra inteiramente no Boulevard Bonne-Novele, nos espaços de Le Corbusier e de Oud?”⁷⁶

Outros “instrumentos” surrealistas para a busca da liberdade podem ser considerados: a negação que protege das contaminações possíveis e o automatismo; a narração dos sonhos; o *frottage*, entre outros, serão instrumentos propiciatórios que cristalizarão, por meio da linguagem ou da arte, essas manifestações de liberdade perdida. Por um lado, reencontrar a liberdade não significa uma terapia individual. Por outro, o surrealismo não se quer como uma estética. Não sendo nem uma terapia, nem uma estética, o surrealismo não adapta essa liberdade interior ao mundo, mas bem ao contrário, inflama as contradições. O surrealismo quer, desde seu início, em luta contra o mundo opressor, reconduzir a arte para a vida, e a partir daí proclama-se revolucionário. Desde 1924 ele se exprimirá num periódico que se chama justamente “A Revolução Surrealista”. Os princípios revolucionários são estabelecidos

⁷⁴ BRETON, In: BENJAMIN, op. cit., p 24. Nota 62.

⁷⁵ BRETON *apud* BENJAMIN, op. cit., p. 32. Nota 62.

⁷⁶ *Idem*, p. 32.

muito cedo, na “Declaração do dia 27 de janeiro de 1925”, um manifesto do qual o surrealismo, durante toda sua história, jamais se afastou. Eis o texto⁷⁷:

1. Não temos nada a ver com a literatura. Mas somos muito capazes, se necessário, de nos servir dela como todo mundo.
2. O surrealismo não é um meio de expressão mais ou menos fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de libertação total do espírito e de tudo o que se parece com ele.
3. Nós estamos firmemente decididos a fazer uma Revolução.
4. Juntamos a palavra surrealismo à palavra Revolução apenas para mostrar o caráter desinteressado, desligado e mesmo completamente desesperado dessa revolução.
5. Não pretendemos mudar em nada os erros dos homens, mas pensamos com firmeza demonstrar-lhes a fragilidade de seus pensamentos, e sobre que fundações movediças, sobre que porões eles fixaram suas trêmulas casas.
6. Lançamos à sociedade este solene aviso. Que ela preste atenção aos seus equívocos, a cada um dos maus-passos de seu espírito, nós não a perdoaremos (...).
7. Somos especialistas na Revolta. Não existe um meio de ação que, em caso de necessidade, não sejamos capazes de empregar (...).

O surrealismo não é uma forma poética.

É um grito do espírito que se volta a si mesmo e está decidido a moer desesperadamente suas travas.

E, se necessário, por meios materiais”.

2.1 O movimento Surrealista na “literatura”, ou melhor, na linguagem surrealista:

O Camponês de Paris e Nadja

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático. Só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.

Walter Benjamin, *O Surrealismo*.

⁷⁷ In: NADEAU, M. **História do Surrealismo**. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. SP: Editora, p. 72.

Antes de falarmos da linguagem surrealista em si, cabe tecermos algumas linhas acerca do papel do crítico, apresentado por Benjamin no ensaio sobre o surrealismo. Para Benjamin, o crítico tem o poder de instalar nas “correntes espirituais” uma “usina geradora”, quando essas correntes espirituais atingem um determinado ponto, um “declive suficientemente íngreme”, para gerar energia, Benjamin identifica esse declive, no caso do surrealismo, como sendo a diferença de nível entre a França e a Alemanha. O surrealismo brotou na França, como “um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa”⁷⁸. A crítica feita por Benjamin aos chamados “eruditos” da elite francesa, era no sentido de que eles eram incapazes de determinar “as origens autênticas do movimento” surrealista. E ainda seguia no tom de que esses eruditos eram como “uma junta de técnicos”, os quais apenas se limitavam a falar que a respeitável opinião pública estava sendo mais uma vez mistificada por uma ‘*clique* de literatos’. O que ocorreu foi que após esses técnicos/eruditos muito observarem uma fonte, chegaram à conclusão de que o córrego não poderá jamais impulsionar turbinas. Ou seja, segundo os técnicos/eruditos, esses literatos do movimento surrealista jamais chegariam à revolução ou mudariam algo efetivamente.

Contudo, o “observador alemão” não está situado na fonte dos técnicos/eruditos. Ele está no vale, portanto é capaz de avaliar as energias do movimento de maneira efetiva. É capaz de avaliar porque está familiarizado com a crise da inteligência, ou melhor, do conceito humanista de liberdade⁷⁹. E por quê? Uma possível argumentação seria que o observador possui “uma vontade frenética de ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo o preço a uma decisão”. O “observador alemão” já experimentou sua vulnerabilidade à fronda anarquista e à disciplina revolucionária, assim, “não haveria nenhuma desculpa se considerasse esse movimento como ‘artístico’ ou ‘poético’”. Mas é possível que tenha sido assim no começo com o “observador alemão”⁸⁰.

Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo cita *O Camponês de Paris* (1926), de Aragon e *Nadja* (1928), de Breton, como sendo livros exemplares sobre o movimento

⁷⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 21. Nota 62.

⁷⁹ Neste trecho, Benjamin se refere ao Romantismo, ou melhor, a uma “política poética” que não é mais uma resposta adequada à realidade do início do Século XX.

⁸⁰ Idem, nota 79.

surrealista. Ao olhar de Benjamin, eles anunciam o conceito de “iluminação profana”⁸¹ com vigor e mostram desvios perturbadores.

A passagem de *Nadja* sobre “Sacco e Vanzetti” – da Sra. Sacco (vidente) e a passagem de Éluard (alusão a Paul Éluard) – diz-se que “não deve esperar de Nadja nada de bom”. Tal afirmativa remete aos caminhos aventureiros do surrealismo que bate às suas portas para interrogar o futuro, como na passagem do quarto do fundo do espiritismo. Segundo Rochlitz, Benjamin ao se aproximar do surrealismo, e sobretudo, de Breton, criticará a “paixão dos videntes e do espiritismo, mas ele dirá que a embriaguez – que segundo ele só pode ser ‘teológica’ – é uma ‘propedêutica’ da inspiração materialista e antropológica”. Assim, “num nível coletivo a relação do homem com a técnica advém da mesma lógica [...], a fim de conjurar a magia arcaica pela magia esclarecida da técnica”. Ou seja, a Benjamin importa que o proletariado reate com a experiência da embriaguez que ligava os homens da Antiguidade ao Cosmos”⁸².

Benjamin acha mais emancipatório o fato dos surrealistas – esses filhos adotivos da revolução – romperem radicalmente com tudo o que se passa nesses conventículos de damas caridosas, de majores reformados, de especuladores emigrados. *Nadja* é apropriado para ilustrar traços fundamentais do conceito de iluminação profana. Breton o descreve como um livro de portas batentes (Benjamin fala do exemplo de Moscou com os monges e faz “ponte” com os leitores de *Nadja*): “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência”⁸³, pois esse exibicionismo moral, que pode ser uma embriaguez, “nos é extremamente necessário”⁸⁴. A virtude ou discrição, “no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas”⁸⁵. Desta forma, *Nadja* acaba sendo a “síntese autêntica e criadora do romance de arte e do *roman a clef*”⁸⁶.

Enfim, qual a finalidade, qual o *thelos*, da proposta surrealista? Benjamin indaga que “em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”. Segundo Benjamin, as energias da embriaguez culminam na tarefa mais autêntica dos surrealistas. Contudo, “sabemos que um elemento de

⁸¹ Segundo Gagnebin no posfácio de *O caponês de Paris* “essa ‘iluminação profana’ [...] pode levar tanto aos arcanos do inefável quanto à lucidez austera da militância revolucionária. Por baixo, por detrás do dito real, ou melhor, a ele inseparavelmente entrelaçado, se perfila, pois, um outro surreal desconhecido, infinito, mas ao alcance da mão para quem souber olhar”. Jeanne-Marie Gagnebin., In: *O camponês de Paris*, p. 253.

⁸² ROCHLITZ, O desencantamento da arte, p. 174 e 175.

⁸³ BENJAMIN, op. cit., p. 24. Nota 62.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ O *Roman a clef*, em linhas gerais, é um romance com chave. Ele é constituído de personagens reais, mas, por exemplo, com nomes trocados. E quem tem uma idéia da história tem a chave para desvendar quem são os personagens na realidade. In: BENJAMIN, op. cit., p. 24. Nota 62.

embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta”, uma vez que “esse elemento é de caráter anárquico”⁸⁷ e “privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa”⁸⁸.

O mérito de *Nadja* – com os seus personagens Nadja e o próprio Breton – é que o livro “consegue converter, senão em ação, pelo menos em experiência revolucionária”. Por exemplo, “tudo o que sentimos em tristes viagens de trem” – que na época de Benjamin já começavam a envelhecer – “nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência”⁸⁹.

Tanto *Nadja* como o *Camponês de Paris* fazem explodir as poderosas forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas: nas energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, naquilo que poderia transformar-se em “nihilismo revolucionário”⁹⁰: “imaginemos como seria organizada uma vida que deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua”⁹¹.

No posfácio de Jeanne-Marie Gagnebin a *O Camponês de Paris*⁹², ela nos apresenta a tese de Josef Fűrnkäs, na qual, segundo ele, pode-se fazer uma leitura deste livro apoiado em René Descartes – *Meditações e Discurso do Método* –, em particular o “Prefácio a uma mitologia moderna”, no qual cabe uma paródia da meditação cartesiana. Em ambos, Aragon e Descartes, encontramos uma homenagem à cidade de Paris, com as suas devidas proporções. Aragon, “para solapar a bela prosa clássica e austera de Descartes, [...] precisa soltar as rédeas da língua francesa até o limite do incompreensível”⁹³. Assim o texto de Aragon é um labirinto cheio de passagens e portais, como a própria Paris:

⁸⁷ BENJAMIN, op. cit., p. 32. Nota 62.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem, p. 25.

⁹⁰ Sobre “nihilismo revolucionário”, Rochlitz afirma tratar-se de “certas experiências particulares feitas no espaço urbano e que lhe permitiram transportar para a atualidade certas idéias que, até então, ele associava à alegoria barroca”. In: ROCHLITZ, op. cit., p. 180 e 181. Nota 1.

⁹¹ BENJAMIN, op. cit., p. 25. Nota 62.

⁹² Outra informação relevante sobre *O camponês de Paris* é que o livro deu em Benjamin “o impulso decisivo para o seu projeto de estudo sobre as Passagens de Paris”. Benjamin, segundo Scholem, “tinha em mente cinquenta páginas impressas, nas quais queria projetar – ainda totalmente para além do materialismo dialético – uma fisionomia histórico-filosófica de Paris, num plano que refletiria também suas expectativas metafísicas”. In: SCHOLEM, op. cit., p. 138. Nota 3.

⁹³ GAGNEBIN, J. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. SP: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos: 142). , p. 241.

Ainda hoje pode-se entrar em Paris por várias portas cujos nomes remetem à cidade de origem: *Porte d'Orléans*, *Porte de la Vilette*, *Porte de Versailles* etc. O primeiro olhar sobre a capital fica como que entremesclado à perspectiva da cidade de origem, antes que ambos se juntem na única imagem, insular e luminosa do coração de Paris⁹⁴.

E será desta forma, por essas diversas portas, que devemos entrar neste “livro-cidade emblemático do Surrealismo”, porque “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”⁹⁵. Benjamin, aqui, ao falar da cidade de Paris, nos apresenta a nova forma de mito, da “mitologia encantada das grandes cidades”⁹⁶, ao mito como utopia. É a esse mito como utopia que se vinculam os temas dos únicos que conhecem o maravilhoso: temas como “da criança e do apaixonado, do sonhador e do animal, do viajante, do colecionador e do escritor”. Segundo Rochlitz, tais seres “têm uma experiência da realidade situada aquém da objetivação consciente e que escapam ao princípio de realidade e de utilidade”⁹⁷. A ambigüidade das grandes cidades – de ser ao mesmo tempo fonte de angústia e de promessa de felicidade – é vivida “por aqueles que não têm a percepção embotada dos adultos, que conservam a sensibilidade à flor da pele da criança cujo olhar revela a verdadeira natureza do real”⁹⁸.

A cidade de Paris deve ser desvendada. “O eu do *Camponês de Paris* deambula nas Passagens pouco iluminadas e se desfaz nas semelhanças entre as certezas do *erro* e as erranças da certeza.”⁹⁹ A atitude surrealista é justamente a de aproveitar tais erros, tais errâncias e a partir disto fugir das amarras da razão, da racionalidade imposta, da identidade, do cotidiano¹⁰⁰. Contudo, essa tomada de posição em aproveitar os erros, não pode ser encarada como um “irracionalismo barato”, com relação aos moldes do racionalismo iluminista, pois a pretensão teórico e prático-literária dos surrealistas é elevada. Para De Chirico e Max Ernest, “não se pode comparar-se aos fortes traços das fortalezas internas de uma cidade, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino.”¹⁰¹ E Nadja é uma

⁹⁴ GAGNEBIN, In: ARAGON, L. O camponês de Paris. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 242.

⁹⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 26. Nota 62.

⁹⁶ ROCHLITZ, op. cit., p. 173. Nota 1.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ GAGNEBIN, In: ARAGON, op. cit., p. 242. Nota 95.

¹⁰⁰ Segundo Gagnebin, esta é uma atitude que os surrealistas retomam de Baudelaire e de Rimbaud – “retomada pelo Surrealismo com um frenesi que a experiência da chacina da Primeira Guerra, a esperança concreta da revolução e, quase simultaneamente, a descoberta do inconsciente e das potencialidades infinitas da psiquê humana”. Cf. Jeanne-Marie Gagnebin,, In: ARAGON, op. cit., p. 243. Nota 95.

¹⁰¹ BENJAMIN, op. cit., p. 26. Nota 62.

representante dessas massas supracitadas e daquilo que as inspira em sua atitude revolucionária.

No *Manifeste du Surréalisme*, Breton já deixava claro que o interesse era no “funcionamento real do pensamento”. Ao se interessar pelo funcionamento real do pensamento¹⁰², Breton dá margem a uma discussão típica da reflexão filosófica transcendental. Poderia pender para Kant, mas os surrealistas preferiram retomar a tentativa da tradição mística. Segundo Gagnebin, esta tentativa –que não pretende ser uma solução – quer “empurrar, por assim dizer, a linguagem até seus próprios limites, bater em seus muros para provocar uma rachadura, cavar seus fundamentos para fazê-la – em parte – desmoronar. [...] Pois, aqui, a razão não consegue mais oferecer socorro algum”.¹⁰³

Não será à toa que Nadja, nesse limiar entre razão e loucura, acabará num asilo. Ao invés do termo iluminista “libertação do medo”, os surrealistas preferem o termo “evasão da prisão de uma racionalidade”. E no contexto desta racionalidade aprisionante, a linguagem também é alvo de denúncias por parte dos surrealistas, como sendo empobrecedora, restritiva, superficial, castradora. Gagnebin afirma que esses chavões não devem ser lidos de maneira pueril. Ela alerta para uma exigência profundamente metafísica que “subjaz a esse gesto provocativo: configurar os limites das palavras de dentro da linguagem, desenhar, com o lápis do raciocínio, as fronteiras da razão, expressar o funcionamento do pensamento através do pensamento”.¹⁰⁴

Assim como na tradição mística, as metáforas estão presentes e são constantes em toda linguagem surrealista: “fechaduras que se trancam mal sobre o infinito”¹⁰⁵. Benjamin, ao analisar Breton, afirma que este “capta de forma singular, pela fotografia, lugares” como um quarto dos fundos no primeiro andar do *Théâtre Moderne*, com seus casais, banhados numa luz azul, que chamavam “‘A anatomia’. Era o último refúgio do amor.” Para Benjamin, Breton “transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular”. Ele “arranca a essa arquitetura secular as suas evidências banais para aplicá-las com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras”¹⁰⁶. Desta forma, ao somar esse caleidoscópio de elementos, pode se chegar à conclusão de que o rosto surrealista e revolucionário de Paris está por toda parte, está estampado em todos os

¹⁰² A intenção dos surrealistas é de dizer com palavras como funciona o pensamento. In: GAGNEBIN, op. cit., p. 243. Nota 94.

¹⁰³ GAGNEBIN, op. cit., p. 243 e 244. Nota 94.

¹⁰⁴ GAGNEBIN, op. cit., p. 244. Nota 94.

¹⁰⁵ ARAGON, op. cit., p. 44. Nota 95.

¹⁰⁶ BENJAMIN, op. cit., p. 27. Nota 62.

lugares. Benjamin define: o que se passa com as pessoas – em Paris – se move como uma porta giratória. No centro desse mundo de coisas, de passagens, há o mundo dos objetos. E o mais onírico dos seus objetos é a própria cidade de Paris. E será, segundo Benjamin, somente a revolta que desvendará inteiramente o seu rosto surrealista, nas suas ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros.

A Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Como no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Segundo Gagnebin em *O Camponês de Paris*,

passeamos por Paris, sim, mas passeamos por “Passagens”, entre o fora e o dentro, entre a luz do dia e a luz artificial, entre a noite e o dia, entre a vida do comércio e a morte das galerias fadadas a uma destruição próxima: passeamos pelo parque, mas o parque é natureza artificial, jardim construído, miniatura de Alpes suíços atravessados por um trem de subúrbio pobre.¹⁰⁷

Em Paris “existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfego, também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados”¹⁰⁸. É a fantasmagoria da vida parisiense. No texto “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin falará que fantasmagórico é todo produto cultural que hesita, ainda, um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante um tempo a forma da fantasmagoria¹⁰⁹.

A cidade é uma paisagem esburacada do desejo, na qual, há “ruínas a serem descobertas e interpretadas como na arqueologia, rastros a serem decifrados e (per)seguidos como num romance de detetive ou de *cowboy*”¹¹⁰. Para o *flâneur*, a rua se transforma em moradia:

entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivanhinha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.¹¹¹

¹⁰⁷ GAGNEBIN, op. cit. p. 245. Nota 94.

¹⁰⁸ Idem, p. 248.

¹⁰⁹ Por exemplo, os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias na Paris do século XIX. Ou, os modernos computadores de hoje dão origem à fantasmagoria de um computador dos anos 1970.

¹¹⁰ GAGNEBIN, op. cit. p. 248. Nota 94.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. SP: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. III) p. 34.

A cidade é imagem em *O camponês de Paris*. Ela se transforma em algo a ser decifrado. No capítulo “O sentimento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*”, vemos que está repleto de placas, de propagandas, de *outdoors*. E o *flâneur* “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” e “protesta igualmente contra a sua industriiosidade”¹¹².

Benjamin, em *Rua de mão única*¹¹³ observa profeticamente que a escrita

é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade¹¹⁴.

A escrita, a metáfora, a imagem verbal é a via de acesso para alcançar o “desconhecido escondido e transparente”, ou seja, a “iluminação profana”. Conclusão, em Benjamin, “o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos”¹¹⁵. Em *O camponês de Paris* essas cenas triviais e comuns se metarmofoseiam sob uma luminosidade outra, como no trecho:

Os homens vivem com os olhos fechados em meio aos precipícios mágicos. Eles manejam inocentemente símbolos negros, seus lábios ignorantes repetem sem saber encantamentos terríveis, fórmulas semelhantes a revólveres. Há razões para estremecer ao ver uma família burguesa que toma seu café com leite pela manhã, sem observar o inconhecível que transparece nos quadrados vermelhos e brancos da toalha de mesa.¹¹⁶

Essa imagem verbal do pensamento figurativo surrealista, segundo Gagnebin, está em oposição ao pensamento “abstrato” ou “lógico”, que chama para si o rigor e a verdade. Aragon dirá em uma passagem, “o homem enfermo da lógica: eu desconfiava das alucinações deificadas”¹¹⁷. Ao se expressarem desta forma

¹¹² BENJAMIN, op. cit., p. 50. Nota 112.

