

Notas a uma “ciência crítica da Literatura” pós-1945

Gabriel Cordeiro dos Santos Lima¹

O problema da autonomia

60

No emblemático ano de 1968, Lucien Goldmann –então um dos mais relevantes nomes da teoria materialista da literatura– organizou um colóquio em Royaumont para o qual convidou Agnes Heller e Theodor Adorno. Ficavam assim representadas duas das mais importantes tendências do assim chamado “marxismo ocidental”²; a saber, a Escola Lukácsiana (ou de Budapeste) e a Teoria Crítica (ou Escola de Frankfurt), respectivamente. O próprio Goldmann, com seu método do estruturalismo genético, completava o que prometia ser um acalorado debate acerca dos pressupostos para uma teoria histórico-materialista da arte. Para os objetivos do presente artigo, no entanto, são menos importantes as divergências entre tais correntes do que o seguinte episódio, saborosamente narrado por Heller³:

[...] nos vimos de imediato envolvidos em apaixonadas discussões sobre três pontos de vista diferentes e aparentemente inconciliáveis. Então, ocorreu algo totalmente inesperado. Um jovem ocupou a tribuna e falou com irritação e

¹ Doutorando em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio na Yale University (Estados Unidos). Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). São Paulo-SP, Brasil. E-mail: gabriel.cordeiro.lima@usp.br

² Como o termo é motivo de controvérsia, vale mencionar que, por “marxismo ocidental” entende-se aqui o que Perry Anderson chama de tal em sua obra *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*; a saber: a corrente de pensamento materialista representada, em que pesem suas respectivas divergências, por György Lukács, Karl Korsch, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, Jean Paul Sartre, Louis Althusser e Lucien Goldmann.

³ A crítica brasileira deve a tradução do texto espanhol para o português, bem como a popularização do referido episódio, a excelente artigo de Celso Frederico (Cf. 2000).

enfado: Lukács, Adorno e Goldmann são os três a mesma coisa. São membros da Sagrada Família. Ao apoiar a autonomia da obra de arte estão buscando a salvação em uma imagem celestial do mundo. Os três estão ultrapassados, são burgueses e desprezíveis. Em seu lugar necessitamos de Arrabal. Um coro de gente jovem fez eco de suas palavras. 'Arrabal, Arrabal', gritavam. Foi então que nasceu a pós-modernidade. Em um minuto mudou toda a cena. Adorno, Goldmann e eu, que representava Lukács, terminamos no mesmo lado da proverbial barricada. Em vez de criticar, começamos a apoiar-nos uns aos outros. Os elementos comuns de nossos critérios repentinamente se tornaram mais importantes que os que nos separavam. (1987, p.77)

A anedota ilustra quão fundamental ao marxismo dos anos 1960 era a questão da autonomia –grosso modo, a capacidade eventualmente apresentada por uma obra singular de se manter relativamente independente da degradada realidade capitalista, assim vislumbrando uma totalidade histórico-universal (um mundo não degradado). O fato de que a menção do nome do diretor de teatro experimental Arrabal tenha entrincheirado juntas teorias tão divergentes quanto as de Heller, Adorno e Goldmann dá a dimensão do que estava em jogo. Diria Heller:

61

A defesa da autonomia da obra de arte implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não era simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que *devem existir* certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre 'superior' e 'inferior' é válida e que é da máxima importância, inclusive assunto de vida ou morte, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras. (1987, p.77)

Dito isso, cabe lembrar que meio século já se passou desde o colóquio de Royaumont. Mais importante do que o dado cronológico em si é a dimensão qualitativa das mudanças que ocorreram desde então, pois no quadro contemporâneo, o que lá se entendia como uma “pós-modernidade” nascente é, já, uma lógica cultural relativamente hegemônica. Nesse novo cenário, a noção marxista-ocidental de autonomia tem sido constantemente atacada por tendências exógenas, mais ou menos novas. Isso, por outro lado, não quer dizer que a categoria não tenha enfrentado ataques domésticos, interiores ao próprio marxismo. No presente artigo, buscar-se-á repassar alguns debates acerca do problema, assim os revendo com o intuito de: 1) divisar a histórica problematização materialista da autonomia; 2) apresentar, de maneira panorâmica, a repetição da dialética da arte autônoma

(modernismo e vanguardas) ocorrida em sociedades não-europeias (notadamente Estados Unidos e América Latina); e 3) apresentar brevemente as teorias e trabalhos críticos de autores pontuais que, ainda no âmbito do materialismo, vêm lidando com a questão da autonomia em nova chave.

