

# TEORIA DA VANGUARDA

VLADMIR LUIS DA SILVA\*

[Livro: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272 p.]

No ano de 2008 foi corrigida, graças aos esforços da editora Cosac Naify e do tradutor José Pedro Antunes, uma falta de nosso mercado livreiro: a ausência entre nós de uma edição *brasileira* de *Theorie der avantgarde*, cuja publicação se dera no longínquo ano de 1974. Foram 34 anos de espera, 15 dos quais quebrando o galho com a edição portuguesa da Vega (1993), à qual, como qualquer edição importada, o acesso é difícil. Trata-se de um belo exemplar esse da Cosac. Afora uma ou outra opção editorial, tal como a de colocar as “Notas” ao final, o que dificulta a consulta, a edição ficou boa, especialmente pela esclarecedora “nota do tradutor” e pelas “imagens” espalhadas, que facilitam a entrada do leitor no clima da obra.

O empreendimento de Peter Bürger, resultante dos problemas que enfrentou em suas análises de obras surrealistas, consiste no fornecimento de

"um marco categorial com cujo auxílio tais análises possam ser empreendidas". O interesse de Bürger está, conforme o observa Iumna Maria Simon, na

[...] relação indissociável de tensão entre duas tradições da modernidade, que antes se definiam convencionalmente uma contra a outra: a estética da autonomia, cujo auge foi alcançado com o esteticismo do final do século XIX, e o impulso vanguardista de superação da autonomia e recondução da arte para a prática da vida.<sup>1</sup>

Trata-se, fundamentalmente, de um estudo que reflete o "ataque vanguardista" à "instituição arte". Daí o alerta necessário ao leitor desavisado: não se trata de uma análise propriamente estética, cujo escopo fosse aquilatar o valor artístico dos esforços vanguardistas, mas sim da busca das razões do fracasso do "*projeto de recondução da arte à práxis de vida*".

Já na introdução, Bürger afirma praticar uma "ciência crítica", na qual o interesse do pesquisador atua na escolha das categorias de trabalho, sob o critério da adequação à análise da "*conexão entre as objetivações literárias e as relações sociais*". O autor tem por alvo a relação entre intérprete e obra literária, daí seu interesse pela teoria hermenêutica segundo a qual nossa apreensão de uma obra de arte carece "*de um conhecimento prévio que é transmitido pela tradição*". Neste âmbito, Bürger se insurge, com o auxílio de Jürgen Habermas, contra Hans-Georg Gadamer, acusado de submeter o processo da compreensão "*à autoridade da tradição*".<sup>2</sup>

É o objetivo de exame racional daquela pretensão de legitimidade da tradição que leva o autor ao "*modelo marxista da crítica dialética da ideologia*". Capaz de apreender, de modo não unívoco, o caráter contraditório tanto da ideologia quanto de sua função social, tal modelo permite que a análise "não se torne mera demonstração de um esquema de antemão estabelecido". Após completar o quadro de virtudes deste modelo com a adição do conceito de "crítica" que lhe subjaz, facultador da explicitação do momento de verdade contido na ideologia, Bürger o situa como o ponto de afinidade entre Georg Lukács e Theodor W. Adorno. Não obstante, se em Marx as críticas da ideologia (religião) e da sociedade coincidem, sua transposição pelos "marxistas-hegelianos" para o plano literário "pressupõe uma construção da história", isto é, a crítica da sociedade se faz *indiretamente*.<sup>3</sup>

A análise da “função social” constitui o segundo ponto de distanciamento de Lukács e Adorno em relação ao modelo de Marx. Tendo por ponto de fuga uma “estética da autonomia”, os primeiros *desfocam* o problema da análise da função, elemento inerente ao modelo marxiano. Diante desta *falta*, Bürger recorre a Herbert Marcuse que, seguindo o modelo de Marx, oferece uma “*determinação global da função da arte na sociedade burguesa*” também portadora de dois momentos contraditórios: o de protesto e o de estabilização das “*más condições sociais*”. O modelo de Marcuse teria ainda a vantagem de conceber a recepção das obras de arte não isoladamente, “*mas dentro de um marco de condições institucionais*” (daí o conceito, tão caro a Bürger, de “*instituição arte*”), no qual a função das obras é estabelecida. Função esta que, segundo o autor, aparece bem determinada: ainda que o indivíduo burguês possa experimentar “*a si mesmo como personalidade*”, dada a separação entre instituição arte e cotidiano, esta experiência possui o significado da “*neutralização da crítica*” na sociedade burguesa.<sup>4</sup>