¹¹³ Segundo Gagnebin, o livro é uma homenagem ao surrealismo, à revolução e à Asja Lascis.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. SP: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. II)p. 28.

¹¹⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

¹¹⁶ ARAGON, op. cit., p. 201. Nota 95.

¹¹⁷ Idem, p. 140.

os surrealistas colocam [...] o dedo na ferida originária da metafísica ocidental, nesse rasgo entre *mythos* e *logos*, antigamente solidários na unidade da primazia da palavra e, pouco a pouco, separados, distinguidos e até opostos na constituição do discurso racional (histórico, filosófico, científico, *lógico*) contra o discurso poético-sagrado (mítico, ficcional).¹¹⁸

Ainda sobre o capítulo do livro de Aragon, “O sentimento da natureza no parque *Buttes-Chaumont*”, notamos que há intenção de cópia e descrições topográficas, contudo, isso não significa que o autor queira fazer de seu livro um guia para turistas. Na verdade, ele joga com o leitor, alternando a descrição realista e a embriaguez. Nas palavras “auto-irônicas” do próprio Aragon: “Azar, então que isso tenha um ar inacabado, azar se o caminhante que percorre o *Buttes-Chaumont* com meu livro nas mãos percebe que mal falei desse jardim e que negligenciei o essencial dele”¹¹⁹. Na verdade este parque faz parte da mesma “rede labiríntica” que as passagens e o *Théâtre Moderne*.

Somente em Paris, afirmava Benjamin, “podemos encontrar o catálogo daquelas fortalezas, que começavam na *Place Maubert*, onde mais que em qualquer lugar a pátina conservou seu poder simbólico, e iam até o *Théâtre Moderne*, que para meu desconsolo não conheci mais”¹²⁰. A melancolia das coisas e os lugares que não existem mais. Benjamin não conhece mais. Contudo, na “descrição do bar no primeiro andar, feita por Breton – ‘tão sombrio, com seus impenetráveis caramanchões em forma de túneis, um salão no fundo de um lago’”, ele se recorda do local, “mal compreendido”¹²¹, no antigo Café Princesa.

Esses passeios propostos em *Camponês de Paris*, nos cantos misteriosos, nas passagens à noite, as ambíguas vendedoras de lenços, as cartomantes, todo esse conjunto levam à embriaguez e a desafiarmos “nossos sonhos e nossas fantasias, nossos abismos, nossos diversos infernos, nossa infância inquieta e nossa errância adulta, nossa morte”¹²². Segundo Gagnebin, o livro “elabora uma encenação do divino, uma ascese da revelação”. Ela continua, “os lugares enquanto espaços reais importam pouco; só se transformam em espaços epifânicos graças à força dessa atenção distraída”. E prossegue afirmando, podemos relacionar com a atenção flutuante de Freud, “cujas raízes mergulham tanto na *attentio* da tradição mística como na hipersensibilidade dos ‘doentes mentais’”. Contudo, para Benjamin a força do surrealismo “não provém de uma fruição equívoca de fenômenos ocultos”, a sua força reside em sua “capacidade ímpar de vislumbrar o maravilhoso no coração do

¹¹⁸ GAGNEBIN, op. cit., p. 254. Nota 94.

¹¹⁹ ARAGON, op. cit., p. 209. Nota 95.

¹²⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 26. Nota 62.

¹²¹ Idem, p. 26.

¹²² GAGNEBIN, op. cit., p. 258. Nota 94.

cotidiano”¹²³. Estes elementos constituem a “mitologia moderna”, cuja ligação se dá na dimensão heurística, descobridora de imagens. Segundo Aragon, cada golpe de imagens nos obriga a revisar todo o Universo, “dimensão mais preciosa ainda na medida que advém da própria dinâmica da linguagem, e não de fora, da consciência ou da intenção de um sujeito soberano, pretensamente anterior as suas palavras”¹²⁴.

Notamos que essa dimensão imagética – sensível do pensamento – foi submetida a regras de um conhecimento abstrato e dedutivo, que consideramos mais verdadeiro por conta de nossas fontes gregas, “tão claras e tão incertas, seja um ideal de estabilidade, de duração, de equilíbrio”, de atemporalidade ou até mesmo, eternidade. A partir deste contexto, a “mitologia” moderna de Aragon remete ao efêmero, o qual não se dissocia da imagem. Para Gagnebin, “a dimensão da imagem e a dimensão do efêmero são inseparáveis”. É a esfera do pensar “que é a imaginação no sentido concreto de produção de imagens” que o poeta assume e incorpora a “vertente instável, fugidia, evanescente – enfim, ligada à história, ao tempo e à morte – do pensamento”¹²⁵.

Pode-se dizer que é esse espaço que a lírica surrealista descreve, no qual o poeta é ativo. Gagnebin aponta a descrição da “Passagem da Ópera” como sendo uma descrição “ao vivo e uma homenagem póstuma”, porque é feita poucos meses antes de sua destruição. E prossegue,

como em Baudelaire é, pois, a consciência da morte que desperta o olhar mitologizante – porque o presente já é visto como ruína de um tempo passado – e o desejo da escritura – sabe-se que as primeiras inscrições são as funerárias, rastros gravados em monumentos que lembram a presença do ausente.[...] a própria ambigüidade da palavra “passagem” alude, igualmente, à transgressão do último limiar, à morte. [...] morte coletiva configurada pelo *passado* (mesmo radical da palavra “passagem”), recente ou afastado, que nos escapa.¹²⁶

Segundo Benjamin, é necessário que se entenda essa lírica surrealista, “para afastar o inevitável mal entendido da ‘arte pela arte’. O autor ainda ressalta que essa fórmula, essa lírica surrealista, que “raramente foi tomada em sentido literal, quase sempre foi um simples pavilhão de conveniência, sob o qual circula uma mercadoria que não podemos declarar,

¹²³ GAGNEBIN, op. cit., p. 252. Nota 94.

¹²⁴ Idem, p. 254.

¹²⁵ Idem, p. 255.

¹²⁶ Idem, p. 256.

porque não tem nome”¹²⁷, a qual os críticos, em geral, ainda não sabiam definir e nem rotular. O momento surrealista remete pensar em um “sistema artístico” que, como nenhum outro, consegue iluminar a crise artística vigente da época. Por essa razão, a história da literatura esotérica deve ser escrita e entendida, não como uma obra coletiva, em que cada “especialista” contribui, expondo “o que merece ser sabido”. Mas sim, como

a obra bem fundamentada de um indivíduo, que movido por uma necessidade interna, descreve menos a história evolutiva da história esotérica que o movimento pelo qual ela não cessa de renascer, sempre nova, como em sua origem – significaria escrever uma dessas confissões científicas que encontramos em cada século. Em sua última página, figuraria a radiografia do surrealismo.¹²⁸

Após caminharmos pelo dadaísmo e chegarmos no surrealismo, faremos um percurso para entendermos como tais movimentos pretendiam reunificar arte e vida ou práxis vital e quais os motivos pelos quais esses movimentos históricos de vanguarda fracassaram. Retomaremos e aprofundaremos os pontos já citados até aqui, para então, articular com o pensamento de Benjamin, e assim, entender qual o fascínio que tais vanguardas exerceram sobre ele, as consequências e heranças.

A seguir, algumas fotografias da exposição: “Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra ‘de arte’”. Estas fotos se relacionam com a temática de nossa pesquisa, no que concerne as aproximações e rupturas entre o dadaísmo e o surrealismo, bem como a influência de Duchamp nas exposições surrealistas.

¹²⁷ BENJAMIN, op. cit., p. 27. Nota 62.

¹²⁸ Idem.



Foto 1

Boîte-En-Valise, 1935-41.
[Caixa-Valise]

A partir de 1935, Duchamp começa a fazer cópias em papel e réplicas em miniatura do que considerava suas principais obras de arte, incluindo *O grande vidro*, *Fountain* [Fonte] e *Nu descendant un escalier* [Nu descendo uma escada]. Na era da reprodutibilidade técnica, usou paradoxalmente métodos artesanais, inclusive técnicas minuciosas de pintura à mão e moldagem para reproduzir, em alguns casos, objetos *ready-made* produzidos originalmente em massa. O projeto durou muitos anos, pois seu objetivo era fazer trezentas reproduções de exemplares do que denominava seu “museu portátil”, inclusive vinte valises de luxo para amigos e mecenas. Como que para confundir o limite entre original e cópia, cada modelo de luxo incluía uma obra de arte original¹²⁹.

¹²⁹ Os dados do texto foram extraídos da exposição de Duchamp no MAM.



Foto 2

Exposition Internationale du Surréalisme
[Exposição internacional do surrealismo]
17 de Janeiro a 24 de Fevereiro de 1938
Galerie Beaux-Arts
Rua do Faubourg Saint-Honoré, 140, Paris

Na primeira *Exposition internationale du surréalisme*, Breton e Paul Eluard, pediram a Duchamp que projetasse o espaço da exposição. O resultado, como pode ser notado pela fotografia, não foi o de quadros pendurados na parede. Duchamp reproduziu no interior da galeria um ambiente parecido com o de uma gruta. Ele pendurou 1.200 sacos de carvão por todo o teto, instalou portas giratórias de lojas de departamento no centro da sala de exposição e apagou as luzes do lugar. Na abertura da exposição, os visitantes caminharam no escuro e apenas puderam ver as obras de arte sob a luz de lanternas cedidas na entrada da galeria.

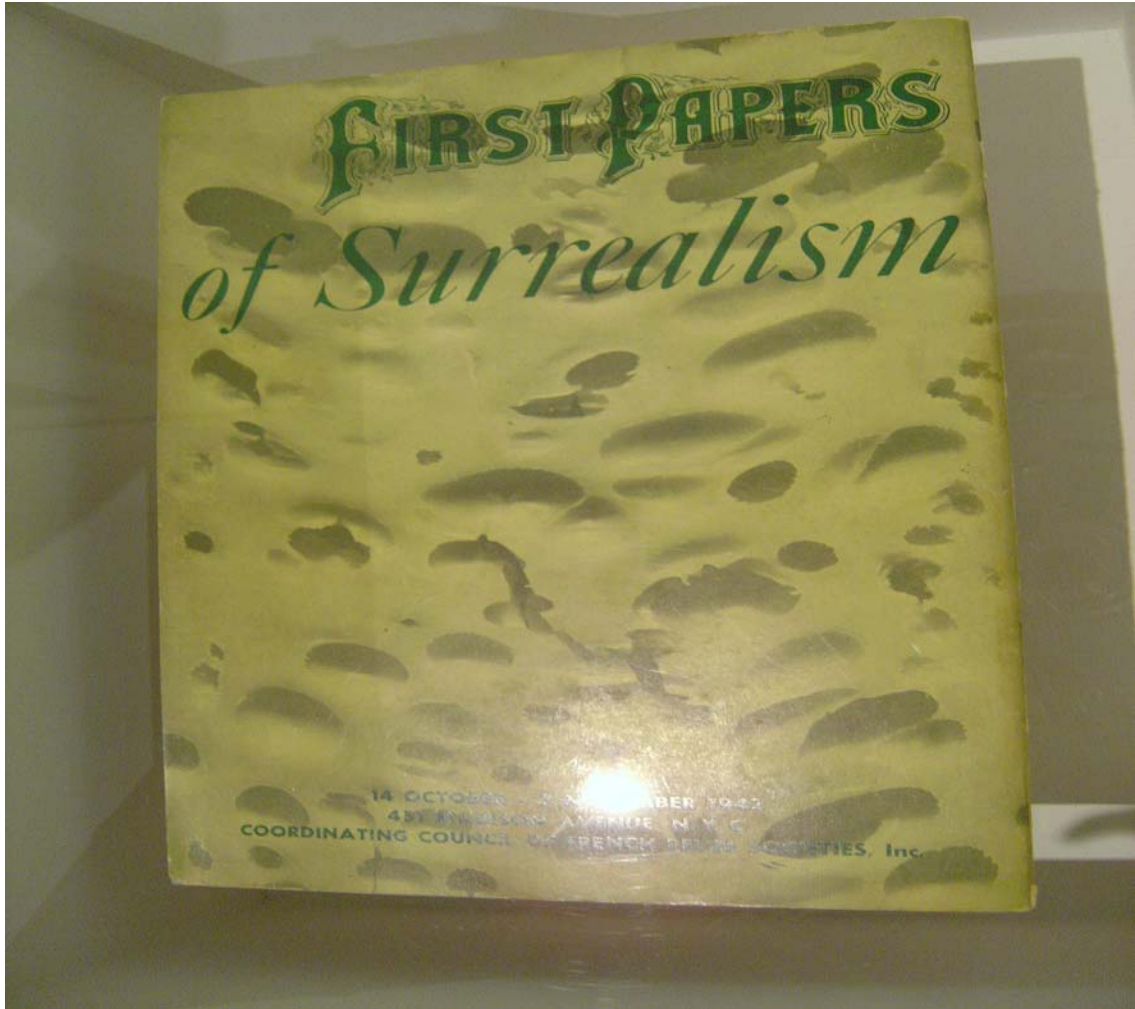


Foto 3

First Papers of Surrealism
 [Primeiros documentos do surrealismo]
 14 de Outubro - 7 de Novembro de 1942
 Whitelaw Reid Mansion, Avenida Madison, 451, Nova York

Breton pediu novamente a Duchamp que projetasse o espaço de uma exposição surrealista. Intitulada *First Papers of Surrealism*, referência irônica aos documentos de imigração que os artistas apresentavam ao entrar nos Estados Unidos, a exposição tinha por objetivo beneficiar as Sociedades de Amparo à França. Duchamp concebeu um projeto simples. E instalou quadros em biombos brancos soltos e suspensos por um emaranhado de barbantes por todo o espaço. Os barbantes se emaranhavam em frente às obras, bloqueando o acesso a elas. Na abertura, Duchamp pediu que crianças jogassem bola no meio da exposição.



Foto 4

Le Surréalisme en 1947
 [O Surrealismo em 1947]
 7 de Julho - 30 de Setembro de 1947
 Galerie Maeght, Rua de Teheran, 13, Paris

Esta exposição marca a volta dos surrealistas à Europa após a guerra. Breton recorreu a Duchamp, mesmo este estando em Nova York. Duchamp concebeu um espaço da exposição executado com o auxílio do arquiteto Frederick Kiesler, que incluiu uma coleção de “alterações” desenhada pelos artistas participantes – uma mesa de bilhar, uma chuva que caía continuamente no meio de uma das salas e um tecido verde que cobria as paredes. Sua própria contribuição incluiu uma das intervenções e *Le Rayon vert* [O raio verde], um buraco pelo qual se podia ver uma ilusão óptica, embora a maioria dos visitantes não tenha notado o buraco na parede. Duchamp desenhou uma capa incomum para a edição de luxo do catálogo com a ajuda do surrealista Enrico Donati, sob o título de *Prière de toucher* [Por favor, toque].

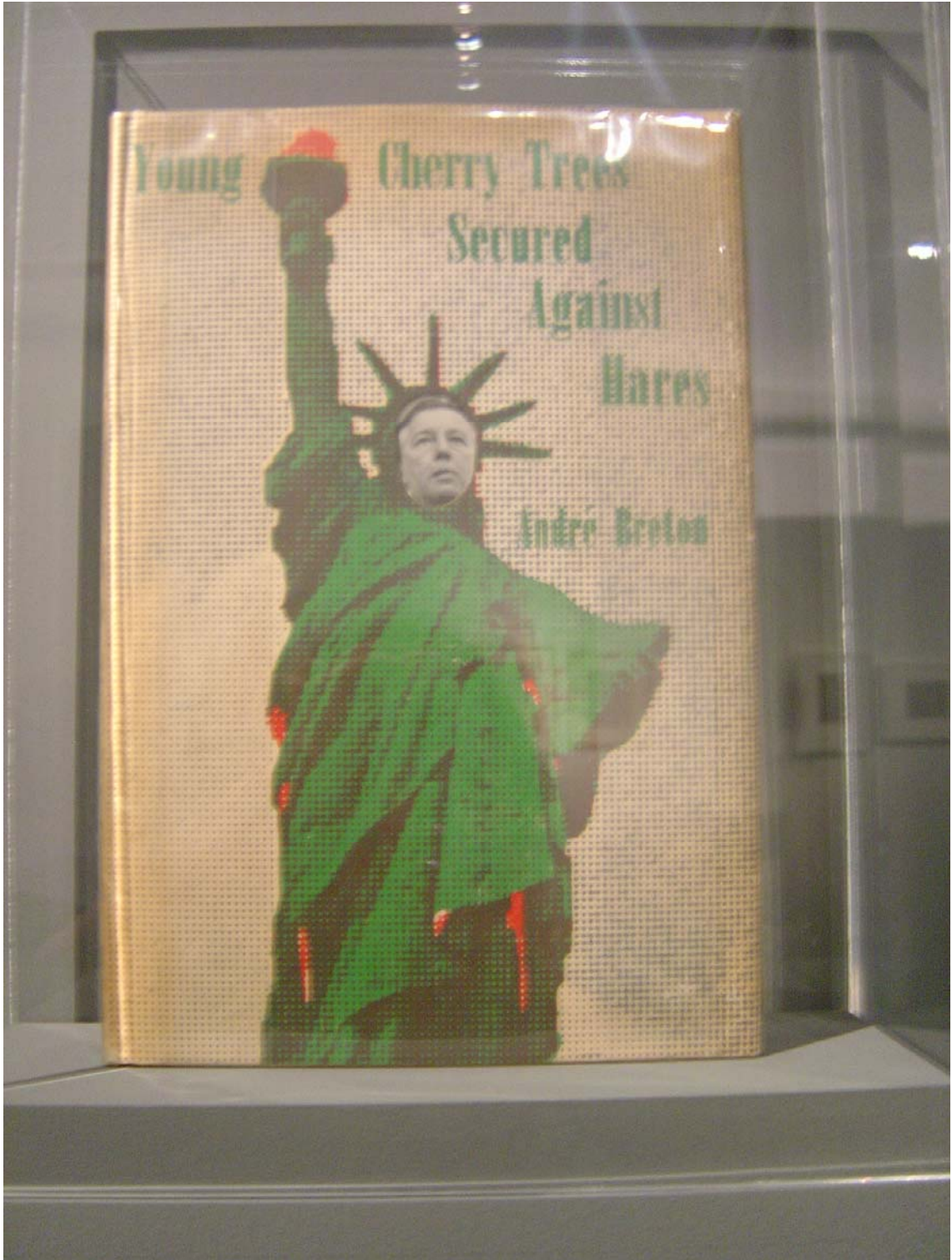


Foto 5

Young Cherry Trees Secured Against Hares, 1946
[Jovens cerejeiras protegidas contra lebres]
Texto de André Breton, capa e sobrecapa de Duchamp.



Foto 6

Exposition Internationale du Surréalisme
 [Exposição internacional do surrealismo]
 15 de Dezembro de 1959 - 15 de Fevereiro de 1960
 Galerie Daniel Cordier
 Rua Mirimesnil, 8, Paris

O tema da exposição “Eros”, tinha como idéia original de Duchamp transpor o vibrante movimento de *Rotorelirfs* [Rotorrelevos] à escala arquitetônica. No final ele concebeu uma parede revestida de veludo verde que “respirava” e que serviu de passagem principal para o espaço escuro da exposição, significando uma espécie de interior corpóreo-vaginal. O ar na exposição foi perfumado, no chão (como se pode notar na foto) havia areia e os alto-falantes emitiam o som da gravação do artista Radovan Ivsic, de mulheres respirando

profundamente. Para as cópias de luxo do catálogo *Boîte alerte!* [Caixa Alerta!], Duchamp preparou dois aventais, o “masculino” e o “feminino”.