Teoria Estética e Teoria da Vanguarda

Antes de mais nada, para a presente reflexão, é preciso tomar por pressupostas algumas distinções fundamentais que ocupariam espaço de destaque entre a crítica materialista não muito depois do colóquio narrado por Agnes Heller. Nesse âmbito, as formulações sintetizadas por Adorno em sua obra tardia *Teoria Estética* (1968), em muito aperfeiçoadas pelo Peter Bürger de *Teoria da Vanguarda* (1974), são ainda o referencial indispensável. Vejamos:

62

Para Adorno, o conceito de *arte* depende do conceito de *forma*. Este último, por sua vez, pode apenas existir mediante uma relativa *autonomia* estabelecida em relação ao que o filósofo chama de “vida empírica” – isto é, a vida humana tal e qual, em sua relação com o mundo. Diz ele: “O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica” (2015, p. 217). Desde já, então, a esfera artística é concebida como um campo cujo pressuposto *sine qua non* é não ser mera parte da realidade objetiva. Daí Adorno diferenciar *arte* de *comunicação direta*.

Uma vez estabelecida essa divisão, Adorno definirá *conteúdo* (do alemão *inhalt*) como “impulsos miméticos arrastados para o interior da forma” (2015, p. 218). Em verdade, toda a conceituação de conteúdo e forma, na *Teoria Estética*, se estabelecerá não em termos formais, mas dialéticos: “a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele” (p. 215). Também se tornaria famosa a formulação adorniana segundo a qual “A forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado” (p. 222). Conteúdo este, notemos, mais próximo da vida empírica.

Disso, então, seria possível depreender cinco leis importantes da *Teoria Estética* de Adorno:

- A arte depende da autonomia em relação à vida empírica.
- A autonomia da arte em relação à vida empírica, por sua vez, depende da forma e vice-versa.
- O conteúdo, que emerge da vida empírica e busca mimetizá-la, já pressupõe, em si, algum grau de mediação por parte da forma.
- A forma, que emerge do conteúdo (“é concebida através dele”), mantém com este último uma relação inversamente proporcional, pois deve também “ser concebida contra ele”. Logo, quão maior seja o grau de formalização e mediação, menor o grau de explicitação do conteúdo.
- Por sua vez, quão maior seja o grau de determinidade formal (e menor o grau de explicitude do conteúdo), maior o grau de autonomia. Inversamente, quão maior o grau de explicitude do conteúdo (e menor o grau de determinidade formal), menor o grau de autonomia.

63

Assim, com objetivos hermenêuticos, e a fim de dar conta desta relação dialética conforme manifesta em obras sobretudo modernistas, Adorno formulará o conceito de “conteúdo de verdade” (do alemão *gehalt*) (2015, p. 378): o impulso mimético que, quão mais mediado pela forma, se torna menos explícito, devendo, cada vez mais, ser buscado na própria forma. A essa altura, Lukács, polemizando com o marxismo vulgar, já dizia que “em literatura o verdadeiramente social é a forma” (apud COSTA, 2012, p. 12), e o neocrítico americano Wayne Booth, por caminhos muito diferentes, chegava ao conceito similar de “autor implícito” (1980, p. 167) (a versão textual do autor). Aqui, porém, seria prudente observar que todos esses teóricos estão pensando em obras canônicas da literatura burguesa, respectivamente no realismo oitocentista (Lukács), no romance de Henry James (Booth) ou já no modernismo (Adorno). Fundamentalmente, se poderia dizer que as teorias de Lukács, Adorno e Booth miram obras de arte tornadas autônomas.

O participio “tornadas”, aqui, é fundamental para diferenciar essa tendência a tomar certas obras por todos autônomos de uma suposta

autonomia entendida atemporal e universalmente como norma da arte. Sem dúvida não se trata de tal. Como Peter Bürger demonstrará mais tarde, a arte avança em autonomia na medida em que se emancipa do uso-ritual na Idade Média e acompanha o avanço da dominação burguesa bem como – poderíamos acrescentar – da alienação capitalista, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII. Quando Adorno estipula seus pressupostos com uma retórica de validade geral, tem em mente um ápice dessa escalada autônoma, qual sendo o das obras pós-esteticismo do século XIX, Baudelaire e a consolidação do campo literário francês analisado por Bourdieu, *l'art pour l'art* e assim por diante.

Pode-se discutir o quanto Adorno tinha ou não consciência dessa delimitação. De fato, a ideia de que não o tivesse parece pouco defensável. Em todo caso, jamais se poderia dizer que a teoria adorniana fosse cega a outras tendências. Justamente por ser cônica destas últimas, inclusive, distinguia *conteúdo de verdade* do conceito de *intenção* - este menos mediado pela forma, não necessariamente ligado à autonomia e mais próximo à vida empírica. Dirá Adorno:

64

Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista, como se refere em ambos os lados, quer dizer – com o conteúdo. Em reacção a isso, o conteúdo estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjectivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como fabula doce quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo. (ADORNO, 2015, p. 230)

Embora a tradução disponível pouco ajude, conclui-se: o *inhalt* (conteúdo como impulso mimético) se estabelece cada vez mais como *gehalt* (conteúdo de verdade, bloqueado pela intenção e a ser buscado na forma) conforme o grau de autonomia aumenta e vice-versa. Não se trata, logicamente, de compreender a arte em termos de categorias não-relacionadas: Adorno não ignora que forma, conteúdo (de verdade) e intenção podem conviver no interior de obras singulares mais ou menos autônomas. De todo modo, sua *Teoria Estética* enxerga um impulso contrário à autonomia na intenção, afinal claramente opõe a esta última (que pode, em última instância, prescindir da forma) o que entende por conteúdo de verdade mediado pela forma. Se a formalização é indispensável à arte

(assinalo, autônoma), a intenção é uma tendência anti-artística, pelo menos na concepção adorniana.