No primeiro capítulo de seu livro, Bürger busca historicizar sua teoria estética, no sentido da “*visão da conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias de uma ciência*”. Apoiando-se na análise marxiana do trabalho – categoria válida “*para todas as épocas*”, mas de modo específico em cada uma e de tal maneira que apenas seu desdobramento pleno faculta a cognição daquela validade –, o autor assevera que, no caso da estética, o “*pleno desenvolvimento somente é alcançado na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual os movimentos históricos de vanguarda contrapõem sua resposta*”.<sup>5</sup> Aqui a categoria mais geral é a de “*meio artístico*”, reconhecível enquanto tal apenas com os movimentos de vanguarda. Nesta feição histórica, os procedimentos individuais deixam de estar presos a um “*princípio estilístico*”, guardando apenas sua ligação com o efeito causado no receptor. Dentre as advertências preventivas oferecidas pelo autor, deve-se destacar a que dá conta de que a “*validade geral não é pura e simplesmente criada, ex nihilo, pela prática artística de vanguarda*”, tratando-se antes de um processo dual e unitário: “*os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria conteúdo*”.<sup>6</sup>

No subitem "*vanguarda como autocrítica da arte na sociedade burguesa*", Bürger recorre à "categoria historiográfica" marxiana de "autocrítica", possibilitadora da "compreensão objetiva" das fases anteriores de uma sociedade. Ao transpô-la para o âmbito de um subsistema da sociedade (arte), o autor afirma que "só quando a arte entra no estágio da autocrítica é que se torna possível a 'compreensão objetiva' de épocas passadas do seu desenvolvimento". A "segunda tese" consiste na defesa de que, "com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica".<sup>7</sup> Com base na distinção entre "*instituição arte* (que funciona segundo o princípio da autonomia)" e "*conteúdo das obras individuais*", Bürger visualiza as condições históricas daquela autocrítica no final do século XIX, quando, combinando-se ao fenômeno da autonomização da instituição arte (completado no final do século XVIII), "*também os conteúdos perdem seu caráter político*", o que se dá com o esteticismo.<sup>8</sup>

Ainda preocupado com as condições históricas da autocrítica da arte, Bürger passa em revista as explicações de Walter Benjamin sobre as transformações ocorridas no âmbito da arte no primeiro quartel do século XX. Para este autor, tanto a arte sacra da Idade Média quanto a profana do Renascimento são marcadas por uma relação "aurática" entre obra e receptor, no dizer de Bürger, uma relação de "inacessibilidade". Com as transformações técnicas de reprodução observadas no período referido, teria ocorrido uma "perda da aura", que altera não só a percepção, mas o "caráter geral da arte". Para Bürger, no entanto, tal periodização opera uma transposição "problemática" "*do conceito de forças produtivas do âmbito da análise da sociedade como um todo para a esfera da arte*". Apesar da fragilidade das explicações baseadas nesta periodização, Benjamin teria percebido a determinação institucional do efeito das obras individuais, bem como a fundamentação históricossocial dos modos de recepção. Distanciando-se de Benjamin, Bürger visualiza na divisão do trabalho, ou na "*cristalização do subsistema social arte*", o motor do processo de transformação, cujo reflexo no lado subjetivo seria uma "*atrofia da experiência*", ou seja, a nulificação das experiências vivenciadas pelo especialista;<sup>9</sup> No capítulo II, como que para lapidar sua própria definição de autonomia e levantar os "problemas da pesquisa", Bürger principia pela crítica do "conceito

de autonomia da *l'art pour l'art* e o de uma sociologia positivista que compreende a autonomia como mera fantasia subjetiva do produtor de arte". Se na primeira formulação perde-se a dimensão histórico-social da autonomização, na segunda fixa-se uma "mera ilusão", deixando de lado o "status das obras". Após esta apreciação geral, "para desenvolver perspectivas para a pesquisa com maior rapidez", o autor empreende uma análise das explicações materialistas mais recentes da categoria da autonomia. Bürger tem em mente, nestes confrontos, que a autonomia é um fenômeno contraditório: de um lado é o descolamento da arte em relação à práxis vital e, de outro, "*o processo de ideologização dessa esfera*". Neste sentido, entende como ponto de partida no entendimento da gênese da autonomização "*a sua conexão com a ascensão da sociedade burguesa*".<sup>10</sup>

Em busca daquela conexão, Bürger recua até a quadra final do século XVIII, momento de surgimento de "*um novo conceito de arte [...] em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [Lebenstotalität] das atividades sociais e com elas abstratamente se defronta*".<sup>11</sup> O autor vê no "juízo estético" (de gosto) formulado por Kant, um juízo desinteressado em relação às esferas do sensível, da moral e do teórico, o "*páthos da universalidade*" "*característico da burguesia em luta contra a nobreza feudal*". Paradoxalmente, Schiller parte das reflexões kantianas para determinar a função social do estético. Justamente por conceber a arte como esfera autônoma, Schiller a entende como sendo capaz de, "*dentro da sociedade da divisão do trabalho [...] possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, se vê impedido de desenvolver*".<sup>12</sup>