Foto 7

Procissão fúnebre, dedicada a Oscar Panizza, George Grosz, 1917.



Foto 8

Presente, Man Ray
Ready-made, 1921.



Foto 9

Colagem de Max Ernst, ilustra o livro *Une Semaine de Bonté*, publicado, em Paris, em 1934, cujos temas das catástrofes, violência e poder se misturam com alegorias mitológicas, contos de fadas, lendas e sonhos.



Foto 10

É esta a salvação que eles trazem, Jhon Heartfield
Fotomontagem de 29 de Junho de 1938.



Foto 13

Cabeça mecânica, Raoul Hausmann, 1919-1920. Madeira, couro e alumínio.



Foto 14

Tempo do Observatório - Os Amantes, Man Ray, 1932 – 1934.

PARTE II

CAPÍTULO III

TÉCNICA, MAGIA OU POLÍTICA: O PAPEL DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS E OS POTENCIAIS REVOLUCIONÁRIOS DA OBRA DE ARTE EM WALTER BENJAMIN

Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade como um dente oco.
“O Surrealismo”, Walter Benjamin.

Desde as últimas décadas do Século XIX, a arte assistia a profundas modificações e rupturas. Os modelos que vinham sendo valorizados desde a época do Renascimento Italiano pelas academias começavam a ser realmente questionados. Os artistas, acompanhando as mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passavam a desejar novas expressões artísticas. O desenvolvimento das vanguardas européias do Século XX estava intimamente relacionado aos artistas da geração anterior, que abriram caminho para as gerações seguintes.

Nas vanguardas artísticas, as certezas seculares vacilam e todos os dogmas são colocados em questão, tanto nas artes e nas ciências, quanto nas sociedades e nas religiões. Desta forma, os movimentos de vanguarda surgem como uma ruptura em relação à realidade social, que se considerava imutável, necessária, natural, na qual tudo devia ser mensurável e medido, situado e definido, suscetível de um conhecimento e de um controle objetivos. Contra essa realidade que via a natureza como uma máquina que o próprio homem fazia funcionar, e que transformava esse homem, ao mesmo tempo, em um apêndice de carne, numa maquinaria de aço, que o manipula de fora e o aliena cada vez mais, mecanizando o trabalho e a vida, as vanguardas artísticas se configuravam como a inversão que não mais considera a arte como a interpretação de um mundo dado e constituído, mas como uma projeção de um mundo possível. Não mais como um naturalismo preocupado em copiar a cotidianidade da vida, mas sim transformá-la. Um “novo” olhar é proposto para se atingir a verdadeira essência da realidade.

No Século XX ocorreram profundas transformações em todas as esferas da experiência humana, às quais os artistas não podiam manter-se alheios, o que em parte justifica a profusão de movimentos e ideais artísticos que nele surgiram. Entretanto, fica a questão: todas as transformações na arte foram realmente típicas desse conturbado período da história ou apenas teve-se mais acesso a cada mínima manifestação artística devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação? Apesar do artista e sua criação serem considerados únicos e, de certa forma, autônomos, não se pode alienar sua produção do momento histórico e das mudanças de mentalidade que assistimos nesse século.

A pertinência da temática das vanguardas em Benjamin está baseada no fato dela permear, praticamente, todos os seus escritos. O contexto que ele analisa é o das sociedades ocidentais industrializadas, as quais cultuam o consumo, principalmente o consumo das novidades que o novo século trazia – a velocidade, o crescimento, a produção, o capital.

Em meio a uma análise histórico-social imanente, nota-se que a arte vem sofrendo mutações em sua forma e transpondo o seu lugar na sociedade, pois o artista não é mais, somente, aquele que pinta um quadro encomendado, mas é aquele que denuncia e se mobiliza frente aos problemas desta realidade social. A arte de vanguarda para Benjamin é a arte politizada, como a poesia surrealista. É relevante compreendermos como a obra de arte modificou-se, por si, o seu caráter meramente ornamental, ou ainda, ritualístico.

A instituição arte desenvolveu-se no interior da sociedade burguesa, na qual o aparelho produtor e distribuidor configuram essa instituição, e ambos detêm as idéias sobre arte predominantes num certo período, ou seja, esse aparato determina a recepção das obras. A vanguarda irá, justamente, se voltar contra ambos: o aparelho distribuidor ao qual está submetida e “contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito como o conceito de autonomia”¹³⁰. Segundo Benjamin, no ensaio sobre o “Surrealismo”, “há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública”. E o “surrealismo está atualmente passando por essa transformação”¹³¹, no tocante à manifestação pública. Antes, no início, quando o movimento irrompeu sobre criadores na forma de uma vaga inspiradora de sonhos (referência à *Vague des rêves* de Aragon), ele parecia algo integral, definitivo, absoluto: “tudo o que ele tocava se integrava nele”¹³². Para Benjamin, o potencial do surrealismo sempre foi grande e inspirador.

¹³⁰ BÜRGER, op. cit., p. 58. Nota 14.

¹³¹ BENJAMIN, op. cit., p. 22. Nota 62.

¹³² Idem.

Benjamin fundamenta a sua teoria da arte a partir do conceito de aura¹³³, ou melhor, de perda de aura, “para descrever as incisivas transformações experimentas pela arte no primeiro quartel do século XX”¹³⁴ – a partir das transformações no âmbito das técnicas de reprodução. Em *Rua de Mão Única* aparece o conceito de “declínio da aura”, esta seria uma nova atitude de Benjamin em relação à arte. Esta nova atitude diz respeito à destruição da distância que ocorre por causa das técnicas de reprodução. Temos, agora, uma proximidade imediata das coisas, bem como a reprodução da imagem pelo cinema e pela publicidade. Como exemplo podemos citar *O camponês de Paris*, segundo um trecho do *Desencantamento da arte* de Rochlitz, o qual afirma que “a escrita literária é, agora, obrigada a empregar os meios mais eficazes do momento: os da publicidade. Mas, é o efeito involuntário da publicidade, aquele do desvio e da subversão, que é estrategicamente buscado”¹³⁵.

A intenção de Peter Bürger, no livro *Teoria da Vanguarda*, é verificar se a tese de Benjamin explica diretamente, a partir das transformações no âmbito das forças produtivas, as condições de possibilidade da autocrítica. Tal conceito de autocrítica deduzido do desenvolvimento histórico da esfera da arte, ou seja, instituição e conteúdos das obras. O ponto de partida de Benjamin é um determinado tipo de relação entre obra e receptor. Essa relação Benjamin chama de aurática. O conceito de aura tem sua origem no ritual de culto e se traduz por inacessibilidade. É a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” a obra de arte. Contudo, o seu modo de recepção, o modo de recepção aurático, continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, aquela a qual se desenvolveu a partir do Renascimento. Mas a Benjamin não importava essa classificação, própria da História da Arte. O que é decisivo é a perda da aura, e não o corte classificatório entre a arte sacra da Idade Média e a arte profana do Renascimento. O conceito de arte aurática vem do período da arte sacra, ritualística, e do período da arte autônoma, ou seja, da sociedade burguesa e do esteticismo. Rochlitz, neste trecho sintetiza aquilo que trataremos de forma mais aprofundada a seguir.

Nenhuma obra de arte pode, atualmente, possuir a magia e a autoridade de uma obra-prima da Idade Média e do Renascimento, mas uma colagem irreverente que a desvia de seu sentido pode ter o valor de revelação incomparável para *nossa* época. Benjamin está nesse caminho quando situa a evolução histórica entre o valor de

¹³³ A definição de aura se encontra primeiramente no ensaio “Pequena história da fotografia”, e é um dos conceitos centrais da estética benjaminiana. Segundo Rochlitz, a aura procura comunicar-se com Deus e não com um receptor qualquer “visado por uma estratégia literária”. In: ROCHLITZ, p. 160. Nota 1.

¹³⁴ BÜRGER, op. cit., p. 66. Nota 14.

¹³⁵ ROCHLITZ, op. cit., p. 162. Nota 1.

culto e o valor de exposição; mas ele privilegia ainda a trajetória do *médium* artístico, ou seja, técnico – aqui, o do filme –, sem relacioná-lo com a dinâmica própria da vida social. Assim, ele formula [...] o primado da mídia sobre a iniciativa política: o rádio, a televisão e o filme, favorecendo a farsa do carisma dos ditadores, parecem condenar a “democracia burguesa”.¹³⁶

3.1 A Técnica e a Magia

Para Benjamin, a essência da obra de arte sempre foi reproduzível, sempre houve algo que pudesse ser imitado por outros homens, como no caso da imitação praticada por discípulos, no entanto “a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente”¹³⁷. Portanto, o corte, a cisão se dá através da transformação das técnicas de reprodução. Ao longo do processo de transformação técnica, as “artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”. A fotografia, um marco na reprodução técnica, liberou a mão “das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”¹³⁸. Desta forma, segundo Benjamin, como o olho apreende mais rápido, “o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”¹³⁹.

Com a reprodutibilidade técnica, ou “mesmo na reprodução mais perfeita”, o elemento que confere a sua autenticidade está ausente. Para Benjamin, este elemento se configura no conceito de aura: “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”¹⁴⁰, ou seja, o conteúdo de sua autenticidade: “a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica”¹⁴¹. Segundo Bürger, a recepção aurática supõe categorias como autenticidade e unicidade. No entanto, com as técnicas de reprodução, essas categorias se tornam supérfluas diante de uma arte, como por exemplo, o cinema, o qual tem como projeto e fundamento a reprodução. Desta forma, os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução e seria deste modo transformado o caráter geral da arte¹⁴². Para Benjamin, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”, e tal conceito

¹³⁶ ROCHLITZ, op. cit., p. 20. Nota 1.

¹³⁷ BENJAMIN, “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 166. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

¹³⁸ Idem, p. 167.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² BÜRGER, op. cit., p. 67. Nota 14.

expande os domínios da arte, e assim, pode-se dizer “que a reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”¹⁴³. Ao utilizar o objeto reproduzido há uma espécie de atualização, a qual resulta num abalo da tradição.

Dentro deste movimento, que compreende as transformações das técnicas de reprodução, muda-se a recepção destas obras. Ao invés da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção das massas¹⁴⁴. A recepção das massas é ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Ela não se baseia mais no ritual, agora ela se funda na política.

Sobre essa questão, Bürger sugere primeiro uma construção benjaminiana do desenvolvimento da arte e depois um esquema materialista de explicação. A construção benjaminiana da história ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia. Essa emancipação operada pela burguesia resultou na “arte pela arte” e no esteticismo. A “arte pela arte” é a ressacralização, a rerritualização, contudo não tem nada a ver com a primitiva função sacra da arte. O conceito “arte pela arte” produz o ritual a partir de si mesmo, assumindo o lugar da religião. Dessa forma, pressupõe-se sua total emancipação do sagrado. Esse processo é efetivado durante o esteticismo.

A explicação materialista benjaminiana da transformação dos modos de recepção pela transformação das técnicas de reprodução, segundo Bürger, passava pelas vanguardas: “O artistas de vanguarda, especialmente os dadaístas, teriam tentado, como ele diz [Benjamin], antes mesmo da invenção do cinema, produzir efeitos cinematográficos com os meios da pintura”¹⁴⁵. Os dadaístas aniquilavam a aura com os instrumentos de produção, no entanto, eles eram apenas os precursores de uma demanda no “novo meio técnico”.

É importante ressaltar que a perda da aura é uma intenção dos produtores de arte, num tempo em que a transformação do “caráter geral da arte” não é mais o resultado de inovações tecnológicas, mediada pelo comportamento consciente de uma geração de artistas. A transformação do modo de recepção pela transformação das técnicas de reprodução adquire

¹⁴³ BENJAMIN, op. cit., p. 168. Nota 137.

¹⁴⁴ Segundo Benjamin, no ensaio da “obra de arte”, “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”. In: BENJAMIN, Walter. “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 170.

¹⁴⁵ BURGER, p. 68. Nota 14. No ensaio “obra de arte” Benjamin fala que somente agora podemos identificar a impulsão profunda do dadaísmo, “o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema”. In: BENJAMIN, “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p.191.

um outro lugar; não pode mais pretender explicar um processo histórico. Mas as técnicas de reprodução podem constituir-se em hipótese para a possível generalização de um modo de recepção que foi planejado pelos dadaístas.

Benjamin tentou fundamentar a sua teoria – digamos, materialisticamente – devido a seu convívio com a arte de vanguarda e com a descoberta da perda da aura da obra de arte. Contudo, Bürger acredita que esta teoria pode ser problemática, pois para ele, a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte – o significado histórico – tornar-se-ia mero resultado de uma transformação tecnológica, já que em Benjamin, tanto a emancipação como a expectativa emancipatória estão, diretamente, ligadas à técnica¹⁴⁶. Conclui-se que a emancipação é um processo que pode ser promovido pelo desenvolvimento das forças produtivas. As forças produtivas preparam um campo de novas possibilidades para a concretização de necessidades humanas que estão ligadas à consciência humana.

Com o teorema de Marx, o desenvolvimento das forças produtivas explode as relações de produção; Bürger afirma que Benjamin tenta transportá-lo, do todo social para o subsistema. É neste ponto teórico que os esquerdistas falam de uma teoria revolucionária de arte em Benjamin. O conceito de forças produtivas de Marx está relacionado com o nível de desenvolvimento tecnológico de uma determinada sociedade, como por exemplo, com os meios de produção em máquinas e com as aptidões dos trabalhadores. A grande problematização de Bürger gira em torno de como, a partir do conceito de Marx, é possível deduzir um conceito de forças produtivas artísticas. Já que “na produção artística haveria de ser difícil a subsunção, sob um único conceito, das capacidades e habilidades dos produtores do estágio de desenvolvimento das técnicas materiais de produção e reprodução”¹⁴⁷. Essa afirmação é reiterada porque a produção artística tem sido um tipo de produção simples de mercadoria. Os meios materiais de sua produção são pequenos para que chegue à qualidade da peça em produção. No entanto, na teoria benjaminiana, o cinema se aplica bem, se pensarmos que com ele acontece um efeito retroativo das técnicas de divulgação sobre a produção, e há uma sujeição dos conteúdos das obras aos interesses de lucro. E quando há interesses de lucro, há também atitude de consumo. Assim, as potências críticas das obras desaparecem. No ensaio sobre a “obra de arte” parece ficar claro que o filme provoca uma crise da arte em geral.

¹⁴⁶ Em alguns ensaios e, sobretudo, no ensaio da “obra de arte”, Benjamin apresenta um entusiasmo pela técnica característico dos anos 20. O mesmo entusiasmo apresentado por alguns liberais e pela vanguarda revolucionária russa.

¹⁴⁷ BÜRGER, op. cit., p. 70. Nota 14.

Benjamin acredita que os novos meios técnicos, como o cinema, têm qualidade emancipatória. Brecht, numa argumentação mais cuidadosa, afirma que estas possibilidades emancipatórias estão embutidas. Contudo, depende da forma de utilização. A transposição do conceito de forças produtivas na sociedade, no todo, para a esfera da arte é tão problemática quanto a transposição do conceito das relações de produção. Contudo, a tese de Benjamin é univocamente relacionada com Marx, no tocante à totalidade das relações sociais que regulam o trabalho e a distribuição de seus produtos.

Já com a instituição arte, um conceito que descreve as relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida é introduzido. Dentro da sociedade burguesa, essa instituição se caracteriza pelo fato de permanecerem (relativamente) intocados por pretensões sociais de uso em relação aos produtos (da instituição arte). O mérito de Benjamin consiste 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. E essa lógica obra/receptor funciona segundo o princípio da autonomia.

O princípio da autonomia sugere dois conhecimentos essenciais. O primeiro, pelo qual as obras de arte simplesmente não produzem efeito por si mesmas, e tal efeito é determinado pela instituição dentro da qual as obras funcionam. E o segundo, consiste em que o conhecimento dos modos de recepção devem ser histórica e sociologicamente fundamentados, como por exemplo, o aurático no indivíduo burguês. Desta forma, Benjamin descobre a determinidade formal da obra de arte, no mesmo sentido que Marx atribui ao conceito e este é o seu caráter materialista. Contudo, o teorema das técnicas de reprodução que destroem a arte aurática é um modelo pseudomaterialista de explicação.

A questão da periodização do desenvolvimento da arte confunde a incisão da arte sacro-medieval e arte profano-moderna, pois o esquema de arte aurática e não aurática pode fazer com que não levemos em conta a conclusão metodológica de que as periodizações do desenvolvimento da arte devem ser buscadas no âmbito da instituição arte e não no âmbito das transformações dos conteúdos das obras individuais.

Isso significa que a periodização da história da arte não pode seguir as periodizações da história das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento, porque a tarefa da ciência da cultura deve dar mais relevo às grandes rupturas no desenvolvimento de seu objeto. E só através das grandes rupturas que a ciência da cultura pode prestar autêntica contribuição à investigação da história da sociedade burguesa. Bürger sintetiza a sua crítica afirmando que “as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte não se

deixam vir à luz com o auxílio do teorema benjaminiano”¹⁴⁸. O que deve ser feito é superar a relação de tensão, constitutiva para a arte na sociedade burguesa, entre instituição arte e os conteúdos das obras individuais. Haja vista que arte e sociedade não podem ser excludentes, deve-se considerar, portanto, 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.

No entanto, Bürger critica claramente a tese de Benjamin, “segundo a qual a reprodutibilidade técnica das obras de arte força um outro modo de recepção (não aurático)”¹⁴⁹. O desenvolvimento das técnicas de reprodução não deve ser interpretado como variável independente, porque ele próprio é dependente do todo social. E, também, não deve atribuir unicamente ao desenvolvimento dos procedimentos técnicos de reprodução a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Por exemplo, o significado do desenvolvimento técnico no desenvolvimento da pintura, com o advento da fotografia, a partir do qual a fotografia produz efeito de atrofia da função mimética na pintura¹⁵⁰, ou seja, a pintura não precisa mais se preocupar em “imitar” perfeitamente a realidade, porque a fotografia já captura o instante de maneira precisa.

Benjamin entende o surgimento da “arte pela arte” como uma reação ao advento da fotografia. Contudo, a teoria da “arte pela arte” não é simplesmente a reação frente a um novo meio de reprodução, mas sim, uma resposta ao fato de que, tendencialmente, na sociedade burguesa desenvolvida, as obras de arte perdem a sua função social. Ou seja, há uma perda de conteúdo político nas obras individuais¹⁵¹. A diferenciação do subsistema arte tem início com a “arte pela arte” e se completa com o esteticismo. Tal diferenciação está em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica da sociedade burguesa, a qual os produtos individuais do sistema têm a tendência de deixar assumir qualquer função social, ocorrendo uma cristalização do subsistema arte como sistema particular. Esta é, portanto, a lógica da sociedade burguesa.

¹⁴⁸ BÜRGER, op. cit., p. 73. Nota 14.

¹⁴⁹ Idem, p. 74.

¹⁵⁰ Desde o surgimento da fotografia, era inegável o sentimento de crise que surgiu com essa nova técnica. Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte, nos diz que a “controvérsia travada no século XX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções”, parece que, na realidade, “essa polêmica foi a expressão de uma transformação histórica, que como tal não se tornou consciente para nenhum dos antagonistas. Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte decorrente dessa circunstância”. In: BENJAMIN, “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 176.

¹⁵¹ Os movimentos históricos de vanguarda, como uma reação à essa “arte pela arte”, visavam o coletivo, e não somente obras individuais.

No contexto da progressiva divisão do trabalho, o artista se especializa, e este tem como ponto alto o esteticismo. Isto quer dizer que a arte segue um princípio de desenvolvimento especificamente estético. A autocrítica do subsistema social até é alcançada com os movimentos de vanguarda, em conexão com a progressiva divisão do trabalho, no entanto, a tendência do todo social é a cristalização de subsistemas, gerando especialização das funções e lei de desenvolvimento. E a esfera da arte também está subordinada. Logo, podemos nos perguntar como é refletida nos sujeitos essa cristalização dos subsistemas. A resposta pode estar na atrofia da experiência – pela divisão do trabalho.