Colocando o problema em termos menos abstratos: para Adorno, o ato de dizer algo explicitamente (uma mensagem política, por exemplo) pode ser prejudicial à verdadeira arte, cuja essência seria se distanciar da realidade degradada e vislumbrar um outro mundo possível. De fato, não apenas disso se trata, como é precisamente nesse ponto cego do modelo que seus limites serão encontrados. Aqui, a título de revisão, vale retomar a *Teoria da Vanguarda* de Bürger.

Teorizando os movimentos históricos de vanguarda –principalmente o dadaísmo, o primeiro surrealismo e a fotomontagem política– Bürger identifica nestes o projeto de explicitar a intenção (que ele chama de *pretensões sociais de uso* ou de *mensagem*) ao máximo, com vistas a romper a autonomia rumo a uma dissolução na vida empírica (que ele chama de *práxis vital*) (2008, p. 57). Os meios para tal fim seriam diversos: no caso surrealista, o acaso e a abertura da obra; no caso dadaísta, o choque dos *ready-mades*; no caso dos cartazes de Heartfield, a montagem e a mensagem direta. Adorno, note-se, demonstrou plena consciência desse projeto comum de destruir a condição autônoma e, a princípio, emitiu juízos diversos a respeito das vanguardas. Sua análise do surrealismo, por exemplo, identificou altos e baixos no movimento em razão das circunstâncias históricas. Ídem, embora não seja este o espaço para discuti-lo, seu entendimento do dadaísmo revelou uma veia característica e profundamente dialética. Em todo caso, no final dos anos 1960, quando a *Teoria Estética* foi escrita, Adorno já fazia franca oposição ao projeto vanguardista, assim resumindo seu programa:

[para as vanguardas de então] A época da arte estaria revolvida, seria tempo de realizar o seu conteúdo de verdade, que é identificado sem mais ao seu conteúdo social: o veredicto é totalitário. O que presentemente tem a pretensão de ser unicamente extraído do material e que, pelo seu apatetismo, fornece o motivo mais pertinente ao veredicto pronunciado sobre a arte, faz na realidade violência ao material. (2015, p. 378)

Mais do que os eventuais limites que o juízo adorniano possa encontrar aqui, vale pensar na revisão da *Teoria Estética* promovida por

Bürger, pois esta não se limitou a uma polêmica a respeito do valor das obras individuais. Na verdade, sem necessariamente valorar as vanguardas, Bürger enxergará no ataque das mesmas à autonomia um deslindamento do caráter histórico das próprias pretensões de validade geral das teorias de autonomia (dentre as quais, principalmente, a teoria de Adorno). Lê-se, na *Teoria da Vanguarda*:

Deve-se insistir em que a autonomia designa, aqui, o modo de função [*funktionsmodus*] do subsistema social arte: sua (relativa) autonomia frente às pretensões sociais de uso. Efetivamente, deve-se refletir que o descolamento da arte da práxis vital e a conseqüente cristalização de um campo particular da experiência (isto é, o estético) nem transcorrem de modo retilíneo (há significativas correntes contrárias), nem devem ser interpretados de modo adialético (algo assim como a autorrealização da arte). Trata-se muito mais de constatar que *o status de autonomia da arte dentro da sociedade burguesa não resta inatacável, sendo antes um produto precário do desenvolvimento da sociedade como um todo.* (2008, p. 57 – grifos meus)

66



Fig. 1. *O urinol* de Marcel Duchamp: mensagem direta e ataque à “instituição arte”.⁴

Bürger reconhece que o projeto das vanguardas históricas – de dissolução da arte na práxis vital – fracassa pela falta de lastro social (por exemplo, uma revolução social) capaz de romper com as características da sociedade burguesa, da qual a autonomia seria este subproduto precário. Com efeito, os apologistas da vanguarda das décadas de 1920 e 1930 – como o Walter Benjamin de *O autor como produtor* ou o Boris Arvatov de *Arte e Produção e revolução proletária* – demonstravam grande entusiasmo

⁴ Fonte: BÜRGER, 2008, p. 102.

em relação à Revolução Russa, cujas promessas, para Bürger, não se cumpriram. Em todo caso, o mérito do modelo deste último consiste na percepção das consequências do projeto vanguardista, independentemente de sua realização: na medida em que se insurgem contra a instituição arte – “o modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade” (2008, p. 38) – as vanguardas desvelam o caráter histórico da mesma, demonstrando que a autonomia não é uma lei universal e atemporal.