Visando ressaltar o caráter não-sincrônico das subcategorias "*pensadas como unidade no conceito de obra de arte autônoma*", Bürger oferece um esquema baseado em três elementos: "finalidade de aplicação", "produção" e "recepção". Com isto possibilita a visualização do caráter paulatino do processo, por meio da classificação de três tipos de arte: sacra, objeto de culto, de produção (artesanal) e recepção coletiva; cortesã, objeto de representação, produzida individualmente, mas recebida ainda de modo coletivo; burguesa, representativa da autocompreensão burguesa, de produção e recepção individual. Bürger submete as *manifestações* vanguardistas ao mesmo esquema

que usara para os demais tipos de arte. Sendo assim, tais manifestações, ao atacarem a separação entre arte e práxis vital, eliminam a possibilidade de uma “finalidade de aplicação”, recusando também a produção e a recepção individuais da obra de arte, bem como a separação entre estas últimas. Vale destacar o caráter contraditório do “ataque vanguardista” assinalado pelo autor: “uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la”.<sup>13</sup> Com isto, o autor lança luz sobre as razões da impossibilidade da superação pretendida pelos vanguardistas, ou melhor, sua realização enquanto “falsa superação”, fenômeno manifesto na literatura de entretenimento e na estética da mercadoria.

No capítulo III, Bürger, pautado na distinção entre obra de arte “orgânica” (simbólica) – na qual a unidade entre geral e particular se dá sem mediação – e “não-orgânica” (alegórica) – que realiza aquela unidade de modo mediado –, tenta entender em que sentido se pode falar de “obra de arte de vanguarda”. Neste passo, esclarece que, embora fracassado, o ataque vanguardista à instituição arte possibilitou tanto seu reconhecimento enquanto instituição como a relativa falta de consequência social como seu princípio. Pontua ainda a ampliação da categoria de obra resultante dos movimentos históricos de vanguarda e a negação de suas “genuínas intenções” pela neovanguarda, via institucionalização da “*vanguarda como arte*”.<sup>14</sup>

Em seu esforço analítico, Bürger avalia negativamente a categoria adorniana do “novo”, em virtude de, em sua inespecificidade proveniente da duplicação do princípio da novidade presente no mercado, não dar conta da “ruptura historicamente única” dos movimentos históricos de vanguarda com toda a tradição da arte. Quanto à noção de “acaso”, apesar de seu caráter ideológico, atinente à naturalização do ato de “produção de sentido”, Bürger a considera “no sentido a ela atribuído pelos surrealistas, como categoria ideológica que permite ao pesquisador compreender a intenção do movimento, mas que igualmente põe diante dele a tarefa de criticá-la”.<sup>15</sup> O mesmo cuidado é mostrado com o conceito benjaminiano de alegoria. Sua adoção por Bürger é restrita ao âmbito da *descrição* do procedimento alegórico (“estética da produção”), cujos momentos constitutivos coincidem com o conceito de

montagem. Já no tocante à “*interpretação dos procedimentos*” (“interpretação do processo de produção e recepção”), o autor a considera como pertencente já à “esfera em que a análise individual de obras é essencial”. Visando precisar um aspecto do conceito de alegoria, o autor recorre à categoria de “montagem”, tal como “sugerido pelas primeiras colagens cubistas”, isto é, como prática na qual “*é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista*”. Na determinação seguida temos que, à “*negação da síntese*” na estética da produção, corresponde, na estética da recepção, a “*renúncia à reconciliação*” ou “*renúncia à interpretação de sentido*”.<sup>16</sup>

No capítulo IV, Bürger busca evidenciar que o ataque vanguardista alterou tanto o lugar do engajamento político na arte quanto o seu conceito. Para o autor, tanto Lukács, defensor da obra de arte “realista” (orgânica) contra a tendência vanguardista, quanto Adorno, que advoga a obra vanguardista (não-orgânica) como norma histórica e considera o realismo um “retrocesso estético”, elaboram teorias normativas, “*no sentido em que a estética de Hegel [...] contém um momento normativo*”. Tratar-se-ia de um “debate histórico”, pois, com o desvendamento da instituição arte, “*nenhuma forma pode mais [...] reivindicar unicamente para si a pretensão de validade*”. Esse erro *comum* deve-se não só à inobservância da instituição arte, mas também à sua postura negativa em relação à obra de Brecht, um “*vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista possibilita um novo tipo de arte política*”. No que tange ao engajamento, a tese de Bürger é a de que o ataque vanguardista e o “*surgimento de um tipo não-orgânico de obra de arte*” mostraram, respectivamente, que: 1 - “*o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’*”. 2 - “*Onde a obra não é mais concebida como totalidade orgânica, o motivo político individual deixa igualmente de estar subordinado ao domínio do todo da obra, podendo, assim, atuar como motivo isolado*”.<sup>17</sup> Completa o capítulo um “post-scriptum em consideração a Hegel”, no qual Bürger questiona a possibilidade de uma teoria estética no cenário pós-vanguardista, marcado pela “disponibilidade de todas as tradições”.

Bürger finda este seu instigante e importante estudo com um “posfácio à segunda edição”, oportunidade para responder aos questionamentos de que

*Theorie der avantgarde* foi alvo desde seu surgimento e também para esclarecer-nos acerca de pontos de difícil apreensão.

## NOTAS

\* Vladimir Luis da Silva é mestrando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: vladmirluis@yahoo.com.br

<sup>1</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 11.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 23-28.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 28-34.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 34-40.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 52-53.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 54-66.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 81-92.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 117-124.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 140-3.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 177-178.