A experiência, segundo Bürger, é um feixe elaborado de percepção e reflexão, que podem ser revertidas para a práxis vital. A atrofia da experiência não significa que o sujeito, tornado especialista de uma esfera parcial, nada mais perceba ou reflita. O conceito aponta para as experiências que o especialista vivencia no seu subsistema, que não são mais reversíveis à práxis vital. A experiência estética, como experiência específica, seria, portanto, a forma na qual a atrofia da experiência se manifesta na esfera da arte. E pode-se dizer ainda que este é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social arte, cujo lado negativo é a perda da função social do artista.

No esteticismo, a ligação com a sociedade fica anulada, e esta ruptura marca o fundamento deste tipo de produção artística. Até mesmo Adorno, no ensaio “O artista como representante”¹⁵², faz uma tentativa de redenção do esteticismo. Já a intenção dos vanguardistas residia na tentativa de direcionar a experiência estética – que se opõe à praxis 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 transformada em princípio de organização da existência.

Adorno, em *Teoria Estética*, descreve a contraditoriedade da categoria da autonomia, pois segundo Bürger, a arte na sociedade burguesa é uma “deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social”¹⁵³. Ele ainda afirma que o conceito de “arte pela arte” tem a autonomia apenas como mera fantasia do produtor de arte. Caso se defina “autonomia da arte” como uma espécie de independência da arte em relação à sociedade, muitas interpretações podem ser geradas. Como, por exemplo, se entendermos o “descolamento” da arte em relação à sociedade como essência dessa definição, estaremos demarcando o conceito de “arte pela arte”. Contudo, não fica claro o deslocamento da arte

¹⁵² ADORNO, “O artista como representante”. In: ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. SP: Duas Cidades, 2003.

¹⁵³ BÜRGER, op. cit., p. 81. Nota 14.

como produto de um desenvolvimento histórico-social. Há quem diga, também, que a independência da arte em relação à sociedade existiu apenas na imaginação dos próprios artistas, e isso se configuraria na negação da própria autonomia.

A categoria de autonomia consiste em descrever a separação da arte da atividade humana, ou seja, do contexto da práxis vital. Tal categoria forma conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Assim, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, a qual se torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. A explicação materialista da gênese da categoria de autonomia se relaciona com o modo de produção da arte – no seu caso, ainda, artesanal –, no qual o artista passa longe do sistema da divisão do trabalho. É justamente por causa deste pressuposto real, o da permanência numa etapa artesanal de produção, que devemos entender a arte como algo diferente, especial, ou até mesmo mágico.

Pode-se argumentar que o conceito de autonomia, no tocante ao seu lado subjetivo do processo de autonomização da arte, tem como objetivo a tentativa de explicação que as representações dos próprios artistas se associam às suas atividades, não ao processo de se tornarem autônomas como um todo. Um outro momento seria a libertação de uma capacidade de percepção, que até então era vinculada às finalidades de culto.

Na verdade, o que ocorreu foi a transição do cliente – da encomenda – para o colecionador de arte (mercado emergente da arte). Ao longo do desenvolvimento histórico-social da arte tem-se o surgimento simultâneo do colecionador e do artista independente. E esse artista independente produz para um mercado anônimo, que se configurará na figura histórica do colecionador. Do século XV para o XVI, a posição social do artista se transforma e ele passa a assumir e executar grandes encomendas para o mercado da arte. Havia uma espécie de corporação dos artistas, organizada para os produtores controlarem a produção excessiva, contra a queda nos preços decorrentes da produção. Antigamente, a arte estava restrita ao mercado de encomendas. Com o desenvolvimento do mercado de arte, obras individuais passam a ser comercializadas.

Segundo Bürger, apoiado em Bredekamp, “o conceito e a representação de uma arte ‘livre’ (autônoma), acham-se desde sempre ligados à perspectivas de classe: que a corte e a grande burguesia protegem a arte como testemunha (de) dominação”¹⁵⁴. Ainda apoiado em Bredekamp, Bürger aponta que o conceito de autonomia está relacionado à uma “realidade-aparente” [*Schein-Realität*], no qual o atrativo estético é mobilizado como meio de

¹⁵⁴ BÜRGER, op. cit., p. 87. Nota 14.

dominação. Desta forma, a autonomia da arte poderia ser entendida como algo negativo em relação à arte comprometida.

Por exemplo, a arte ascético-religiosa aparece como forma precoce de partidarismo: denúncia de uma aura de dominação com recheio de arte. Assim a arte engajada não seria arte genuína. A gênese e a validade fazem parte da contraditoriedade do processo pelo qual a arte se torna autônoma; e o estético acaba se configurando como objeto especial de fruição; determinado tipo de prazer.

A ciência crítica não deve negar um pedaço da realidade social, como no caso da autonomia da arte, e retrain-se em nome de algumas dicotomias. Como, por exemplo, a aura de dominação *versus* receptibilidade de massas; e estímulo estético *versus* político-didática. A ciência crítica deve propor a si mesma a dialética da arte que Benjamin condensou na formulação: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”¹⁵⁵. A argumentação de Benjamin, do ponto de vista de Bürger, “não pretende condenar a cultura – uma ideia que é inteiramente estranha ao seu conceito de crítica como redenção –, expressando antes a visão de que a cultura, até o presente, foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos”. Desta forma, a “beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu”¹⁵⁶. O paradoxo se encontra em que não se deve negar à obra de prestar testemunho desse sofrimento. É importante, diz Bürger, apontar o que é que foi oprimido (aura de dominação), mas tampouco deve reduzi-las a isso. Horkheimer e Adorno, na *Dialética do Esclarecimento*, reiteram que o processo civilizatório não pode ser separado da opressão. O problema da autonomia reside em “se e de que forma” estão conectados o descolamento da arte da práxis vital e o ocultamento das condições históricas desse processo, por exemplo, no culto ao gênio.

O descolamento do estético da práxis vital está relacionado ao desenvolvimento das ideias estéticas e à ligação da arte à ciência. Contextualizando, no Renascimento temos a primeira fase da emancipação frente ao ritual, ou seja, é a libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado, este é um dos processos pelo qual a arte se torna autônoma. A arte barroca está relacionada de uma maneira frouxa ao religioso, ela extrai seu efeito não do tema, mas da riqueza de formas e de cores. É importante ressaltar que a arte atada ao ritual não pode ser objeto de contrato, ela faz parte do ritual, da esfera ritualística. Assim, somente uma arte tornada autônoma pode ser objeto de contrato. Portanto, a estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma.

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”, p. 225. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

¹⁵⁶ BÜRGER, op. cit., p. 90. Nota 14.

No século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa a partir da conquista política e do fortalecimento econômico, surge a estética sistemática, como uma disciplina filosófica¹⁵⁷. Essa estética sistemática surge como um novo conceito de arte autônoma e vem junto com o moderno conceito de arte, o qual engloba a poesia, música, teatro, pintura e arquitetura. A atividade artística é destituída de compromisso e de interesse, assim, ela é distinta de todas as outras atividades. Desta forma, a criação artística é arrancada da totalidade das atividades sociais e, conseqüentemente, de forma abstrata se confronta com o todo social.

Kant, na *Crítica do juízo de gosto* (1790), na qual o objeto de investigação filosófica é o juízo estético de gosto – desinteressado –, já refletia sobre o lado subjetivo da arte em relação à práxis vital. O interesse de Kant é a relação entre o juízo estético de gosto e a faculdade de desejar. O estético, para ele, é concebido como uma esfera à parte do princípio de maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida, é livre e desinteressado. Está entre a sensibilidade e a razão. No sistema filosófico de Kant, a faculdade de julgar ocupa uma posição central, porque ela tem a função mediadora entre o conhecimento teórico (natureza) e o conhecimento prático (liberdade).

Já em Schiller, nas *Cartas para a educação estética do homem*, encontramos uma determinação da função social do estético. Tal determinação é um paradoxo com Kant e o seu juízo de gosto desinteressado. Pode-se dizer que para Schiller, “a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade”¹⁵⁸. Segundo o filósofo do romantismo, não se pode confiar nem na boa natureza do homem nem na capacidade de cultivo do seu intelecto, e isto é resultado de um processo histórico, que remete aos gregos, pois “o desenvolvimento da cultura [...] destruiu a unidade dos sentidos e do espírito ainda existente entre os gregos”¹⁵⁹.

A divisão do trabalho condiciona a sociedade de classes e isso já foi demonstrado historicamente. É só pararmos para analisar o conceito de alienação. O homem alienado está alheio à realidade e acaba por não se reconhecer mais. O homem é condicionado e coagido no meio em que está inserido. Para Schiller, essa divisão do trabalho não pode ser abolida por meio da revolução política, porque a revolução só pode ser naturalmente feita pelos homens que, coagidos pela divisão do trabalho, não puderam educar-se para a humanidade. A arte tem o papel de re-unir as “metades” dos homens que foram arrancadas umas das outras. Ou seja,

¹⁵⁷ O termo estética filosófica pode ser entendido como o resultado de um processo que é conceitualizado.

¹⁵⁸ BÜRGER, op. cit., p. 96 e 67. Nota 14.

¹⁵⁹ Idem, p. 98.

na sociedade da divisão do trabalho, a arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, vê-se impedido de desenvolver. O pensamento de Schiller afirma que a arte, por negar toda e qualquer intervenção direta na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem. E assim, a própria edificação de uma sociedade racional estaria dependente de uma humanidade a ser previamente realizada pela via da arte. Portanto, a função social da arte se configura no desligamento de todos os contextos da práxis vital.

Bürger resume que a “autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital”¹⁶⁰. A validade do discurso da obra de arte está fundamentada no fato dos membros das classes artísticas estarem, pelo menos temporariamente, livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. “Esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*”. E é nisto que reside a não-verdade da categoria de arte, o seu momento de deformação, a sua ideologia (no sentido do jovem Marx). Podemos dizer que a categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como algo que se tornou histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. É por isso que o conceito de autonomia da obra de arte é uma categoria ideológica, que congrega um momento de verdade – descolamento da práxis vital – e um momento de não verdade.

Aqui nos importa entender como se deu a negação deste conceito de autonomia pela vanguarda artística. Analisando rapidamente a arte sacra, a arte cortesã e a arte burguesa chegaremos aos vanguardistas e aos seus objetivos.

Na arte sacra da Idade Média, a arte era objeto de culto, e o modo de recepção era coletivamente institucionalizado. Já na arte cortesã, de Luís XIV, a arte era objeto de representação, era a práxis vital do homem de fé, contudo, desvinculada do tema sacro. Este é o primeiro passo para a emancipação da arte, na qual o artista possui uma singularidade de seu fazer; a recepção é coletiva, há uma sociabilidade. Enfim, na arte burguesa, há uma objetivação com a arte da autocompreensão da própria classe, dissociada da práxis vital com a produção e recepção individualmente consumada. “A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações [*Gebilde*] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la”¹⁶¹. Tal pretensão de

¹⁶⁰ BÜRGER, op. cit., p. 100 e 67. Nota 14.

¹⁶¹ Idem, p. 103.

interpretar as obras de arte é revogada com o esteticismo, no qual a arte burguesa atinge o estágio da autocrítica, e o conteúdo desta arte burguesa se configura, justamente, no descolamento da práxis vital.

A finalidade de aplicação das obras de arte, entre sacra, cortesã e burguesa, caracterizam-se com um corte decisivo em relação à arte sacra e à arte cortesã. Desta forma, a arte burguesa se configura como representação da autocompreensão burguesa. Na produção das obras de arte há uma mudança brusca da arte sacra, que era artesanal e coletiva, para a arte cortesã e burguesa, que era individual. Já a recepção das obras de arte, na sacra e cortesã ainda era coletiva, sendo uma sacra e a outra sociável. No entanto, com a arte burguesa, nota-se um corte e a recepção se torna estritamente individual. Podemos exemplificar essa recepção estritamente individual com a forma correspondente do romance¹⁶². Assim, “a exibição da autocompreensão burguesa se dá num domínio da arte burguesa que se situa fora da práxis vital”¹⁶³.

O burguês consegue experimentar-se na arte como “ser humano” e, conseqüentemente, desenvolve a totalidade de suas capacidades, sob a condição de permanecer fora da práxis vital. Assim, a separação da práxis vital se transforma em característica decisiva da autonomia da sociedade burguesa, e esta não envolve qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra.

No século XVIII, a instituição arte é formada. Segundo Bürger, os conteúdos das obras têm como ponto final o esteticismo, no qual a arte se transforma em conteúdo de si mesma. Portanto, os movimentos históricos de vanguarda definem-se como um ataque ao status da arte exatamente na sociedade burguesa, dentro dos moldes da instituição arte e do esteticismo. A vanguarda nega não somente um estilo, “mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas”¹⁶⁴.

Os vanguardistas têm como exigência de que a arte devesse, novamente, tornar-se parte da esfera prática. Contudo, o conteúdo não tem a obrigação de ser socialmente significativo. Porque as obras de vanguarda articulam em um outro plano, o qual difere dos conteúdos das obras individuais. Para Bürger, a obra de arte “se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o

¹⁶² Para Benjamin, o romance (livro) origina-se com a imprensa e no “indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Ele ainda diz que “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento”. BENJAMIN, “O Narrador”. p. 201 e 202. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

¹⁶³ BÜRGER, op. cit., p. 104. Nota 14.

¹⁶⁴ Idem, p. 105.

faz o conteúdo particular”¹⁶⁵. O esteticismo transformou este momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras, assim, a soma da instituição arte mais conteúdo resulta no distanciamento em relação à práxis vital: este é o questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas “planejam” uma superação da arte no sentido hegeliano¹⁶⁶. Para corroborar essa afirmação, citamos uma passagem exemplar dos *Cursos de Estética*:

Em seus inícios, a arte ainda retém algo de misterioso, um pressentir misterioso e uma nostalgia, porque suas configurações ainda não deram inteiramente relevo, para a intuição imagética, ao seu Conteúdo [*Gehalt*] pleno. Mas se o conteúdo [*Inhalt*] completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente — isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.¹⁶⁷

A arte em si não deve ser destruída, mas sim, transposta para a práxis vital. Ao assumir essa postura os vanguardistas trazem para si um momento essencial do esteticismo. Mas o que é essa práxis vital que o esteticismo nega? Nada mais é do que a vida cotidiana do burguês, ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins. Contudo não é objetivo dos vanguardistas integrarem a arte a essa práxis vital, porque eles rejeitam um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins formulado pelos esteticistas. O que eles almejam é uma nova práxis vital. Essa nova práxis vital tem que ser organizada a partir dos conteúdos das obras individuais abstraídas da práxis vital da sociedade estabelecida.

Segundo Herbert Marcuse, no ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, a intenção vanguardista está no duplo caráter da arte na sociedade burguesa, a qual é dissociada da práxis vital por causa do “princípio de concorrência”. Os valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são tirados da vida real e mantidos na esfera da arte. A arte na sociedade burguesa, portanto, tem um papel contraditório, pois “projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente”. E ao projetar a imagem de uma ordem melhor, segundo Bürger, “alivia a sociedade estabelecida da pressão

¹⁶⁵ BÜRGER, op. cit., p. 105. Nota 14.

¹⁶⁶ O conceito benjaminiano de “crise da aura” remonta a Hegel, ao seu conceito de “fim da arte”. Para Benjamin, Hegel entreviu o problema da obra de arte em seu tempo, pois para ele não estamos mais no tempo de se render ao culto divino das obras de arte. As obras de arte não explicam mais, não dão conta da realidade, não expressam mais o Absoluto. Agora a emoção que as obras de arte nos transmitem são mais contidas. Assim, na estética hegeliana a arte foi substituída pela ciência filosófica. In: ROCHLITZ, op. cit., p. 205. Nota 1.

¹⁶⁷ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 117 e 118.

das forças voltadas para a transformação”¹⁶⁸. Ao fazer esse movimento, a arte se torna “afirmativa”, no sentido marcuseano. Logo, a arte possui um duplo caráter no sentido da “distância frente ao processo social de produção e reprodução”, que “contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso”. Assim, a “tentativa dos vanguardistas, de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório”. Porque a liberdade da arte “frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a condição da possibilidade do conhecimento crítico da realidade”. No entanto, uma arte separada da práxis vital, “mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la”¹⁶⁹.

Com os movimentos de vanguarda ainda havia a tentativa de superação entre arte e práxis vital. No entanto, após o advento da Indústria Cultural¹⁷⁰ desenvolveu-se uma falsa superação da distância entre a arte e a vida. Assim fica patente a contraditoriedade dos movimentos de vanguarda.

A superação da instituição arte pode ser encontrada nas três esferas da arte autônoma: finalidade de aplicação, produção e recepção. Podemos exemplificar com o dadaísmo, que se configura como manifestação vanguardista, ao invés de obra vanguardista, porque não possui caráter de obra: “A categoria de obra de arte é totalmente transformada pelos vanguardistas”¹⁷¹. Finalidade de aplicação da manifestação vanguardista (1): na arte esteticista, a arte e a vida se dissociam e caracterizam-se em seu conteúdo essencial, e dessa forma, a arte se torna um fim em si mesma. A característica principal da arte no esteticismo é a sua falta de consequência social. Já na arte de vanguarda há o princípio de superação da arte na vida, portanto, o conceito de finalidade deixa de ter validade. Produção (2): a vanguarda contrapõe ao individualismo artístico burguês “não apenas o coletivo, como sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual”¹⁷². Um exemplo disto é Marcel Duchamp, quando assina produtos feitos em série e manda para exposições de arte. Significa desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Assim, com o urinol

¹⁶⁸ BÜRGER, op. cit., p. 107. Nota 14.

¹⁶⁹ Idem, p. 107.

¹⁷⁰ KONDER, Leandro. Walter Benjamin: marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988. Nesse livro ele afirma que “juntos, Adorno e Horkheimer já esboçavam o movimento que os haveria de levar, em sua reflexão sobre o capitalismo tardio, a uma drástica recusa da ‘indústria cultural’. Benjamin não manifestava disposição para acompanhá-los. Embora permanecesse atento para as insídias da ‘indústria cultural’ e estivesse sempre disposto a denunciar suas fintas ideológicas, preferia submetê-la a uma análise crítica mais matizada do que aquela que Adorno e Horkheimer propunham. Benjamin queria captar as ambiguidades, as contradições da ‘indústria cultural’: por isso, estava pronto para reconhecer e saudar os avanços técnicos, as inovações, os impulsos criativos que podiam ocorrer mesmo no interior de uma situação hostil ao *novo*”, p. 72.

¹⁷¹ BÜRGER, op. cit., p. 108. Nota 14.

¹⁷² Idem, p. 109.

de 1917, ele faz crítica à criatividade individual. A partir desta atitude artística ele desmascara o mercado de arte como uma instituição questionável e coloca o problema: Qual é o princípio da arte na sociedade burguesa? Vale ressaltar que os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Portanto, Duchamp, ao assinar o urinol, não está produzindo obra de arte, ele está provocando, criticando. O sentido da provocação vem da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. No entanto, esse tipo de provocação/crítica não pode ser repetida sempre, porque a provocação depende daquilo contra o quê o indivíduo da criação artística se revolta. A crítica de Bürger para a arte, depois das vanguardas, consiste no fato de que “um artista que assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma está denunciando o mercado da arte”. Ele acaba se incorporando. E com isso consolida o oposto daquilo que se esperava. Hoje, apenas se confirma a idéia de criatividade individual. Mas como se consolida o individualismo na arte? Bürger responde que “o motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte”¹⁷³. A arte depois das vanguardas ou neovanguardas, não passa de arte aplicada, inautêntica e com uma pretensão de protesto irragastável. Recepção (3): a arte de vanguarda nega a produção e a recepção; o que vale é a reação do público – respostas a uma provocação anterior –, na manifestação dadaísta vai da gritaria à agressão física, e essa reação é de natureza coletiva. O “produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que a plateia possa se tornar ativa”¹⁷⁴. E essa é justamente a lógica da intenção vanguardista, a superação da oposição produtor/receptor, e com isso chegar à superação da arte como esfera descolada da práxis vital.