Com isso, hoje já poderíamos dizer que Adorno – como Lukács ou Booth – devia sua hermenêutica pela análise formal à dinâmica que guiou o cânone artístico a partir da metade do século XIX, quando a dialética forma-conteúdo parecia se deslocar progressivamente em favor da forma até alcançar momentos de ápice autônomo (por exemplo, em um dos grandes modelos adornianos, o anti-romance de Samuel Beckett). Já programaticamente, como se sabe, a defesa da autonomia também se opunha à arte guiada pelo que os primeiros frankfurtianos entendiam como um caráter instrumental da arte produzida pela “indústria cultural” (1985, p. 99) – isto é, o modo de produção da cultura nas sociedades industriais avançadas⁵ – que em última instância objetivaria estritamente o lucro. Todavia, a não ser para desqualificá-lo, tratava-se de um modelo que pouco ajudava a compreender um cartaz de Heartfield, cuja intenção – ou mensagem – atacava diretamente o receptor. Em outras palavras, o conceito adorniano de arte – que designa arte autônoma – seria, em verdade, um conceito para a arte burguesa. Daí a reação de Adorno ao ataque vanguardista com uma apostasia daquilo que ele próprio considerava um ideal de instituição arte: sua *Teoria Estética* queria excluir do domínio artístico o que ia contra a noção de autonomia, que é o seu pilar.

Adorno não teve tempo de ratificar suas formulações e posicionamentos, muito menos de reconhecer explicitamente o caráter histórico dos mesmos – pois viria a falecer em 1969, um ano após a conclusão do texto publicado de *Teoria Estética* e cinco anos antes da publicação de *Teoria da Vanguarda*. Em verdade, visto tais formulações já

⁵ Para uma explicação mais específica da parte do próprio filósofo, ver o célebre capítulo “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”, em *Dialética do Esclarecimento* (1944).

podem ser vistas menos como uma *Teoria Estética* do que como um *projeto*, seria o caso de se pensar se, em Adorno, a defesa dos pressupostos da arte burguesa não se deveria menos a eventuais pretensões de validade geral do que ao próprio pensamento do autor, tão hegeliano-iluminista quanto materialista. Não se trataria de demérito, mas de compreensão dialética do problema: quando se referia a um “veredito totalitário” das vanguardas, Adorno tanto acertava em relação à indústria cultural e sua intenção pós-autônoma de buscar o lucro, quanto errava em relação à arte engajada.

De qualquer maneira, deixando a questão de lado, a revisão de Bürger permanece ainda atual em relação à compreensão dos problemas fundamentais à arte europeia da primeira metade do século XX. Agora, seria o caso de nos perguntarmos: o que restaria à arte, por um lado revelado o caráter histórico das pretensões de autonomia, por outro lado fracassado o projeto vanguardista de fusão com a práxis vital?

68

Modernismo Tardio e Retorno do Real

Em relação a essa última pergunta, tanto Adorno quanto Bürger são fatalistas e voltam a dar as mãos. Basta observar o último parágrafo de *Teoria da Vanguarda*: “A ideia de Adorno, de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente, seria aplicável com mais razão à arte pós-vanguardista” (2008, p. 167)⁶. Uma formulação tal, no entanto, pouco ou nada serviria à compreensão de momentos da arte ou da literatura tão interessantes quanto o modernismo americano pós-45, as neovanguardas ou a nova narrativa latino-americana dos anos 60. Temos tanto mais a lamentar quando percebemos que tais movimentos poderiam ser perfeitamente entendidos nos termos das categorias sugeridas por Adorno e Bürger (conteúdo de verdade, intenção, autonomia).

Seria, então, preciso historicizar, também, a *Teoria da Vanguarda*. Isso porque, elaborada a partir do ataque das vanguardas históricas – por sua

⁶ A afinidade, obviamente, tem pressupostos hegelianos.

vez surgido em um contexto de crise da sociedade burguesa (Primeira Guerra Mundial) – o esquema de Bürger serve bem à perda de hegemonia europeia no cenário cultural mundial durante a primeira metade do século XX, pois identifica corretamente o momento de insurgência contra uma cultura formada e em declínio. A esse respeito, as conclamações futuristas a destruir os museus dizem muito⁷. Todavia, poderíamos lembrar também que, àquela mesma altura, a (burguesa) sociedade norte-americana não se encontrava em crise. Pelo contrário: a partir de 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o Plano Marshall, se tornará, ela própria, a grande referência no universo das artes. Serge Guilbaut, em *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), demonstrará justamente que esse deslocamento da hegemonia global, aliado a uma pujança econômica que viabilizava o financiamento artístico em níveis sem precedentes, favorecerá nos Estados Unidos o florescimento de um modernismo altamente preocupado com o problema da autonomia. Mais: esse mesmo modernismo, por sua vez, será igualmente atacado pelas neovanguardas americanas.

69

Logicamente se pode entender todos esses acontecimentos como repetições sem valor, no pior dos casos mercadológicas, de uma dialética antiga. Bürger, inclusive, o faz ao afirmar: “a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. [...] Quanto ao efeito social das obras, ele não é determinado pela consciência que os artistas associam ao seu fazer, mas pelo status de seus produtos” (2008, p. 110). Assim, como que reproduzindo o velho axioma marxista maliciosamente emprestado a Hegel -segundo o qual “a história se repete (‘primeiro como tragédia, depois como farsa’)” (MARX, 2011, p. 25) – o esgotamento dos modernismos e vanguardas históricas (europeias) seria a tragédia, enquanto suas reedições americanas seriam a farsa. Uma concepção tal, porém, precisaria prescindir totalmente da história – isto é, prescindir totalmente do próprio marxismo. Pois, se o modelo de Bürger enquadra o momento de ataque a uma cultura formada,

⁷ Poucos documentos da cultura explicitam esse programa tão bem quanto o Manifesto Futurista redigido por Marinetti em 1909.

como compreender, nos mesmos termos, os processos surgidos no âmbito da formação de outras culturas, posterior a tal ataque?

Para uma teoria verdadeiramente crítica da literatura pós-45, seria preciso compreender os fundamentos sociais e estéticos dessas sociedades, cujas dinâmicas sociais e estéticas não se enquadram mais naquelas teorizadas pela *Teoria da Vanguarda*. Embora pense que essa frase, por seu caráter dialético, tem validade geral, quando digo “essas sociedades” me refiro especificamente aos EUA e à periferia desenvolvimentista: no primeiro caso, porque lá a dialética identificada por Bürger se (re)opera claramente à medida em que o país avança sobre o controle do planeta, se desenvolvendo, nos termos de Marcuse, como uma *sociedade sem oposição* (1969, p. 13)⁸; no segundo caso porque, na medida em que lutam para se formar enquanto nações autônomas, os países periféricos vêm suas literaturas reproduzirem clara e expressamente uma busca pela autonomia que, no entanto, novamente fracassa com os burros n’água das perspectivas de formação, até submergir na ordem neoliberal globalizada. Vejamos:

70

A arte estadunidense assistiu, após 1945, à emergência de um modernismo por vezes hermético, fortemente centrado nos materiais e nos meios, cujo maior exemplo seria a *action painting* de Jackson Pollock⁹. Igualmente, viu esse modernismo ser golpeado pelas experiências vanguardistas do acaso nos romances de William Burroughs, na *action painting* de Jackson Pollock ou na música de John Cage, sem falar nas fotomontagens de mensagem direta do coletivo Gran Fury e outros. Hal Foster definiria o caráter retornado de tais experiências da seguinte forma

A questão dos retornos históricos é antiga na história da arte; aliás, na forma do renascimento da Antiguidade clássica, ela é fundadora. Empenhados em abranger culturas diversas numa única narrativa, os fundadores hegelianos da disciplina acadêmica representaram esses retornos como movimentos dialéticos que faziam a história da arte ocidental progredir, e apresentaram figuras apropriadas para essa narrativa histórica (assim, Alois Riegl sustentou que a arte progride como o giro de um parafuso, enquanto Heinrich Wölfflin apresentava a imagem análoga de uma espiral). A despeito das aparências, essa noção de uma dialética não foi rejeitada no modernismo;

⁸ Em algumas traduções talvez mais conhecidas, prevalece o termo “sociedade unidimensional”.

⁹ Embora seja exemplo de experimento com o acaso, Pollock figura como paradigma de arte autônoma na obra do célebre teórico modernista Clement Greenberg. Este último explica a posição com clareza em entrevista concedida a T. J. Clark em 1981.

no relato formalista anglo-americano, pelo menos, teve continuidade, em parte, por outros meios. “O modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado”, Clement Greenberg proclamou em 1961, na abertura do período que aqui me interessa; e, em 1965, Michael Fried foi explícito: “Já faz mais de um século que uma dialética do modernismo está em operação nas artes visuais”.