Os movimentos históricos de vanguarda, como o dadaísmo e o surrealismo possuíam “instruções” e essas instruções causaram polêmica, pois muitos acreditavam que isto ia contra a criatividade individual do artista. Podemos encontrar tais “receitas” no poema dada em Tristan Tzara, “*Pour faire un Poème dadaïste*”, e nos textos automáticos dos surrealistas, e em André Breton nos próprios Manifestos. Segundo Bürger, a receita “deve ser tomada inteiramente ao pé da letra, como referência a uma possível atividade do receptor”, porque a produção própria “não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora”¹⁷⁵. E este é o significado da exigência de Breton: é preciso praticar a poesia. E ao praticar a poesia – no sentido proposto pelos surrealistas – produtor e receptor convergem, e os conceitos perdem sentido. “Não há mais produtores e

¹⁷³ Bürger, op. cit., p. 110. Nota 14.

¹⁷⁴ Idem, p. 112.

¹⁷⁵ Idem, idem.

receptores, mas ainda e tão somente aquele que se serve da poesia como instrumento da realização da vida”¹⁷⁶. A posição de Benjamin quanto a estas produções vanguardistas pende para “o truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”¹⁷⁷. No entanto, o surrealismo parcialmente sucumbiu ao problema do solipsismo, ou seja, à regressão aos problemas do sujeito individual. A saída de Breton é na exaltação da espontaneidade da relação amorosa, do amor, e também na rígida disciplina do grupo. Contudo, Benjamin, no ensaio “Surrealismo”, ao falar da iluminação profana do amor, cita em Breton o amor cortês, e ao criticar esta forma de amor em Breton, Benjamin se apoia em Erich Auerbach: “um autor contemporâneo dá-nos informações mais precisas sobre o amor provençal, que se assemelha surpreendentemente à concepção surrealista”. Ele “escreve que todos os poetas do estilo novo têm amantes místicas. Todos experimentam aventuras de amor muito semelhantes, a todos o amor concede ou recusa dádivas que mais se assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual, e todos pertencem a uma espécie de sociedade secreta, que determina sua vida interna, e talvez também a externa”¹⁷⁸. Essas são características associadas à dialética da embriaguez.

Sobre a dialética da embriaguez, Benjamin faz questionamentos do tipo: Se “não seria cada êxtase em *um* mundo sobriedade pudica no mundo complementar?” Ou, “que outro fim visa o amor cortês?” É ele, e não o amor comum, que liga Breton à jovem telepata (Nadja). Desta forma, o objetivo do amor cortês não é senão demonstrar que a castidade pode ser também um estado de transe, pois como afirma Benjamin, “o amor cortês desemboca num mundo que não confina apenas com as criptas do Sagrado Coração ou com os altares de Maria, mas também com a alvorada antes de uma batalha ou depois de uma vitória”¹⁷⁹. O amor cortês apresenta-se, portanto, como um amor esotérico, no qual “a dama é de todos os seres o mais inessencial”. No caso de *Nadja*, Breton está mais próximo das coisas que cercam Nadja, que da própria Nadja. E do que ele está perto afinal? Quais são as coisas nas quais ele está perto? Breton está mais próximo dos objetos, dos objetos surrealistas. Esta é, para Benjamin, uma surpreendente descoberta. Benjamin designa os objetos surrealistas não como obras de arte, mas como documento. O mais revelador é que o surrealismo apresenta uma lista canônica desses objetos. Então por onde começar?

¹⁷⁶ BURGER, op. cit., p. 112. Nota 14.

¹⁷⁷ BENJAMIN, op. cit., p. 26. Nota 62.

¹⁷⁸ Idem, p. 24.

¹⁷⁹ Idem, idem.

Os surrealistas com os seus “objetos” foram os primeiros a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no antiquado, ou seja, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a desaparecer, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los¹⁸⁰. Mas por que o surrealismo pode ser considerado revolucionário? Porque “esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução”. Benjamin diz mais, “antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em nihilismo revolucionário”¹⁸¹. Segundo Rochlitz, com isso Benjamin percebe que o próprio presente se configura como “paisagem primitiva petrificada”¹⁸². Ou seja, deve-se “converter em percepção subjetiva o que a época tem de ‘pré-histórica’ e de irrespirável”. O feito do surrealismo consiste, enfim, em “politizar o olhar histórico sobre o passado”, e isto podemos remeter às *Passagens* e até às teses “Sobre o conceito de história”. Nesses textos, o ato de se libertar das forças da embriaguez para a revolução provoca um despertar, e tal despertar joga para o passado, “assim como ele pesa sobre o presente, um olhar político para fazê-lo aparecer como paisagem primitiva petrificada”¹⁸³.

Como a imagem pode preencher uma função revolucionária? Apoiados na argumentação de Rochlitz, podemos dizer que “apresentando o envelhecimento acelerado das formas modernas como uma produção incessante do arcaico que chama o verdadeiro sentido da contemporaneidade”. Desta forma, será “por intermédio das ruínas da modernização” que o movimento surrealista faz aparecer a “urgência de um retorno revolucionário”¹⁸⁴.

Os movimentos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma, ou seja, negam a arte descolada da práxis vital, a produção individual, assim como a recepção individual. Eles querem superar a arte autônoma para transpor a arte para a práxis vital. O problema é que essa intenção fracassou, e ela nunca ocorrerá na sociedade burguesa. A transposição da arte para a práxis vital só ocorrerá na forma de “falsa superação da arte autônoma”. A falsa superação da arte autônoma na prática é o comportamento de consumo, não como entendiam os vanguardistas. A literatura de entretenimento pode ser entendida como instrumento de sujeição, assim como a estética da mercadoria, porque trata a forma

¹⁸⁰ O que está ficando antiquado é, também, objeto do projeto das *Passagens*.

¹⁸¹ BENJAMIN, op. cit., p. 24. Nota 62.

¹⁸² ROCHLITZ, op. cit., p. 181. Nota 1.

¹⁸³ Idem, p. 181.

¹⁸⁴ Idem, p. 182.

como estímulo de venda, a arte se torna prática e subjugadora. Assim, do ponto de vista da teoria da vanguarda, “a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis como formas da falsa superação da instituição arte”¹⁸⁵.

A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar-se, afinal, se 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. Com isso, é problemático aplicarmos o conceito de obra de arte aos produtos de vanguarda, porque “alguém poderia objetar que a crise do conceito de obra desencadeada pelos movimentos de vanguarda estava sendo ocultada”¹⁸⁶. Vale ressaltar que a dissolução da unidade tradicional da obra é uma característica da modernidade. Cabe a nós a pergunta: A estética, hoje, deve renunciar ao conceito de obra? Há quem afirme que a única saída seria um retorno à estética de Kant, pois, a estética kantiana se configura como sendo a única estética atual, porque não parte de nenhuma definição de obra de arte, mas do juízo estético. Desta forma, a categoria de obra deixa de ser central, o que é valorizado é a reflexão sobre o Belo natural, o qual não é produzido pelo homem, e nem possui caráter de obra. Portanto, o que entrou em crise? A categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria?

Adorno, no livro *Filosofia da nova música*, diz-nos que as únicas obras que contam hoje, são aquelas que não são mais obras. As obras têm, portanto, duplo significado. (1) Um sentido geral, no qual a arte moderna possui caráter de obra. (2) E um sentido de obra de arte orgânica (“obra redonda”), destruído pela vanguarda. Em sentido geral, a obra de arte possui uma unidade do geral e do particular, e esta unidade é realizada da maneira mais diversa, nas várias épocas do desenvolvimento da arte. Podemos representar a arte orgânica (simbólica), como a unidade do geral e do particular sem mediações. E obra não-orgânica (alegórica), como as obras de arte de vanguarda, com uma unidade mediada, a qual é afastada, ou não produzida, senão pelo receptor.

Adorno, no livro *Teoria Estética*, fala-nos que a arte necessita de acordo para ser dissonante: “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”¹⁸⁷. Segundo Bürger, a obra de vanguarda não nega a unidade como tal – por mais que os dadaístas tenham tido essa pretensão. Contudo, negam o

¹⁸⁵ BURGER, op. cit., p. 113 e 114. Nota 14. Para este assunto confira também, Wolfgang Haug, *Crítica da estética da mercadoria*.

¹⁸⁶ BURGER, op. cit., p. 117. Nota 14.

¹⁸⁷ ADORNO. In: BÜRGER, op. cit., p. 118. Nota 14.

tipo de unidade que relaciona a parte e o todo, característica da obra de arte orgânica. Os movimentos históricos de vanguarda caracterizam-se como formas de atividade que não poderiam mais ser compreendidas à luz da categoria de obra. Bürger exemplifica com as manifestações dadaístas, que objetivavam a provocação do público. Nestas manifestações, eles se preocupavam com a liquidação da arte como atividade dissociada da práxis vital. “Mesmo em suas mais extremas manifestações, é de forma negativa que os movimentos de vanguarda se relacionam com a categoria de obra”¹⁸⁸. Um bom exemplo disso são os *ready-mades* de Duchamp. Eles produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte e quando ele assina um objeto produzido em série. Desta forma, o ato de provocação assume lugar da obra. Com isso, a categoria de obra pode se tornar obsoleta? Talvez. Duchamp quando se volta contra a instituição social arte como tal, está colocando a própria obra contra a instituição arte, e assim, contra ela (a obra) mesma. Contudo a história nos mostra que a instituição arte resistiu aos ataques vanguardistas e continuou a produzir obras de arte.

No entanto, a estética atual não pode negar as transformações produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, nem que estamos numa fase pós-vanguardista. Com o pós-vanguardismo a categoria de obra foi restaurada e os procedimentos vanguardistas foram utilizados para fins artísticos. E isto, sem dúvida, é resultado de um processo histórico. Desta forma, os objetivos dos movimentos de vanguarda – superação da instituição arte e união da arte e vida – falharam. Então, o que aconteceu? A arte não foi transposta para a práxis vital e a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O que os vanguardistas conseguiram? Conseguiram que a instituição arte passasse a ser reconhecida como uma instituição “e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio”¹⁸⁹. Na arte posterior aos movimentos de vanguarda, a categoria da obra é ampliada e restaurada, no entanto, não podem simplesmente negar o status de autonomia e supor um efeito imediato.

Mesmo o *objet trouvé* que pode ser definido como o achado ocasional, hoje lhe é conferido título de obra, e desta forma, perde o seu caráter anti-artístico, configurando-se em obra autônoma e o seu lugar é o museu. Para Benjamin, esses objetos tinham íntima relação com a atividade do *flâneur*: “o valor real ou sentimental dos objetos assim guardados é sublinhado. São subtraídos à visão profana do não-proprietário [*flâneur*] e, sobretudo, os seus contornos são apagados de modo significativo”¹⁹⁰. Mas isto já não ocorre mais, o problema é

¹⁸⁸ BÜRGER, op. cit., p. 119. Nota 14.

¹⁸⁹ Idem, p. 120.

¹⁹⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 44. Nota 112.

o fato da vanguarda já ser histórica. As tentativas, como por exemplo, os *happenings* (neovanguardistas) já não possuem valor de protesto, por causa da perda do efeito de choque, e não retornam à práxis vital. Pelo fato de estarem inseridos em um contexto modificado, não conseguem chegar nem ao efeito limitado das vanguardas históricas. Tal efeito limitado está relacionado com o tempo, no qual as vanguardas adquiriram status de obra de arte, e isto quer dizer que não é renovada a práxis vital, o momento, se é que houve momento, se perdeu. Contudo na *pop art* podemos notar uma ligação com a vida das cidades norte-americanas, por exemplo.

A neovanguarda – autônoma no verdadeiro sentido da palavra, pois nega a recondução da arte à práxis vital – institucionaliza a vanguarda como arte, “independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista”¹⁹¹. Temos como modelo desta consciência a exigência de Breton em se praticar a poesia. O efeito social da neovanguarda é associado ao status de seus produtos. Assim, esforços de uma superação da arte se tornam manifestações artísticas que assumem caráter de obra.

Fica patente a problemática, portanto, de falarmos numa restauração da categoria de obra de arte depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda, porque “poderia dar a impressão de que, para o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, os movimentos de vanguarda não tenham tido um significado incisivo”¹⁹². Contudo, segundo Bürger, ocorre o seu contrário, no sentido de que “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”¹⁹³. Tal efeito revolucionário tem como fundamento destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito. E esse outro conceito pode ser sugerido como o “novo”.

Adorno, na *Teoria Estética*, parte do pressuposto que a arte do passado somente é compreensível à luz da arte moderna. Isto está contido no capítulo sobre o Modernismo, o qual é fundamental para se entender a obra de arte de vanguarda. Para o teórico crítico, modernidade [*Moderne*] vem desde Baudelaire. O conceito é bastante abrangente, compreende desde os antecedentes dos movimentos de vanguarda, os próprios movimentos e a neovanguarda. O ponto de partida de Adorno é o conjunto da arte moderna como sendo a

¹⁹¹ BURGER, op. cit., p. 123. Nota 14.

¹⁹² Idem, p. 123.

¹⁹³ Idem, p. 123 e 124.

única arte legítima de nosso tempo. No entanto, o que é central na sua teoria de arte moderna é a categoria do “novo”, categoria esta historicamente inevitável. O modernismo nega a tradição como tal, somente antes de ratificar o princípio burguês na arte, e tem o seu caráter abstrato acoplado ao caráter de mercadoria da arte.

Para Adorno, “novo” é uma categoria da arte moderna, deduzida a partir da renovação dos temas, motivos e procedimentos artísticos. Tal categoria está fundamentada na hostilidade à tradição, característica da sociedade capitalista burguesa. Desta forma, “novidade” é uma categoria estética que surge antes mesmo do modernismo. Por exemplo: com o trovador cortesão (*Minnesänger*) temos o “novo *lied*”; com a tragicomédia francesa, o “*nouveauté*”, a “novidade” é calculada e fixada como efeito. Em ambos existe algo diverso da pretensão de novidade da arte moderna. E com os formalistas russos, temos uma renovação dos procedimentos literários. Esses três exemplos apresentados apontam o que é diferente no conceito de “novo”. O conceito de Adorno representa o modernismo e a sua radical ruptura de uma tradição, que é toda negada. Este é um ponto difícil e bastante criticado. Segundo Bürger, “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”¹⁹⁴. Novidade pode ser entendida como a marca sob a qual sempre os mesmos bens de consumo são oferecidos ao comprador. Bürger sinaliza para o argumento de Adorno ter problemas quando afirma “que a arte se ‘apropria’ da marca dos bens de consumo”. E assim, “a categoria do novo na arte é uma duplicação necessária daquilo que domina a sociedade de consumo”¹⁹⁵. E, portanto, só subsiste se também forem vendidos os bens que produz, “faz-se indispensável seduzir constantemente o comprador com o atrativo da novidade do produto”¹⁹⁶. Assim, a arte também está submetida a esta coerção. Para Adorno, a arte “pretende reconhecer a resistência contra a sociedade na própria lei que a domina”¹⁹⁷. Desta forma, a categoria do novo é uma categoria aparente, o “novo” é somente “embalagem”. Nesta passagem, Bürger problematiza a argumentação de Adorno: “Se a arte se ajustar ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade”¹⁹⁸.

Em Adorno, o modernismo é a arte pela “mimese do petrificado e do alienado”, e ele poderia ter sido alcançado por Andy Warhol. Sobre isso, Bürger reflete: “a reprodução de cem

¹⁹⁴ BURGER, op. cit., p. 127. Nota 14.

¹⁹⁵ Idem, p. 127.

¹⁹⁶ Idem, p. 127 e 128.

¹⁹⁷ Idem, p. 128.

¹⁹⁸ Idem, idem.

latas Campbell só inclui resistência contra a sociedade de consumo para quem nelas queira ver tal resistência”¹⁹⁹. A “mimese do petrificado” significa uma mostra daquilo que é o caso; e está contido na esperança de que a reprodução possa tornar reconhecível algo que, do contrário, permaneceria não reconhecido.

Os limites de aplicabilidade da categoria do “novo”, no tocante à compreensão dos movimentos históricos de vanguarda, residem em que as vanguardas provocam ruptura com a tradição, e com isso superação da própria instituição arte; tal ruptura chega à uma transformação do sistema de representação. É inegável, portanto, que há “algo de novo”, e este novo é geral, e inespecífico para descrever com precisão a radicalidade da ruptura com a tradição, ou seja, não há distinção entre inovação da moda e inovação historicamente necessária. “Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso”²⁰⁰, a isto implica que, hoje, nenhum movimento artístico pode se achar historicamente mais avançado que outros movimentos. Adorno pôde ver os movimentos de vanguarda não como históricos, mas vivos no presente. Somente alguns neovanguardistas apoiados em Adorno procuram uma aspiração política em suas produções artísticas.

A categoria do “acaso”, ou melhor, do “acaso literário” pode ser notada na literatura desde o romance cortesão da Idade Média, segundo Bürger, apoiado em Köhler. Ele se relaciona com o material e sua resistência, produtora de acasos. Por exemplo, os poemas dadaístas ou os *happenings* são consequências de um estado da sociedade, e o que se manifesta através do “acaso” está livre da ideologia e da falsa consciência. O devotamento ao material e sua resistência são características da arte de vanguarda e da neovanguarda.

O acaso objetivo [*hasard objectif*] dos surrealistas pode demonstrar quais esperanças os movimentos de vanguarda associavam ao acaso, ou melhor, qual a “ideologização pretendida com essa categoria”²⁰¹. Logo no início de *Nadja* (1928) notamos uma série de acontecimentos estranhos. Tais acontecimentos configurariam aquilo o que os surrealistas entendiam por “acaso objetivo”. No entanto, esses “acontecimentos estranhos” seguem um padrão básico: “dois incidentes por apresentarem um ou mais sinais coincidentes, são colocados em relação um com o outro”²⁰². Podemos exemplificar com a passagem do Mercado das pulgas [*Marche aux Puces*]. Breton, em companhia dos seus amigos, folheia um

¹⁹⁹ BÜRGER, op. cit., p. 128. Nota 14.

²⁰⁰ Idem, p. 130 e 132.

²⁰¹ Idem, p. 133.

²⁰² Idem, idem.

livro de Rimbaud²⁰³. Eles encontram uma vendedora que escreve poesia (assim como eles) e leu o *Camponês de Paris*, de Aragon. O “acaso objetivo”, segundo Bürger, “baseia-se na seleção de elementos semânticos congruentes [...], em acontecimentos independentes um do outro”²⁰⁴. Tais elementos semânticos congruentes apontam para um sentido impossível de ser compreendido. Ou seja, “o acaso comparece ‘por si mesmo’”²⁰⁵, mas também, é necessário uma disposição prévia que permita observar ao acaso. Para Valéry, o acaso é passível de ser produzido, mas os surrealistas não o produzem, eles dedicam uma atenção redobrada (registro de “acazos”) em tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Os surrealistas partem da “experiência de que uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins limita cada vez mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo”²⁰⁶. Afinal, o que os surrealistas querem? Eles querem descobrir momentos de encantamento, do imprevisível, do mágico, na vida cotidiana. Tem a atenção dirigida aos “fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins”²⁰⁷.