É certo que esses críticos destacavam o ser categórico das artes visuais à maneira de Kant, mas isso era para preservar sua vida histórica à maneira de Hegel: pedia-se à arte que se restringisse a seu espaço, “sua área de competência”, para que pudesse sobreviver, e mesmo prosperar no tempo e assim “manter seus padrões de excelência”. De modo que o modernismo formal estava ligado a um eixo temporal, diacrônico ou vertical; nesse sentido, ele se opunha a um modernismo vanguardista que pretendia operar “uma quebra com o passado” – que, com a ampliação da área de competência artística, favoreceu um eixo espacial, sincrônico ou horizontal. (2013, p. 5)

71

O que Foster aqui chama de “eixo vertical” é, na verdade, a autonomia, enquanto o “eixo horizontal” seria o eixo que conduz à vida empírica. Essa formulação, portanto, faz lembrar os postulados de Adorno. Mais do que isso: faz lembrar a dialética modernismo-vanguarda conforme concebida por Bürger, agora não mais a entendendo como um fenômeno único e impossível de se repetir com o mesmo interesse, mas como um retorno. Seria o caso apenas de acrescentar: retorno propiciado pelos esforços estadunidenses no âmbito da cultura - homólogos ao desenvolvimento econômico.

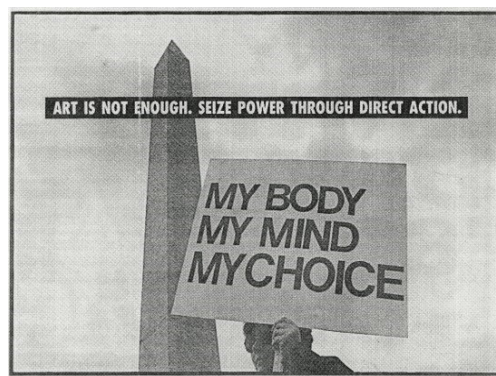


Fig. 2. Fotomontagem de Gran Fury e a estética da neovanguarda: “art is not enough”¹⁰

Certamente o fato de se tratar de movimentos artísticos historicamente “retornados” não basta para lhes conferir potencial crítico – no mais das

¹⁰ Fonte: Site Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/46881/gran-fury-read-my-lips-80-wse-nyu/> Acessado em: 27/07/2018.

vezes, pelo contrário. O que se pontua aqui, sem entrar nesses méritos, é o fato de que tais movimentos lidam, mesmo que com arsenais nem sempre novos, com problemas – esses sim – novos. Estamos falando, pois, da emergência de novos meios tecnológicos, de uma nova capacidade de administração social, de um estado de *Welfare State* sem precedentes e de uma mercantilização da vida em níveis então inéditos, para não falar da Guerra Fria. Como funcionam os modernismos e vanguardas nesse novo mundo?

Seria possível dizer que não apenas Bürger e Adorno oferecem alguns dos postulados fundamentais para compreender esses movimentos, como teorizá-los é um dever de uma atual “ciência crítica da literatura” (BÜRGER, 2008, p. 23) – isto é, uma teoria da literatura que se assente sob o legado de Bürger e Adorno. Para colocar a questão em termos dialéticos: uma teoria da literatura da segunda metade do século XX deveria ser concebida tanto contra Adorno, como a partir de Adorno.

72

Ademais, assim como para os EUA, o mesmo vale para a América Latina, onde os impulsos desenvolvimentistas da década de 30 em diante favoreceriam uma arrancada da arte em direção à autonomia, mas também uma assimilação dos procedimentos de vanguarda. Aqui, os latino-americanos conheceriam a pintura de Torres-García, mas também o surrealismo de Xul Solar ou o engajado muralismo mexicano e, entre estes, o singular caso do modernismo paulistano por vezes vanguardista e por vezes autonomista; mais tarde, no ápice desenvolvimentista dos anos 60, conheceriam especialistas nas técnicas literárias modernistas da literatura autônoma, como Onetti ou Vargas Llosa, bem como vanguardistas experimentadores do acaso e da aleatoriedade, como Julio Cortázar, o Haroldo de Campos d’*As Galáxias* ou em maior grau o Hélio Oiticica dos parangolés. A diferença, entretanto, é que, aqui, não estamos falando de um *Welfare State*, mas da busca por ele. Singularidades a parte, todos esses autores modularam seus trabalhos como reafirmações da cultura latino-americana no concerto internacional da arte. Em outras palavras, a especificidade periférica, patente em todos esses casos, se encontrava em uma tentativa de edificar os museus ao invés de queimá-los. O problema, então, seria menos a unidimensionalidade do que o (posterior) diagnóstico

negativo da modernização, que colocaria em xeque as perspectivas de formação.

Dito de outro modo: se o modernismo do centro cultural pós-45 acompanha a formação cultural, o que seria do modernismo (e mesmo das vanguardas) na periferia, onde a formação – pelo menos no âmbito econômico - não se completou?

Responder a estas perguntas é tarefa impossível para o exíguo espaço desse texto. Poderíamos, no máximo, apontar avanços e recuos da crítica a esse respeito. A análise de um modernismo retornado nos EUA durante a segunda metade do século XX, por exemplo, rendeu o segundo capítulo da importante obra de Fredric Jameson: *Modernidade Singular* (2002). Nele, a poesia de Wallace Stevens é tomada por modelo do que o crítico chama de modernismo tardio – conceito que, por sua vez, parece mais profícuo à crítica do século XXI do que a já mencionada tese adorniana acerca da irracionalidade do capitalismo tardio. O quanto tal modernismo foi bem-sucedido em reproduzir o projeto adorniano anti-instrumental primeiro pode ser objeto de intenso debate.