A descoberta do maravilhoso no cotidiano implica no enriquecimento da experiência do “homem-urbano”, o qual “renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões”²⁰⁸. Mas o que os surrealistas realmente objetivam é conseguir provocar o extraordinário. E como eles vão conseguir provocar o extraordinário? Através da fixação em determinados lugares [*lieux sacrés*], e o esforço por uma *mythologie moderne* indicam que ao dominar o acaso, consegue-se tornar repetível o extraordinário. Aqui, o ideológico é a tendência a reconhecer no acaso, algo como um sentido objetivamente dado. E a atribuição de sentido é sempre obra de indivíduos e grupos. Para os surrealistas tem a ver com a constelação ocasional de coisas ou de vivências, que são registradas como “acaso objetivo”. No entanto, o sentido pode escapar à fixação, mas ele tem que ser encontrado na realidade. Para isso, o indivíduo burguês tem que renunciar voluntariamente ao seu modo de vida, voltado para a sociedade da “racionalidade-voltada-para-os-fins”, para ser um indivíduo que protesta, e é descompromissado com esses fins. É importante que o sentido do acaso

²⁰³ O livro, *Saison en enfer* de Rimbaud, na opinião de Benjamin, é o livro original do movimento. O autor acredita que ele representa o movimento no período em que é escrito o “O Surrealismo”. Contudo, para os próprios surrealistas, esse texto não apresenta nenhum segredo. Ele já foi revelado. Benjamin cita Rimbaud para exprimir, afinal, o que estava “em jogo” naquele período. Para Benjamin “não há comentário mais cortante e mais definitivo que o escrito por Rimbaud à margem do seu próprio exemplar da *Saison*, depois do verso ‘*Sur la soie dès mers et des fleurs arctiques*’: elas não existem (*elles n’existent pas*)”. In: BENJAMIN, op. cit., p. 22. Nota 62.

²⁰⁴ BURGER, op. cit., p. 133. Nota 14.

²⁰⁵ Idem, idem.

²⁰⁶ Idem, p. 134.

²⁰⁷ Idem, idem,

²⁰⁸ Idem, idem.

permaneça incompreensível, pois se fosse determinado, tornaria a se dissolver em relações ligadas à “racionalidade-voltada-para-os-fins”. Dessa forma, perdendo o seu valor de protesto. No entanto, a regressão a uma “postura passiva de expectativa” se volta contra a sociedade estabelecida. O problema reside em que os surrealistas não aceitam que “um determinado estado de dominação da natureza torna indispensável a organização social”²⁰⁹, e assim, correm o risco de seu protesto além de ser contra a sociedade burguesa, também seja contra a socialização enquanto tal. E isso pode ser apontado como um erro surrealista.

O que está sendo criticado pelos surrealistas? A “racionalidade-voltada-para-os-fins”, e não o lucro enquanto princípio que domina a sociedade capitalista burguesa. E aí o que pode figurar como símbolo de liberdade é justamente o acaso, capaz de submeter o homem àquilo que lhe é heterônimo.

A teoria da vanguarda surrealista tem o “acaso” como categoria ideológica, ou seja, “a produção de sentido, que é uma produção do sujeito humano, aparece como produto da natureza, que só precisa ser decifrado”²¹⁰. A recondução à natureza do sentido produzido em processos comunicativos não depende de uma lei, ela se encontra associada a uma postura abstrata de protesto – estamos falando da fase inicial do movimento surrealista. A categoria do acaso possui um significado decisivo para a autocompreensão do movimento surrealista, porque é uma categoria ideológica que permite a compreensão da intenção do movimento, e também a possibilidade de criticá-lo. Há dois “tipos” de acaso: o acaso produzido e o acaso percebido.

O “acaso produzido” subdivide-se em: produção indireta e produção direta. No acaso produzido por produção indireta temos como exemplo a pintura dos anos 50, como: tachismo, *action painting*... Estes exemplos podem ser tomados como desdobramento da espontaneidade. Da espontaneidade do sujeito liberto de todas as coerções e regras de criação, contudo, lançado de volta a uma subjetividade vazia. O resultado ao final é negativo, causal e arbitrário. E quando a liberdade de criação é arbitrária, ela acaba sendo, quando muito, apenas expressão individual. Já o acaso produzido por produção direta provém de cálculos exatos, o que pode ser estranho à primeira vista: como um acaso pode prover de cálculos? Esses cálculos se relacionam apenas com o “meio”, sendo os resultados de natureza imprevisível. Em Adorno podemos ter como exemplo a música dodecafônica.

A idéia de Adorno sobre a “produção direta” está expressa na passagem de *Teoria da Vanguarda*: “A renúncia à imaginação subjetiva embutida no princípio da construção, em

²⁰⁹ BURGER, op. cit., p. 135. Nota 14.

²¹⁰ Idem, p. 136.

favor de um abandonar-se ao acaso da construção, é explicada histórico-filosoficamente por Adorno como reação à perda de poder do indivíduo burguês”, assemelha-se à “categoria do novo”. Em ambas – acaso produzido direto e categoria do novo – “a acomodação à alienação é entendida como única forma possível de resistência contra ela própria”²¹¹. Assim como foi dito acima, Adorno está falando, evidentemente, da música dodecafônica, na qual a precedência da construção tem como lei a entrega do artista sem antes poder determinar as consequências. Isso foi notado primeiramente na música e posteriormente na literatura, em específico, na poesia concreta, na qual os conteúdos semânticos se retraíram de modo considerável.

Cabe a pergunta: qual é a tarefa central de uma teoria da vanguarda? Para muitos teóricos é o desenvolvimento de um conceito de obra de arte não-orgânica. O seu ponto de partida pode ser o do conceito benjaminiano de alegoria²¹², o qual apresenta uma categoria apropriada para a compreensão de aspectos ligados tanto à produção como ao efeito estético da obra de vanguarda.

O conceito de alegoria em Benjamin está vigorosamente ligado à literatura barroca, apresentado no livro *Origem do drama barroco alemão*. Contudo, pode-se dizer, também, que o conceito de alegoria só vai realmente encontrar seu objetivo adequado na obra de vanguarda. E por que isso acontece? Porque a “experiência de Benjamin no trato com as obras de vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso”. Assim, o “desdobramento do objeto no presente determina a interpretação das etapas preliminares no passado”²¹³. Para Bürger, não há problema algum em se ler o conceito benjaminiano de alegoria como uma teoria da obra de arte vanguardista (não-orgânica). Na teoria de obra de arte vanguardista não se deduzem momentos de aplicação, mas sim, coloca-se a questão de como pode ser explicado o surgimento de um determinado tipo de obra de arte – no caso, a alegórica – em períodos tão diferentes na sua estrutura social. No entanto, não se trata de dizer que formas artísticas iguais têm o mesmo fundamento social. Porque as formas artísticas não se acham ligadas a seu contexto de origem, podendo em outros contextos sociais, assumir outras funções. O que deve ser levado em conta é o sentido da transformação da função social da forma artística.

²¹¹ BURGER, op. cit., p. 139. Nota 14.

²¹² Segundo Rochlitz, a alegoria, tal qual Benjamin apresenta no livro sobre o drama barroco, “é a ‘essência que eu tratava de salvar’. É portanto, o conceito estético que mais lhe importava. Era a partir dele que ele empreende uma revisão da estética clássica, especialmente do idealismo alemão. Ele começa por destacar a polaridade oculta entre símbolo e alegoria. [...] A forma alegórica verifica-se como resposta poética à degradação que a linguagem sofre na concepção instrumental que dela tem a modernidade”. In: ROCHLITZ, op. cit., p. 136. Nota 1.

²¹³ BURGER, op. cit., p. 140. Nota 14.

O alegorista, no conceito de alegoria, *arranca* um elemento à totalidade do contexto da vida e o isola, privando-o de sua função. A alegoria, portanto, representa o fragmento, em oposição ao símbolo orgânico. Para Benjamin, a imagem é fragmento; falsa aparência da totalidade que se extingue. O alegorista *junta* os fragmentos da realidade que foram arrancados e através deste processo, cria sentido. Este é um sentido atribuído, e não do contexto original dos fragmentos. Benjamin interpreta a atividade do alegorista como *expressão da melancolia*²¹⁴, em contínua alternância de envolvimento. O objeto, privado de vida, torna-se alegórico por esse olhar melancólico. Na teoria da obra de arte vanguardista de Benjamin, a esfera da recepção também é considerada: “a alegoria que é fragmento, apresenta a história como decadência”²¹⁵. O conceito de alegoria é uma categoria complexa, “determinada a ocupar uma posição especialmente elevada na hierarquia das categorias que servem à descrição da obra”²¹⁶, e tal conceito une mais dois conceitos relativos à estética da produção: a manipulação do material – o *arrancar* os elementos a um conceito; e a constituição da obra – *aglutinação* de fragmentos e *atribuição* de sentido. Estes dois conceitos relacionam-se à interpretação do processo de produção e recepção, ou seja, a melancolia do produtor e a apreensão pessimista da história por parte do receptor. Na análise, permite separar aspectos ligados à produção e ao efeito estético. Contudo, ao mesmo tempo, permite pensá-los como unidade, assim, o conceito benjaminiano de alegoria está apto a desempenhar uma teoria da obra de arte vanguardista. E a utilidade analítica do conceito de alegoria se encontra no âmbito da estética da produção.

Do ponto de vista da estética da produção, se confrontarmos “obra de arte orgânica” e “obra de arte não-orgânica” (vanguardista), a partir deste confronto teremos o ponto de referência que é a montagem. A “obra de arte orgânica” (clássico)²¹⁷, segundo Bürger, “manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida”²¹⁸ o artista respeita. Já para a obra de arte não-orgânica, “o material é apenas material”. Somente se arrancado de seu contexto funcional ele irá ter um significado, ou seja, o significado lhe é “emprestado”.

²¹⁴ Podemos dizer que em Benjamin, o conceito de melancolia deriva-se a partir das pesquisas weberianas sobre o espírito protestante e a ética do capitalismo.

²¹⁵ BÜRGER, op. cit., p. 142. Nota 14.

²¹⁶ Idem, idem.

²¹⁷ Estou adotando a nomenclatura usada por Bürger, na qual, obra orgânica é denominada de “clássico”, sem, no entanto, refere-se à obra de arte clássica. In: BÜRGER, op. cit., p. 143. Nota 14.

²¹⁸ BÜRGER, op. cit., p. 143. Nota 14.

Para o “clássico”, o material, portanto, representa a totalidade. Ele reconhece e respeita o portador de um significado, ao passo que o “vanguardista”, no material, vê um signo vazio, habilitado a emprestar significado. Assim, para o vanguardista, o material é arrancado da sua totalidade da vida, isolado, fragmentado.

A constituição da obra no “clássico” tem como intenção oferecer uma imagem viva da totalidade, ao passo que a obra de vanguarda junta os fragmentos com a intenção de atribuição de sentido. Isso pode ser entendido como indicação de que não há sentido, por isso há necessidade de atribuição. A obra não é mais criada como um todo organizado, mas *montada* a partir de fragmentos.

Até aqui discutimos o conceito de alegoria, e dele os determinados procedimentos. Agora devemos distinguir aqueles que tentam uma “interpretação dos procedimentos”. De antemão podemos dizer que não podem reivindicar o mesmo lugar dos conceitos que foi explicado como próprios procedimentos. Em Benjamin, a interpretação dos procedimentos culmina na figura alegórica da melancolia. Para ele, a atitude do produtor é em comum com o vanguardista e o alegorista barroco.

A melancolia, definida por Benjamin, é uma “fixação no singular, que tem de permanecer insatisfatória, porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade”²¹⁹. E essa fixação no singular é destituída de “esperança porque está vinculada à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como realidade a ser conformada”²²⁰.

Para Bürger, é natural que se veja no conceito de melancolia de Benjamin a “descrição de uma postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência de função social”²²¹. A sugestão de Bürger que sustentaria essa explicação do que Benjamin designa por melancolia, encontra-se no conceito surrealista do *ennui*²²², condição decisiva para a transformação da realidade cotidiana, transformação à qual se dedicam os surrealistas. A conduta do Eu surrealista é determinada pela recusa em submeter-se às coerções da ordem social. Um bom exemplo é o *Camponês de Paris*, de Aragon.

Cabe uma segunda interpretação que Benjamin oferece à alegoria. Ela é relativa à estética da recepção, representa a história como história natural. Sendo assim, uma “história fatal da decadência”, e parece também levar à arte de vanguarda. Tomemos o Eu surrealista

²¹⁹ BÜRGER, op. cit., p. 144. Nota 14.

²²⁰ Idem, p. 144 e 145.

²²¹ Idem, p. 145.

²²² *Ennui*: vácuo; falta de posição social e de possibilidades de prática de ação.

como protótipo da atitude de vanguarda, o qual a sociedade é reduzida à natureza. Bürger afirma que o “Eu surrealista procura restaurar a originalidade da experiência, estabelecendo como natural o mundo produzido pelo homem”. O problema é que “com isso [...] a realidade social fica protegida contra a idéia de uma provável mudança”²²³. Assim, a “história feita pelo homem” é congelada em imagem natural, não se transformando em “história-da-natureza” [*Natur-geschichte*]. “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”²²⁴. Os surrealistas acreditam extrair sentido do fenômeno, a partir desta natureza enigmática.

A mudança de função operada pela alegoria, desde o barroco, operada em favor de um outro mundo, contrapõe-se a uma afirmação do mundo operada pela vanguarda. Mas esta afirmação do mundo, analisando os procedimentos artísticos, mostra-se frágil, com uma “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”²²⁵.

Retomando, a obra de arte orgânica traduz-se como obra da natureza. Em Kant, contemplação do belo natural. Em Lukács, relaciona-se com a tarefa do realista em contraposição com a do vanguardista. Porque Lukács pretende a superação da abstração; da produção da aparência da natureza. Assim, a obra de arte orgânica “procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido”²²⁶. E a obra de arte de vanguarda é, assumidamente, um produto artificial, um artefato; que tem como princípio básico a montagem. A “obra montada” é composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Segundo Bürger, “a intenção vanguardista de destruição da instituição arte [...] é realizada na própria obra de arte”. Segue, “do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte”²²⁷. A obra de arte orgânica nos transmite uma impressão unitária, em que momentos individuais apontam para o todo. Ao passo que na obra de arte de vanguarda, os momentos individuais mais livres podem ser interpretados de forma unitária ou em grupos; o “todo da obra” se configura na soma da totalidade de sentido possível.

O conceito de alegoria pode ser entendido como uma categoria do conceito de montagem. A montagem “supõe fragmentação da realidade” e se insere na fase de

²²³ BÜRGER, op. cit., p. 145. Nota 14.

²²⁴ Idem, idem.

²²⁵ Idem, p. 146.

²²⁶ Idem, p. 147.

²²⁷ Idem, idem.

constituição da obra. Podemos argumentar três “tipos” de montagem: nas artes plásticas, na literatura e no cinema.

3.2 A Montagem

No cinema, a montagem se caracteriza como a justaposição de imagens fotográficas. Através da velocidade tem-se a impressão de movimentos. Portanto, é um procedimento técnico fundamental; “técnica inerente ao próprio meio”. Como exemplo, podemos citar o filme *Encouraçado Potemkin*, a famosa cena do leão, na qual temos sequências naturais em oposição a uma produção artificial do movimento, por meio do corte (montagem de imagens).

Inicialmente, na pintura, a montagem obteve status de princípio artístico. O precursor é o cubismo, que com maior consciência destrói o sistema de representação que existia desde o Renascimento. Podemos citar como exemplo os *papiers collés* de Picasso e Braque, anteriores à Primeira Guerra. Destes *papiers collés*, podemos destacar duas técnicas. O “ilusionismo” dos fragmentos de realidade colados, como um pedaço de cesto de vime ou papel de parede. E a “abstração” da técnica cubista com que são tratados os objetos exibidos. No entanto, ambos não se configuram propriamente na técnica da montagem. É apenas o “ato de colar”, que pode ser, por exemplo, um pedaço de jornal. É um momento de provocação.

Não podemos supervalorizar esse momento de provocação, porque “os fragmentos de realidade continuam inteiramente submetidos a uma composição imagética que se esforça por criar um equilíbrio dos elementos individuais”²²⁸. Podemos definir essa intenção como reprimida. Ela ainda está preocupada com volume, cores... No entanto já se configura a destruição da obra orgânica, mas não é “um questionamento da arte em si mesma, como nos movimentos históricos de vanguarda”. Assim, o ato de colagem tem somente a intenção de “produzir um objeto estético que escapa às regras tradicionais de julgamento”²²⁹. Ou seja, no cubismo estamos falando de um certo estado de transição, como nas fotomontagens de John Heartfield²³⁰, que podem ser chamadas de imagens para leitura [*Lesebilder*].

Heartfield faz uso da “técnica do emblema”, que consiste em associar “uma imagem a dois diferentes fragmentos de textos, um (sempre enigmático) sobrescrito (*inscriptio*) e uma legenda (*subscriptio*) mais extensa”²³¹. A sua formulação de montagem tem cunho político e

²²⁸ BÜRGER, op. cit., p. 149. Nota 14.

²²⁹ Idem, p. 151.

²³⁰ “John Heartfield, cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos”. In: BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 128. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

²³¹ BÜRGER, op. cit., p. 151. Nota 14.

um momento antiestético. As fotomontagens se aproximam do cinema, porque a montagem é de difícil reconhecimento, e desta forma, se diferencia do ato de colar dos cubistas. No entanto, se formos falar em Teoria da Vanguarda, devemos partir dos cubistas, pois foram eles que inseriram fragmentos da realidade, que não foram produzidos pelo próprio artista. É destruída a unidade do quadro, marcado pela subjetividade do artista. Segundo Bürger, “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”²³². Cubistas e, mais tarde, Duchamp, recusam-se a conformarem o espaço pictórico como um *continuum*. Jogam com a oposição entre arte e realidade. A partir da colagem pode ocorrer uma integração da realidade na obra de arte e com isso a questão: o princípio da colagem não contrapõe muito mais uma resistência do que uma integração? E esta resistência possibilita um novo tipo de arte engajada? A estas questões surge o procedimento da montagem: “livre montagem de atrações conscientemente selecionadas, autônomas [...], com uma intenção exata, no entanto, no sentido de um determinado efeito temático final”²³³. No ensaio, “O autor como produtor”, sobre a montagem no dadaísmo, Benjamin sugere:

Pense-se no dadaísmo. A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto. A fotomontagem preservou muito desses conteúdos revolucionários.²³⁴

Em Adorno, o significado da montagem para a arte moderna possui também um caráter revolucionário. Em uma passagem da *Teoria Estética*, ele deixa claro:

O brilho [*Shein*] 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.²³⁵

²³² BÜRGER, op. cit., p. 153 - 154. Nota 14.

²³³ “Die Montage der Attraktionen [...]”, *Ästhetik und Kommunikation*, n. 13, dez. 1973, p. 77. In: BÜRGER, op. cit., p. 220. Nota 14.

²³⁴ BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 128. In: BENJAMIN, *Magia e técnica, Arte e Política*.

²³⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 232 *apud* BÜRGER, op. cit., p. 154. Nota 14.

Diferentemente da obra de arte orgânica, o traço característico da obra de arte não orgânica é “não produzir mais a aparência de reconciliação”²³⁶. Assim, a inserção de fragmentos da realidade opera a transformação radical da obra de arte. Um quadro, por exemplo, adquire outro status, “como signos, as partes não se referem mais à realidade, elas são realidade”²³⁷. No entanto, Bürger acha problemática a atribuição de significado político no procedimento artístico da montagem, como o faz Adorno. Bürger procede afirmando que é problemático, porque os futuristas italianos e os vanguardistas russos depois da Revolução de Outubro utilizaram esse procedimento. Mas na verdade, o maior problema reside na atribuição de um significado fixo. Bürger parece preferir a abordagem de Bloch, baseada em contextos diversos, o significado também pode ser diverso. Ele fala em “montagem de forma direta” (capitalismo tardio) e em “montagem de forma indireta” (sociedade socialista). No entanto os procedimentos não têm um significado definitivo. Assim, dentre as definições de Adorno, temos que filtrar as que não têm um significado fixo.

Já falamos da técnica da montagem no cinema e na pintura, agora passamos a tratar dos textos marcados pela técnica da montagem. Podemos mencionar os textos automáticos dos surrealistas, sobretudo *O camponês de Paris* e *Nadja*. Nos textos automáticos, há destruição do encantamento de sentido. Contudo é uma interpretação que não se prende “à apreensão [...] lógicas, mas que se atenha aos procedimentos de constituição do texto”²³⁸. Assim, pode resultar num significado relativamente consistente. Um bom exemplo disso é a enumeração de acontecimentos individuais com que Breton inicia *Nadja*. Tais acontecimentos individuais não têm conexão narrativa, todos seguem o mesmo padrão estrutural, ou seja, de natureza paradigmática (a série de acontecimentos), por princípio inacabado.

A obra de arte orgânica é de padrão estrutural sintagmático, isto é, “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética”²³⁹. Exemplo: as partes só podem ser compreendidas a partir do todo, e o todo a partir das partes. Isso é rejeitado pela obra de arte não orgânica, nesta as “partes” se “emancipam”. No caso do texto automático as imagens são enumeradas. Caso falte alguma, o todo não se transforma substancialmente. Esta lógica vale para *Nadja*. Então, o que é decisivo? É decisivo “o princípio de construção subjacente a uma série de acontecimentos, e não cada acontecimento em sua particularidade”²⁴⁰. E isso acarreta consequências para a recepção.

²³⁶ BÜRGER, op. cit., p. 154-155. Nota 14.

²³⁷ Idem, p. 155.

²³⁸ Idem, p. 156.

²³⁹ Idem, p. 157.

²⁴⁰ Idem, p. 158.

O receptor da obra vanguardista tem a experiência de que a apropriação de objetivações intelectuais, formada com o contato com a obra de arte orgânica, é inadequada para as obras de arte não-orgânicas. A obra vanguardista não cria impressão total – condição para uma interpretação de seu sentido – nem clareza à impressão. Segundo Bürger, “o receptor experimenta essa denegação de sentido como choque”²⁴¹ e este é intencional. O choque alerta o “receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la”²⁴². E, portanto, é um procedimento ambicioso e ao mesmo tempo estimulante, pois visa uma mudança de atitude e se configura num meio de mudança da práxis vital do receptor. No entanto, o efeito de choque não é específico. Assim, a atitude do receptor não pode ser dada como decidida. Por exemplo, a reação do público às manifestações Dada, as quais fogem da especificidade e dificilmente poderia ocorrer mudança de atitude na práxis vital do receptor.

Será que a provocação não reforça ainda mais posturas existentes? Brecht e a sua teoria do distanciamento apresentam uma tentativa de ultrapassar o inespecífico no efeito de choque e recuperá-lo didaticamente. Pode ser uma saída. No entanto, o maior problema é a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito, pois “nada perde seu efeito com maior rapidez do que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única”²⁴³.

Sobre o problema do efeito de choque na modernidade, podemos recorrer às observações feitas por Benjamin²⁴⁴.

3.3 O Efeito de Choque

O efeito de choque tem que vir com surpresa, e isso quer dizer, que na repetição ele se perde. No cinema o efeito de choque opera da seguinte maneira, segundo Benjamin, diferente do quadro (imagem estática), o cinema trabalha com imagens em movimento,

o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.²⁴⁵

²⁴¹ BÜRGER, op. cit., p. 158. Nota 14.

²⁴² Idem, p. 158.

²⁴³ Idem, p. 159.

²⁴⁴ Para maior aprofundamento confira: “Sobre alguns temas em Baudelaire”, e “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

²⁴⁵ BENJAMIN, “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 192.

O “choque esperado” advém do público já preparado pelos jornais, assim o efeito de choque é institucionalizado. Isso resultou de enérgicas reações do público à mera aparição dos dadaístas e o mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor, que acabava “consumindo” ao invés de modificar algo. Logo, o que permanece? Permanece somente o “caráter enigmático das obras, a resistência que elas opõem à tentativa de lhes extrair sentido”²⁴⁶. Se o receptor não aceita atribuições de sentido apoiadas numa das partes individuais da obra, ele terá de entender o caráter enigmático da obra de vanguarda, inserida em um outro nível de interpretação. Este outro nível está em oposição ao princípio do círculo hermenêutico, que quer entender, quer fazer conexão entre o todo e as partes. O receptor que quer captar o enigma da obra vanguardista não deverá buscar o sentido. Ele voltará a sua atenção para os princípios de construção que determinam a constituição da obra, para encontrar uma chave para o caráter enigmático do produto. Assim, a obra de vanguarda opera na recepção uma ruptura que é parecida com o seu caráter fragmentário, não-orgânico, e simboliza a renúncia à interpretação de sentido. O tipo de recepção provocado pelas obras de arte de vanguarda opera uma transformação que foi decisiva para o desenvolvimento da arte. Com isso a atenção do receptor não se volta mais para o sentido lido das partes – como é necessidade na obra de arte orgânica –, agora a atenção do receptor se volta para o seu “princípio de construção”, no qual a parte se transforma em recheio de um padrão estrutural.

Desta forma, a obra de arte de vanguarda requer novo método de apreensão, baseado numa restauração dos procedimentos de apreensão científica do fenômeno arte. Contrapondo métodos formais e hermenêuticos, para que ambos possam ser superados (no sentido hegeliano de superação). A contraposição de métodos formais desemboca em uma síntese, a qual possibilita 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”. Segundo Bürger, “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”²⁴⁷.

No tocante à recepção, pode se dizer que ela ainda pode ser compreendida hermeneuticamente, ou seja, como totalidade de sentido. Mesmo na obra de vanguarda, “a unidade absorveu a contradição”. Na obra de vanguarda, o todo da obra estabeleceu uma relação contraditória entre partes heterogêneas.

Após os movimentos históricos de vanguarda, “a hermenêutica não pode ser substituída por procedimentos formalistas, nem seguir sendo aplicada como processo intuitivo

²⁴⁶ BÜRGER, op. cit., p. 159. Nota 14.

²⁴⁷ Idem, p. 162.

de apreensão”. O que nos resta é modificar a hermenêutica. A proposta de Bürger é uma “hermenêutica crítica”, mais apropriada para os métodos formais de análise de obras literárias. Esta “hermenêutica crítica” substituiria a hermenêutica tradicional, ao passo que esta se tornou “reconhecível como esquema [*Raster*] interpretativo”, comprometido “com uma estética clássica”. A crítica deve operar “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”²⁴⁸.

3.4 A Política

A inteligência que fala em nome do fascismo *deve* desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, *há* de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre capitalismo e proletariado.

Walter Benjmin, “O autor como produtor”.

Falta apenas tratarmos do engajamento na Teoria da Vanguarda. Para falar em engajamento, é preciso demonstrar como a vanguarda alterou o lugar do engajamento político na arte e que o conceito de engajamento anterior se tornou obsoleto. Quando falamos em Teoria de Vanguarda, não podemos dissociar a discussão do problema. A intenção dos movimentos históricos de vanguarda consiste na destruição da instituição arte, a qual é dissociada da práxis vital. Isso significa “ter-se tornado reconhecível o peso da instituição arte para o efetivo impacto social da obra individual”²⁴⁹. Porque as obras de vanguarda, que são criações não-orgânicas, têm suas partes operando em maior autonomia perante o todo. As partes são “destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos”²⁵⁰.

Ao final do ensaio “O Surrealismo”, Benjamin faz a seguinte citação (mas omite a fonte): “‘mobilizar para a revolução as energias da embriaguez’ – em outras palavras: uma política poética? ‘*Noùs en avons soupé*. Tudo menos isso!’”. Para Benjamin, “o autor dessa exclamação se interessará em saber até que ponto uma digressão sobre a poesia poderá esclarecer as coisas”. Ele afirma isso baseado no fato de que o programa dos partidos burgueses, nada mais é do que uma “péssima poesia de primavera, saturada de metáforas”.

²⁴⁸ BÜRGER, op. cit., p. 162. Nota 14.

²⁴⁹ Idem, p. 165 e 166.

²⁵⁰ Idem, p. 166.

Assim, para ele “o socialista vê ‘o futuro mais belo dos nossos filhos e netos’ no fato de que todos agem ‘como se fossem anjos’, todos possuem tanto ‘como se fossem ricos’ e todos vivem ‘como se fossem livres’”. Benjamin analisa, portanto, a “poesia de primavera” dos partidos burgueses. Segue afirmando que “não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. E o tesouro de imagens desses poetas da social-democracia, seu *gradus ad Parnassum*? O otimismo”²⁵¹. Para Benjamin, esse otimismo desmedido não levará a nenhuma mudança política. O oposto desses poetas da social-democracia pode ser verificado no texto de Naville. Nas palavras de Benjamin, “respiramos outra atmosfera”, quando se coloca na

ordem do dia a ‘Organização do pessimismo’. Em nome dos seus amigos escritores, Naville lança um *ultimátum*, diante do qual esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem²⁵².

E para Benjamin, “os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta”. A resposta, portanto, é a de um pessimismo integral, sem exceção, de

desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I. G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea. E então?²⁵³

Benjamin constrói essa argumentação para justificar “a distinção estabelecida no *Traité du Style*, de Aragon, entre metáfora e imagem”²⁵⁴. Assim, o autor volta à crítica literária, dizendo que o livro de Aragon é “uma intuição estilística feliz, que precisa ser ampliada. Ampliação, porque é na política que a metáfora e a imagem se diferenciam da forma mais rigorosa e mais irreconciliável”²⁵⁵.

²⁵¹ BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

²⁵² Idem, p. 33.

²⁵³ Idem, p. 34.

²⁵⁴ O Tratado de Estilo de Aragon é o último livro surrealista escrito, antes do ensaio de Benjamin sobre o surrealismo. In: BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

²⁵⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

Benjamin estava ao mesmo tempo tão perto e tão longe do futuro das vanguardas. Ele conseguiu cumprir a sua tarefa de “observador alemão” e identificou os movimentos de vanguarda, apreciou os elementos e identidades, no entanto, já pressentia, estando ele “no vale”, que se “a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente”. Ainda afirma que “isso não impediu os intelectuais de conceber continuamente essa tarefa como se a opção contemplativa fosse possível, e de reclamar o advento de poetas, pensadores e artistas proletários”²⁵⁶.

Para fundamentar o que Benjamin diz acerca da “falha” das vanguardas e, sobretudo, do papel dos intelectuais e artistas, ele se apoiará em Trotski, no livro *Literatura e Revolução*²⁵⁷. Segundo Rochlitz, no ensaio do surrealismo, “o abandono da arte é, talvez, um dever do artista contemporâneo”. É justamente neste ensaio que Benjamin apresenta “um dos textos mais radicais [...] em favor de uma subordinação da arte à política”²⁵⁸. Citamos o trecho do “Surrealismo”:

dizia que eles [os intelectuais] só podem surgir depois de vitoriosa a revolução. Na verdade, trata-se muito menos de fazer do artista de origem burguesa um mestre em ‘arte proletária’ que de fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de ‘sua carreira artística’ uma parte essencial dessa função? [Pois, desta forma,] as pilhérias que ele conta se tornariam melhores. E ele as contaria melhor²⁵⁹.

Benjamin prossegue falando das pilhérias, do mal entendido e da ação que produz imagens. Cabe a nós fazermos esse exercício de encontrar as imagens que procuramos, as quais não se encontram em uma “sala confortável”.

Também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’, o espaço, em que uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejamos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado²⁶⁰.

²⁵⁶ BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

²⁵⁷ Em *A História de uma amizade*, Schollem comenta a importância desse livro para Benjamin. Benjamin leu Trotski e se apóia nele para fundamentar a questão política em seu ensaio (“O Surrealismo”)

²⁵⁸ ROCHLITZ, op. cit., p. 177 e 178. Nota 1.

²⁵⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 33. Nota 62.

²⁶⁰ Idem, p. 34 e 35.

Benjamin dirá que “em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo”. Segundo a análise benjaminiana, “não podemos fugir a essa evidência, a confissão se impõe: o materialismo metafísico de Vogt e Bukharin não pode ser traduzido, sem descontinuidade, no registro do materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e antes por um Hegel; Georg Buchner, Nietzsche e Rimbaud”²⁶¹. Benjamin afirma que também o coletivo é corpóreo, sendo assim, a *phusis* – para ele organizada na técnica – só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Para Rochlitz é “uma iluminação profana que incita à ação lúcida”²⁶². Benjamin conclui: “quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias”. Será neste ponto que a realidade terá conseguido superar-se, segundo o que consta no *Manifesto Comunista*. Será somente quando isto acontecer que iremos nos emancipar e entender, de fato, as palavras de ordem do manifesto, tanto o comunista, quanto o surrealista.

Retomando, tanto em Adorno como em Lukács podemos perceber a oposição entre obra de arte orgânica e arte de vanguarda. Lukács se apóia na obra de arte orgânica – para ele realista – como norma estética; ao passo que a obra de arte de vanguarda simboliza o decadente. Já em Adorno, a obra de vanguarda (não-orgânica) é elevada a uma norma (histórica) e, por conseguinte, condena os esforços por uma arte realista da atualidade, por acreditar ser um retrocesso estético. No entanto, ambas as teorias da arte fazem constatações decisivas no plano teórico.

Hegel historicizou a estética e apresentou a dialética forma-conteúdo concretizando-se de várias maneiras, ou como arte simbólica (oriental), ou como arte clássica (grega), ou como arte romântica (cristã). Para ele, o ponto alto está na arte clássica, na qual temos uma interpenetração entre forma e matéria, assim resultando no ápice de desenvolvimento do Espírito Universal [*Welt geist*]. A essência da arte clássica estava, seguindo as idéias de Hegel, no espiritual que se expressa através de sua aparência exterior. E hoje, com a reprodutibilidade técnica, vemos que isso não é mais possível, justamente porque o espiritual não existe, somente temos reproduções. Já na época de Hegel, ele afirmava que mesmo na arte romântica não é mais atingido este estado. Na arte romântica temos a “elevação do

²⁶¹ BENJAMIN, op. cit., nota 62, p. 35. (Nota justificando esses autores estarem no texto).

²⁶² ROCHLITZ, op. cit., p. 178. Nota 1.

espírito a si mesma”²⁶³. A interpretação do espiritual e do material concernentes à arte clássica é desintegrada. O espiritual “se reconduz do que é exterior para sua própria interioridade e estabelece a realidade exterior como sendo”, para Hegel, “uma existência inadequada”²⁶⁴. Assim pode-se dizer que o filósofo antecipa o “ponto final do romântico”, e este dá lugar à Filosofia.

Lukács adota momentos da concepção de Hegel, mas ao invés de manter a contraposição hegeliana da arte clássica e da arte romântica, ele retoma entre arte realista e a arte de vanguarda. Vale ressaltar que em Lukács a arte realista é desenvolvida de forma materialista, como história da sociedade burguesa. O ano de 1848 marca o fim do movimento burguês de emancipação: “o intelectual burguês também perde a capacidade de reproduzir a sociedade burguesa, como sociedade que se transforma, na totalidade da obra realista”. Com a imersão no naturalismo há uma perda de perspectiva de conjunto, e isso resulta na dissolução do realismo burguês, que tem como ápice a vanguarda. Esse movimento é o de uma “decadência historicamente necessária”²⁶⁵.

Para Adorno, a “obra de vanguarda é a única expressão autêntica possível do atual estado do mundo”. O teórico crítico parte de Hegel, mas sem os seus juízos de valor, e tenta pensar radicalmente a historização das formas de arte empreendidas por Hegel, mas “tenta não dar a nenhum tipo historicamente surgido na dialética forma-conteúdo a precedência sobre os outros”. Assim, a obra de arte vanguardista é apresentada como historicamente necessária, no tocante “da alienação na sociedade do capitalismo tardio”²⁶⁶. Com isso, Adorno rompe com a teoria normativa. No entanto, com a historização radical, o normativo ganha ainda mais entrada na teoria, e assim como em Lukács, acaba impregnando-a.

Tanto para Lukács, como para Adorno, a “vanguarda é expressão da alienação na sociedade do capitalismo tardio”. Mas para Lukács isso significa a “cegueira dos intelectuais burgueses frente às verdadeiras forças históricas de oposição que trabalham por uma transformação socialista dessa sociedade”²⁶⁷. Lukács tem uma perspectiva política que está baseada na possibilidade de uma arte realista no presente, e isto não existe em Adorno. Para Adorno, a “arte vanguardista fica sendo a única arte autêntica na sociedade do capitalismo

²⁶³ BÜRGER, op. cit., p. 167. Nota 14.

²⁶⁴ Idem, idem.

²⁶⁵ Idem, p. 168.

²⁶⁶ Idem, p. 169.

²⁶⁷ Idem, p. 170.

tardio”²⁶⁸. O retorno das obras orgânicas (realistas) é aos olhos de Adorno uma regressão que pode ser suspeita de ideologia.

Vale citar uma importante nota do livro de Bürger, *Teoria da vanguarda*. Nesta nota, ele afirma que pode surpreender “o fato de Adorno aceitar sem contestação o conceito do progresso técnico no âmbito da arte”, porque ele, junto com Max Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, problematizaram de “forma radical o progresso técnico” – que inegavelmente abre a possibilidade de uma existência digna para todos, mas não o faz. No entanto, há uma diferença de posicionamento “em relação à técnica industrial, por um lado, e à técnica artística por outro”, e isto se explica “pelo fato de Adorno separá-las uma da outra”²⁶⁹.

Retomando, o grande problema da obra de arte orgânica reside no fato de que pela forma, ela “promoveria a ilusão de um mundo são”²⁷⁰. Por mais que os conteúdos tentassem o oposto, as contradições não seriam desnudadas. Portanto, estamos caminhando em direção à um debate histórico, e nenhum dos autores mencionados (Adorno e Lukács) tematiza o que realmente importa: “o ataque desfechado pelos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte”²⁷¹.

O ataque contra a instituição arte é o acontecimento decisivo no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, e isso, sem dúvida, “porque só ele tornou reconhecível a instituição arte em seu papel determinante para o efeito da obra individual”. Os movimentos históricos de vanguarda desvendaram o enigma do “efeito ou da carência de efeito na arte”; a solução veio através do reconhecimento da instituição arte. Assim, nenhuma forma, orgânica ou não-orgânica, pode “reivindicar para si a pretensão de validade”²⁷², pois tal pretensão foi liquidada pelos movimentos de vanguarda. Mesmo quando Lukács e Adorno tentam ainda reivindicar essas formas, eles permanecem comprometidos com um período pré-vanguardista da arte.

Adorno “salientou o significado da vanguarda para a teoria estética do presente”, mas errou ao insistir em um novo tipo de obra de arte, e não na recondução da arte à práxis vital. Adorno ainda insiste na autonomia da arte e que ela tem função na realidade. No entanto, a vanguarda configura-se no “único tipo contemporâneo de arte”²⁷³ baseada na destituição da autonomia para a recondução da arte à vida. Mas o problema é que esta recondução não foi efetuada, culminando no fracasso, e tal fracasso não ficou isento de conseqüências: “é verdade

²⁶⁸ BÜRGER, op. cit., p. 170. Nota 14.

²⁶⁹ Idem, p. 224.

²⁷⁰ Idem, p. 170.

²⁷¹ Idem, idem.

²⁷² Idem, p. 171.