73

Já as neovanguardas, como já tratamos, foram tema de obra crucial para a renovação da teoria marxista da arte: *O Retorno do Real* (1996), de Hal Foster. O mérito do crítico, aqui, é menos o de exaltar seu objeto de estudo do que compreender no mesmo uma ambiguidade em relação à forma mercadoria que, na obra de um Andy Warhol, dá o que pensar acerca da institucionalização das vanguardas históricas e da emergência da sociedade de consumo.

Por sua vez, no que diz respeito à América Latina, vale observar que a crítica materialista, praticada por nomes como Antonio Candido e Ángel Rama, produziu ensaios brilhantes acerca do tardomodernismo periférico (embora o conceito não estivesse em vista). Tal é o caso de textos clássicos como “Literatura e subdesenvolvimento” ou *La Tecnificación Narrativa*, nos quais o retorno à autonomia estética é indiretamente concebido como um esforço de modernização literária, como a face cultural de um esforço continental pelas modernizações nacionais que, até os anos 70, mobilizava esquerda e direita. Como assinalaria Jean Franco: “Apesar dos escritores dos anos 60 se considerarem latino-americanos, na maior parte dos casos eles

estavam firmemente situados nas suas respectivas nações, e a autonomia da obra literária espelhava o ideal da nação autônoma que devia ser restituído ao povo, de quem havia sido confiscado” (2002, p.7, tradução minha). Tal é o caso da chamada nova narrativa latino-americana dos anos 1960, cujos romances já podem ser revistos à luz do inverno das ilusões desenvolvimentistas trazido pelos anos 1970.

No que tange as vanguardas do continente, extremamente contraditórias, a importante obra de Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, oferece algumas veredas. A distância do materialismo não diminui o interesse que a característica linguagem poética colore:

O que importa, afinal, é contemplar a variedade dos caminhos, solares ou noturnos, corais ou solitários, que a vanguarda franqueou aos escritores latino-americanos que dela partiram ou imediatamente a sucederam. O seu destino de ponte me parece ainda o mais rico de promessas: da liberdade aberta para esta ou aquela opção bem concreta. [...] O contrário também pode acontecer: a vanguarda, em vez de lançar passagens, apropria-se das formas novas e exalta-as em si mesmas, abstratamente. Em lugar de pontes, constrói moinhos de letras e castelos de cartas. (2008, p. 42-43)

74

Isto é, ora disruptivas ora continuadoras, as vanguardas latino-americanas bem parecem um espelho da atitude das esquerdas em relação a suas respectivas nações, requerendo análises específicas e tornando vazia qualquer generalização. À complexidade do assunto, soma-se a bipolaridade do mundo de então e o financiamento da arte abstrata em todo o continente pelo imperialismo americano como forma de combater intenções indesejáveis.

Ou seja, como já se buscou assinalar, longe de campos irracionalizáveis, os modernismos tardios e neovanguardas requerem, mais do que nunca, estudos racionais.

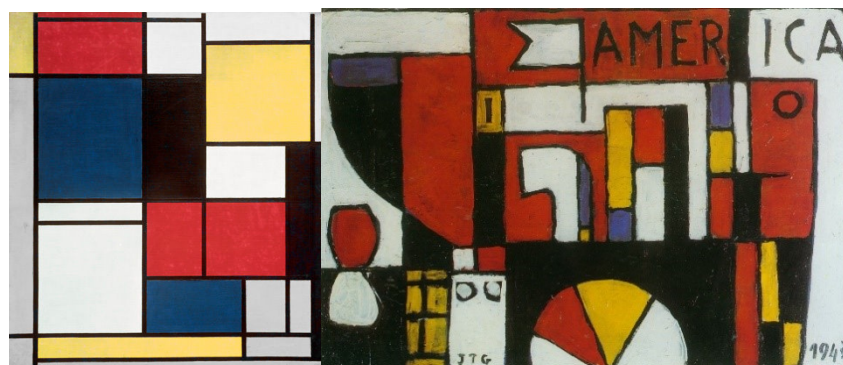


Fig. 3 e Fig. 4. À esquerda, Mondrian; à direita, o uruguaio Torres-García: volta ao modernismo nas artes plásticas¹¹.

Pós-modernismo e Mapeamento Cognitivo

Dito tudo isso, é impossível não reconhecer que toda a linha de polêmica aqui esboçada parece encontrar um ponto final nos anos 1980, quando o avanço do neoliberalismo e da globalização colocam definitivamente em xeque a possibilidade de uma arte autônoma. Uma simples olhada ao atual século permite perceber que, em meio à mercantilização geral da vida que caracteriza o presente, toda discussão sobre autonomia ou fusão com a vida empírica já parece algo bizantina. Por um lado, o que caracteriza a esmagadora maioria das experiências mais ou menos estéticas da contemporaneidade é uma espécie de pós-autonomia ligada à busca pela satisfação das demandas da indústria cultural (filmes hollywoodianos, exposições-*entertainment*, entre outros); enquanto, por outro lado, é verdade que mesmo as expressões que se pretendem um maior grau de crítica não escapam da instrumentalização da linguagem artística pelos ditames do mercado, no mais das vezes apenas se dirigindo a um público mais seletivo (filmes *outsiders*, a atual indústria do romance e os mais diversos pastiches). Adicionando-se ao quadro as muitas tintas identitárias de hoje, os parafusos do modernismo e das vanguardas já parecem girar em falso há algum tempo.

75

Aqui sim, poderíamos dizer que Adorno estava certo em relação à impossibilidade de pensar a arte tardo-capitalista, pelo menos com os antigos arsenais teóricos. Fredric Jameson tinha esse problema em mente quando tratou do conceito de “pós-modernismo”, que chamou de “lógica cultural do capitalismo tardio” (1996). Diria o crítico americano:

a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional –, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de

¹¹ Fontes: <https://www.worldgallery.co.uk/art-print/piet-mondrian-tableau-ii-1921-25-436722#436722-40-36-1>. Acessado em: 27/7/2018; <http://www.torresgarcia.com/literature/entry.php?pageNum=1&totalRows=116&id=934>. Acessado em: 27/7/2018.

representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial (1996, p. 78).

Simplificando a citação, seria possível lembrar que o próprio Jameson classificaria o “mapeamento cognitivo” como um sinônimo palatável para “consciência de classe” (1996, p. 418). Isto é, inviabilizado o projeto modernista de redenção pela forma, ao crítico contemporâneo importaria menos o juízo do valor emancipatório da obra do que a possibilidade de aferir, por ela, a situação do indivíduo contemporâneo no mundo globalizado.

Embora sejam assunto para outra discussão, as contribuições e possibilidades desse método, por sua vez, são prova de que mesmo a fragmentária sociedade atual – com seu correspondente funcionamento cultural – pode e deve alimentar a crítica da melhor qualidade. O ótimo texto de Jameson sobre o filme *Ghost: o Outro Lado da Vida* ou os trabalhos de Slavoj Žižek com filmes de super-heróis são exemplares do quanto se pode extrair conclusões interessantes de objetos sem nenhuma pretensão de autonomia. Assim, decifrando os caminhos pelos quais os conteúdos operam, podemos encontrar obras mais ou menos interessantes ou até mesmo, em outros casos que não necessariamente estes aqui mencionados, esclarecedoras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2015.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARVATOV, Bóris. *Arte e produção e revolução proletária*. São Paulo: Moraes, 1977.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia, Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas (Volume 1)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: _____. *A Educação Pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

77

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard University Press, 2002.

FREDERICO, Celso. “Arte e Cotidiano em Lukács”. *Estudos Avançados*. Vol. 14, no.40, São Paulo, Sept./Dec. 2000.

GREENBERG, Clement. “Entrevista a T. J. Clark”. 1981. Disponível online em: <https://www.dailymotion.com/video/x19iw5v>. Acesso em: 27/07/2018.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

HELLER, Agnes. “Lukács y la Sagrada Família”. In: FEHÉR, HELLER, RADNOTI, TAMAS & VADJA. *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

JAMESON, Fredric. *Modernidade Singular*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Pós-Modernismo: Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MARINETTI, Filippo Tomasso. “Manifesto Futurista”. 1909. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf> . Acesso em: 27/07/2018.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo, Boitempo, 2011.

RAMA, Ángel. “La Tecnificación Narrativa”. In: _____. *La Novela Latino-Americana*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2017.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

RESUMO:

O presente artigo busca discutir o problema da autonomia estética e da dialética modernismo-vanguardas, recordando, nesse âmbito, as contribuições teóricas de nomes como Theodor Adorno, Peter Bürger, Fredric Jameson, Hal Foster, Antonio Candido e Ángel Rama. Assim, busca-se apontar diferenças de abordagem crítica entre autores materialistas de diferentes sociedades e contextos históricos.

Palavras-chave: Autonomia; Modernismo; Teoria Crítica; Vanguarda.

78

ABSTRACT:

This article discusses the problem of aesthetic autonomy and modernist-avant-garde dialectic, recalling in this context the theoretical contributions of names such as Theodor Adorno, Peter Bürger, Fredric Jameson, Hal Foster, Antonio Candido and Angel Rama. Thus, it seeks to point out differences of critical approach between materialistic authors from different societies and historical contexts.

Keywords: Autonomy; Modernism; Avant-garde.

Recebido em: 26/07/2019

Aceito em: 14/10/2019