²⁷³ Idem, idem.

que os movimentos históricos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral²⁷⁴. Ou seja, destruíram a possibilidade de atribuição de validade a normas estéticas. No lugar da observação normativa entra a análise da função social. Nos dizeres de Bürger:

Em lugar da observação normativa, entra a análise de função, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência dos estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), o objeto de investigação.²⁷⁵

Outro fato de suma importância que deve ser ressaltado, além do fato de Adorno e Lukács terem “passado batido” da instituição arte, é que ambos – “por razões relevantes para a teoria”– rejeitaram a obra de Bertolt Brecht, “o mais significativo escritor materialista contemporâneo”²⁷⁶. Ao que parece, Walter Benjamin foi o único dentre os três a acreditar no potencial emancipatório da obra brechtiniana. O grande feito de Brecht foi ter se esforçado, com consciência, para dar forma à relação entre obra e sociedade.

A saída apresentada por Bürger poderia ser a promoção de Brecht, a critério de apresentação crítica. No entanto, se queremos “compreender o significado de Brecht no contexto de sua época, não devemos transformar a sua teoria em marco de investigação”. Outra saída seria “colocar os movimentos históricos de vanguarda como cesura no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa”. E, assim, “também a obra e a teoria de Brecht deveriam ser determinadas em relação a essa cesura histórica”²⁷⁷.

Cabe a pergunta: portanto, como se situa Brecht em relação aos movimentos históricos de vanguarda? Esta é uma questão complexa, pois a intenção de destruir a instituição arte não foi compartilhada por Brecht, o que ele queria era transformar radicalmente o teatro da burguesia culta. Ele encontra no esporte o modelo para o novo teatro, que tem por categoria central o próprio entretenimento²⁷⁸. Esta também é uma categoria central para Benjamin no ensaio da “Obra de arte”.

²⁷⁴ BÜRGER, op. cit., p. 172. Nota 14.

²⁷⁵ Idem, idem.

²⁷⁶ Idem, p. 173.

²⁷⁷ Idem, p. 174.

²⁷⁸ Sobre este modelo de teatro que se encontra no esporte Cf. Brecht, “Mehr guten Sport!. In: Schriften zum Theater, v. I.p. 64-69.

Neste novo teatro de Brecht²⁷⁹, a arte é definida como um fim em si mesma, e mantém-se a categoria central da estética clássica. No entanto, ao querer transformar a instituição teatro e não destruí-la, Brecht se distancia dos representantes dos movimentos de vanguarda. Então, o que aproxima Brecht dos vanguardistas? Segundo Bürger, o que o aproxima é a “concepção da obra, na qual os momentos individuais ganham autonomia (esta é a condição para que o distanciamento possa afinal surtir efeito), e, por outro lado, a atenção dedicada à instituição arte”. Para Benjamin, “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificar, na medida do possível, num sentido socialista”²⁸⁰. As vanguardas têm por objetivo atacar e destruir a instituição arte, já Brecht trabalha com o conceito de refuncionalização [*Umfunktionierung*], que está vinculado ao concretamente possível. O que Brecht “se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas”²⁸¹.

A tese de Bürger diz respeito não só à obra de Brecht, mas ao lugar do engajamento político na arte de modo geral. O que fundamenta o engajamento político é o fato de que graças aos movimentos históricos de vanguarda houve uma transformação, fundamental, acerca do lugar do engajamento político na arte. No entanto, o engajamento político-moral já existia na arte antes dos movimentos de vanguarda; mas ele estava em uma tensa relação com a obra na qual ele se articulava. A obra de arte orgânica possuía, portanto, conteúdos políticos-morais subordinados à organicidade do todo. Logo, tais conteúdos políticos-morais “se tornam partes justamente do todo da obra para cuja constituição contribuem”, ou seja, há o perigo de que o engajamento fique exterior à própria obra. Já no caso da obra de arte engajada, ela só pode “ser bem sucedida quando o próprio engajamento é o princípio unificador que a perpassa (inclusive em sua forma)”²⁸².

É importante ressaltar, quando nos casos de organização da obra de arte a partir do engajamento dá resultados, há um perigo que ameaça a tendência política: a neutralização do conteúdo político da obra individual pela instituição arte. Ou seja, a obra que dá forma ao engajamento é tida como mero produto artístico. E somente, os movimentos de vanguarda “tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual”, pois o efeito

²⁷⁹ Para Benjamin, o teatro épico é o verdadeiro teatro – “é o verdadeiro teatro de nosso tempo” – “pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio”. In: BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 132 e 133. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

²⁸⁰ Idem, p. 127.

²⁸¹ Idem, idem.

²⁸² BÜRGER, op. cit., p. 176. Nota 14.

social não pode ser medido nela própria: “o efeito é [...] codeterminado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’”²⁸³.

Entre os anos 1920 e 1930, Benjamin e Brecht desenvolvem reflexões acerca da mudança de função do aparelho da produção. Os ensaios “O autor como produtor”²⁸⁴ e a “Obra de arte” seriam impensados se não fosse pelos movimentos de vanguarda. Para “o autor como produtor, o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político”²⁸⁵. No entanto, talvez não dê para transpormos para o presente as soluções esboçadas por Benjamin ou Brecht.

Para a obra de vanguarda, o problema do engajamento é tão importante quanto o ataque dirigido contra a instituição arte. A questão sobre a importância dos conteúdos políticos na obra de vanguarda se coloca de forma diferente, assim como a parte individual não se acha necessariamente subordinada a um princípio organizador; mesmo os conteúdos individuais sendo esteticamente legítimos. Os efeitos dos conteúdos individuais não são necessariamente mediados pelo todo da obra, ou seja, os conteúdos individuais são inteiramente parciais. O objetivo da obra vanguardista é trazer à tona para a representação [*Darstellung*], princípios divergentes, que tenham caráter de denúncia social justaposto com uma atmosfera espiritual de decadência, sem que um momento seja o dominante. Na obra de vanguarda o signo individual aponta para a realidade e o receptor pode atacar “seja como declaração importante concernente à práxis vital, seja como instrução política”. Estas são consequências para a colocação do engajamento na obra, pois como já foi dito acima, a obra “não é mais concebida como totalidade orgânica”²⁸⁶, assim, o motivo político individual não está mais subordinado ao todo da obra, ele atua como motivo isolado.

É a partir destas premissas que o tipo de arte de vanguarda se configura como um novo tipo de arte engajada, na qual a dicotomia arte “pura” e arte “política” são superadas – esta seria uma maneira. Para Adorno, o próprio princípio estrutural não-orgânico já seria emancipatório, porque leva ao colapso “uma ideologia cada vez mais próxima de se fechar num sistema”. Enfim, nesta concepção, a vanguarda e o engajamento se encontram no princípio estrutural, o problema é que sendo assim, somente se define a arte engajada pelo

²⁸³ BÜRGER, op. cit., p. 177. Nota 14.

²⁸⁴ Na opinião de Konder: “o ensaio ‘O autor como produtor’ – uma conferência feita em abril de 1934 – apontava Brecht como exemplo de uma atitude revolucionária na ligação da vida com a arte, e via nele um contraponto sério para as baboseiras pretensamente de esquerda que se encontravam nos versos de Kästner [...]. A produção artística deveria contribuir para desenvolver as forças produtivas e transformar as relações de produção; deveria se inserir no *interior* das relações de produção, na própria dinâmica da modificação da sociedade”. In: KONDER, op. cit., p. 74 e 75. Nota 170.

²⁸⁵ BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 129. In: *Magia e técnica, Arte e Política*.

²⁸⁶ BÜRGER, op. cit., p. 178. Nota 14.

ponto de vista da forma e não do seu conteúdo. Para Bürger “falta pouco para que, na obra vanguardista, as mensagens políticas se transformem em tabu”²⁸⁷.

A outra maneira de superação da dicotomia entre arte “pura” e arte “política” pode ser argumentada da seguinte maneira: ao invés de “promover o próprio princípio estrutural vanguardista não-orgânico à qualidade de mensagem política”, o princípio estrutural vanguardista mesmo numa única obra, “possibilita a justaposição de motivos políticos e não-políticos”. Ou seja, na base da obra de arte não-orgânica se torna possível um novo tipo de arte engajada.

Infelizmente, a crítica da época não entendia a questão da base da obra de arte não-orgânica, o que resultou em uma análise equivocada dos seus conteúdos políticos, pois a crítica continuava a tratar a questão dos conteúdos políticos como se estivessem inseridos na obra de arte orgânica. E isso acarretou o problema da crítica não ter tomado conhecimento da transformação operada pelos movimentos de vanguarda. Na obra de vanguarda, os “motivos individuais são inteiramente autônomos, o motivo político pode ter também um efeito direto, sendo confrontado pelo espectador com sua própria realidade existencial”²⁸⁸. Brecht fez uso desta possibilidade. Ele escreve a respeito no seu *Diário de trabalho [Arbeitsjournal]*:

[...] na composição teatral aristotélica e no modo de representar correspondente [...], como a apresentação da fábula constitui um todo absoluto, é fomentada no espectador a ilusão sobre o modo como os acontecimentos do palco se desenrolam na vida real e nela se concretizam. Os detalhes não podem ser individualmente confrontados com as partes que lhes correspondem na vida real. Nada deve ser “arrancado ao contexto” para ser eventualmente transportado para o contexto da realidade. Isso é superado pelo modo de representar distanciador. A seqüência da fábula é, aqui, descontínua; o todo unitário consiste de partes autônomas que, imediata e respectivamente, podem – devem, na verdade – ser confrontadas com os eventos parciais que lhes são correspondentes na realidade.²⁸⁹

Desta forma, Brecht se caracteriza por ser vanguardista, na medida em que o tipo de obra vanguardista, por libertar as partes do domínio do todo, possibilita um novo tipo de arte política. Benjamin, no texto “O autor como produtor”, explica o teatro épico de Brecht: “O teatro épico, disse ele, não se propõe desenvolver ações. Mas representar condições. Ele atinge essas condições [...] na medida em que interrompe a ação”. E será justamente o ato de interromper a ação que Brecht caracteriza por “épico”. Benjamin prossegue afirmando que a “interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função

²⁸⁷ BÜRGER, op. cit., p. 178. Nota 14.

²⁸⁸ Idem, p. 179.

²⁸⁹ Brecht, *Arbeitsjournal*, p. 140 (registro de 3/08/1940) apud BÜRGER, op. cit., p. 179. Nota 14.

organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel”²⁹⁰. Ou seja,

Seu objetivo não é alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive. Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso.²⁹¹

Podemos compreender, a partir das colocações de Brecht, que mesmo as obras de vanguarda falhando em sua intenção de revolucionar a práxis vital, ainda assim a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Porque agora a realidade penetra na obra, e também, a obra não se encontra mais fechada para a realidade. O problema reside no limite do efeito político das obras de vanguarda, e este limite é dado pela própria instituição arte, que dentro da sociedade burguesa continua sendo uma esfera descolada da práxis vital.

Com a arte depois das vanguardas, as possibilidades de criação se tornaram infinitas, e com isso, não só a criação autêntica é dificultada, como a sua análise científica. Podendo, assim, aplicar a ideia de Adorno “de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente”²⁹². Nos dias de hoje, temos que classificar, quase como num processo de concurso ou sorteio, se uma produção é artística ou não. O que é arte? E se nos questionamos se é arte ou não, imaginem o questionamento se é uma arte que sinaliza para uma emancipação política, ou simplesmente para a cristalização da instituição arte.

²⁹⁰ BENJAMIN, “O autor como produtor”, p. 133.

²⁹¹ Idem, p. 134.

²⁹² BÜRGER, op. cit., p. 184. Nota 14.

CONCLUSÃO

O que podemos concluir desta pesquisa é que ela procurou responder aos questionamentos sobre os objetivos de reunificação da arte à práxis vital empreendidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX à luz do pensamento benjaminiano, bem como se há uma teoria de arte na obra de Benjamin. Sobretudo na Parte II, nos apoiamos em Peter Bürger para buscarmos o norte de nossa pesquisa, e assim recorremos a pensadores como Kant, Schiller, Hegel, Lukács, Adorno e Brecht, para fundamentar a teoria do próprio Benjamin.

Queremos, também, deixar claro que a presente pesquisa não tem pretensão de esgotar o assunto, e muito menos dar por encerrada a discussão sobre a obra de arte. O que pretendemos é “plantar” a discussão e tentar reavivá-la para os nossos dias. Ou seja, à luz do que já foi discutido, pensar em estratégias para novamente tentar estetizar a vida.

Em momento algum, pretendíamos passar alguma visão pessimista, muito pelo contrário. Nesta pesquisa, tínhamos a pretensão de demonstrar alguns aspectos do dadaísmo e do surrealismo, já trabalhando alguns conceitos benjaminianos, e na Parte II discutir o lado do impacto das vanguardas e seus objetivos em reunificar arte e vida, para assim avaliarmos todos os âmbitos e os “porquês” das falhas.

A partir disso, esperamos ter alcançado o que propusemos no início, desde o resumo desta pesquisa, que pretendia demonstrar um estudo sobre a teoria de arte em Benjamin e a sua proximidade com os movimentos históricos de vanguarda – sobretudo o dadaísmo e o surrealismo – e os fundamentos pelos quais o autor considerava apenas estes movimentos como vanguarda artística.

Chegamos à conclusão de que o teatro de Brecht foi aquilo que mais se aproximou de uma estetização da arte e da vida, e o próprio Benjamin ressaltou isso no ensaio de 1934, “O autor como produtor”. Acreditamos ter conseguido relacionar a arte, a política e a revolução, a partir do estudo dos dois ensaios fundamentais: “Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Analisamos, dentro da temática arte, política e revolução, o que Benjamin tinha por entendimento do caráter emancipatório da arte e do uso da técnica. Nesse sentido, demonstramos em que medida o pensamento de Benjamin, fundamentado na “crise da tradição”, pode ser abordado a partir do movimento surrealista, da escrita automática e da *mágica* surrealista.

Sob esse aspecto, alcançamos o objetivo desta pesquisa que era apontar o conceito de vanguarda, dentro de suas limitações e caracterizações próprias. Identificamos o papel da instituição arte e como os vanguardistas conseguiram que tal instituição fosse reconhecida. Porque até então não se tinha o conhecimento de que na esfera da arte houvesse uma instituição configurada desta maneira. Vimos também algumas nuances da chamada arte pós-vanguardista e de como ela está interligada a uma outra configuração e objetivação de arte.

A nós cabe a tentativa de elucidação daquilo que Benjamin chamou de *Iluminação Profana* e o seu uso para a revolução.

Esperamos ter conseguido compreender um pouco destes conceitos, e mais importante ainda, que esta discussão não se encerre por aqui. Temos que sair do mundo das ideias e tentar realmente modificar a nossa realidade social, o nosso mundo.

REFERÊNCIAS

ADES, D. **O dada e o surrealismo**. Trad.: Leila Coelho Frota. Barcelona: Labor do Brasil, 1976.

ADORNO, T. **Teoria estética**. Trad.: Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

_____. **Filosofia da nova música**. Trad.: Magda França. SP: Perspectiva, 1989.

_____. **Notas de literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. SP: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, T; BENJAMIN, W. **Correspondência (1928 - 1940)**. Trad.: Jacob Muñoz Veiga e Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARAGON, L. **O camponês de Paris**. Trad.: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996

BAITELLO JUNIOR, N. **Dadá-Berlim**: des/montagem. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1993. (Selo universidade. Arte e semiótica)

BARON, Jacques. **L'an i du surréalisme suivi de l'an dernier**. Paris: Denoël, 1969.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal** – suivies de Petits poèmes en prose. Paris: Bordas, 1949.

_____. **As flores do mal**. 6. ed. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Petits poèmes em prose**. Pequenos poemas em prosa. Trad.: Dorothée de Bruchard. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1996.

_____. **Paraísos artificiais**: o haxixe, o ópio e o vinho. Trad.: Alexandre Ribondi; Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BENJAMIN, W. **Haxixe**. São Paulo: Brasiliense, 1984

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. III)

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v. I)

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v. I).

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Biblioteca Pólem)

_____. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na org. da ed. Brasileira Olgária Chain Féres Matos. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Posfácio: Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. II)

BENJAMIN, W. [et al]. **Textos escolhidos/ Walter Benjamin**. Trad.: Otilia B. Fiori. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores XLVIII)

BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. **Correspondência**. Trad.: Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. (Coleção Debates, Filosofia)

BOYLE, D. **O manifesto comunista de Marx e Engels**. Trad.: Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BRETAS, A. **A constelação do sonho em Walter Benjamin**. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETON, A. **Perspective cavalière**. Paris, Gallimard, 1970.

_____. **Manifesto do surrealismo**. Trad.: Luiz Forbes. Aliança francesa de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Circo de Letras)

_____. **Manifestes du Surrealisme**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. **Nadja**. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BÜRGUER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABANNE, P. Marcel Duchamp: **Engenheiro do tempo perdido**. Trad.: Paulo José Amaral; Plínio Martins Filho e Roney Cytrynowicz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates, Arte)

DUROZOI, G; LECHERBONNER, B. **O surrealismo**. Trad.: Eugenia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.

FABBRINI, R. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: UNICAMP, 2002.

GAGNEBIN, J. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. SP: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos: 142).

GAUTHIER, X. **Surréalisme et sexualité**. Prefácio de J.-B. Pontalis. Paris: Gallimard, 1971.

HAUG, W. **Crítica da estética da mercadoria**. Trad.: Erlon José Paschoal. São Paulo: UNESP, 1997. (Coleção biblioteca básica)

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999.

JIMENEZ, M. **O que é estética?** Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: UNISINOS, 1999.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo.** Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KONDER, L. **Walter Benjamin: marxismo da melancolia.** Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, F. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. (Série Para Ler).

_____. **Benjamin e Adorno: confrontos.** São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 46)

LEBRUN, G. A mutação da arte. In: **A filosofia e sua história.** Org.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura; Maria Lúcia Cacciola; Marta Kawano. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

LÖWY, M. **Romantismo e messianismo.** Trad.: Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Col. Debates, v. 234)

_____. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo.** Trad.: Eliana Aguiar. RJ: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história".** São Paulo: Boitempo, 2005

MARCUSE, H. **Cultura e psicanálise.** Trad.: Wolfgang Leo Maar; Robespierre de Oliveira; Isabel Loureiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARX, K. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte.** São Paulo: Escrava, 1968.

_____. **Do capital.** São Paulo: Nova Cultural. (Col. Os Pensadores), 2000.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **A ideologia alemã.** Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MISSAC, P. **Passagem de Walter Benjamin.** Trad.: Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NADEAU, M. **Histoire du surréalisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

_____. **História do surrealismo**. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PÉRET, B. **Le Déshonneur des poètes**: précédé de La parole est à Péret. Introdução: Jean Schuster. Paris: Jean Jacques Pauvert, 1965.

PIERRE, J; SCHUSTER, J. **Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação**. Trad.: Antônio Houaiss. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POE, E. **Histórias extraordinárias**: textos Completos. Trad.: Luísa Feijó e J. Teixeira de Aguiar. São Paulo: licença editorial para a Revista Minha, 1988. (Biblioteca de Ouro da Literatura)

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Trad.: Fúlvia M. L. Monteiro e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

REVISTA USP, São Paulo, n. 15, 1992 (Dossiê Walter Benjamin).

RIMBAUD, A. **Une saison en enfer**. Paris: Mercvire de France, 1946.

_____. **Uma temporada no inferno**. Trad.: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Trad.: Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

ROUANET, S. P. **Teoria crítica e psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Fortaleza-CE: Universidade Federal do Ceará, 1983.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem, numa série de cartas**. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Biblioteca Polém)

SCHOLEM, G. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. Trad.: Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

STANGOS, N (Ed). **Conceitos da arte moderna**. Trad.: Álvaro Cabral; revisão técnica: Reinaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

THIRION, A. **Révolutionnaires sans révolution**. Paris: Laffont, 1972.

TZARA, T. **Sete manifestos Dada**. Trad.: José Miranda Justo. Lisboa: Hiena, 1987.