

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O ETHOS NEGATIVO E A ARTE DE VANGUARDA –  
Modernismo Destrutivo das Vanguardas Históricas do Início do Século XX

Autor: Márcio Hagihara

Brasília, 2007.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O ETHOS NEGATIVO E A ARTE DE VANGUARDA –  
Modernismo Destrutivo das Vanguardas Históricas do Início do Século XX

Autor: Márcio Hagihara

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Sociologia da Universidade de Brasília - UnB  
como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre.

Brasília, Março de 2007.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAM DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

O ETHOS NEGATIVO E A ARTE DE VANGUARDA –  
Modernismo Destrutivo das Vanguardas Históricas do Início do Século XX

Orientadora: Doutora Mariza Veloso Motta Santos

Banca: Professor Doutor João Gabriel Lima Cruz Teixeira (UnB/Sol)  
Professor Doutor Geraldo Orthof Pereira Lima (UnB/Ida)  
Professora Doutora Maria Angélica G. Madeira (UnB/Sol)

## **Agradecimentos**

Trabalho de pesquisa apoiado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior).

Agradeço à minha Orientadora, Professora Dra. Mariza Veloso, a quem devo grande parte da minha formação universitária, ao Professor Dr. João Gabriel L. Cruz Teixeira pela orientação informal. Também agradeço ao Professor Dr. Geraldo Orthof do Instituto de Artes da UnB (IdA) pela leitura minuciosa, crítica e proveitosa realizada na defesa do projeto. Por fim, agradeço a toda a equipe de secretários do Departamento pela eficiência em solucionar questões burocráticas.

Dedico esta dissertação, em primeiro lugar, à minha falecida avó materna Cecília Cavalcante, falecida em Dezembro de 2006 e, aos meus pais pela providência financeira prolongada.

Aos irmãos e aos amigos agradeço pela compreensão nos momentos de isolamento e de impaciência.

## RESUMO

No tocante à análise sociológica da arte, a fase de transição entre o romantismo e o modernismo permanece obscura. Anteriormente ao modernismo construtivista emergiu o modelo vanguardista de arte, caracterizado pelo profundo teor niilista, antitético e destrutivo. A arte *gauche* dos realistas e dos impressionistas, bem como, as vanguardas negativas como o expressionismo, o surrealismo e o dadaísmo foram indispensáveis para a consolidação da autonomização do campo artístico por meio da criação de instituições, grupos e, principalmente, de um ethos artístico específico. A lógica da negatividade, resultado da rede de interações sociais e dos vários tipos de afiliações entre a intelligentsia e as elites políticas, abriu caminho para a institucionalização de valores como a originalidade da obra de arte, a liberdade de criação e a expressão subjetiva, a tríade guiadora das ações sociais do artista e do processo criativo dos artistas de vanguarda no início do século XX. A autonomização do campo artístico gravitou em torno de uma ética da convicção baseada na crítica social, denominada ethos negativo. Entretanto, os artistas não se limitaram a repetir uma mera formulação dos intelectuais de esquerda. A negação através da arte implicou especificidades. Uma história social de rechaçamentos e alijamentos alimentou a utopia dos artistas de vanguarda em destruir a esperança positivista e criar sua própria idéia de futuro. A arte modernista precisou arruinar o passado e o futuro para construir sua própria utopia.

## SUMMARY

In regards to the sociological analysis of the art, the phase of transition between Romanticism and Modernism remains obscure. Previously to the constructivist modern art, the avant-garde model of art, characterized for the deep nihilistic, antithetic, and destructive text, emerged. The *gauche* art of realists and impressionists, as well as, negative avant-gardes as Expressionism, Surrealism and Dadaism had been indispensable for the consolidation of the autonomization of the artistic field, by means of the creation of institutions, groups and, mainly, of a specific artistic ethos. The negative logics, resulted of the social web interactions and some types of affiliations between the *intelligentsia* and the political elites had opened way for the institutionalization of values as the originality of the work of art, the freedom of creation and the subjective expression, the guiding triad of the social actions of the artist, and of the creative process of the vanguard artists at the beginning of the 20<sup>th</sup> Century. The autonomization of the artistic field turned around ethics of conviction, based on the social critical, the so called negative ethos. However, the artists had not limited themselves to repeat a mere formula of the left intellectuals. The negation in aesthetics work implied specificities. A social history of rejections and outsider actions fed the individualistic vanguard artists' utopia in destroying the positivist hope and creating its inner idea of future. Modern art needed to put everything into ruins to construct its own utopia.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 8

Primeira Parte –

ADVENTO DA AUTONOMIZAÇÃO – A NEGATIVIDADE, 28

1. O Problema do Ethos e a sua Operacionalização Sociológica na análise da  
Intelligentsia, 31
  - 1.1 O Ethos artístico e a Sociologia Clássica, 36
  - 1.2 Três Tipos de Arte e um Caminho para A Autonomização: *a Dupla Ruptura*, 45
  - 1.3 Autonomia *versus* Heteronomia, 49
  - 1.4 Discurso, Práxis e *Habitus*, 52
  - 1.5 A Negatividade, 55
2. Condições Estruturais e Mudança de Ethos: Academicismo *versus* Antipodismo, 60
  - 2.1 A Academia e os Antípodas, 60
  - 2.2 A arte *Gauche*, 68
  1. A Vitória Interna dos Rechaçados e a Ação dos Evasivos, 73

Segunda Parte –

O FRONTE – AS VANGUARDAS NEGATIVAS, 79

- 1.1 Solidariedade dos Rechaçados, 82
  - 1.2 O Dilema das Posições e O Embate de Ethos – Ordem ou Destruição?, 90
  - 1.3 Nova Organização: Comunidade ou Instituição?, 99
  - 1.4 A arte da Guerra, 104
2. O conceito de Natureza na Arte de Vanguarda e a Destrutiva Linguagem Vanguardista,  
108
    - 2.1 Paradigma da Subjetividade e a Expressão pelos Borrões das Cores, 114

2.2 Schoenberg e A Última Lei da Música, 117

3. O Crepúsculo do Crepúsculo: A Edificação, 124

3.1 Sentido Sintético-Coletivista, 124

3.2 *Bauhaus* – O Modernismo Construtivista, 130

CONCLUSÃO, 138

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA, 145

ANEXO, 155

## INTRODUÇÃO

No período que concerne ao surgimento das vanguardas européias, alguns discursos sobre a arte foram construídos em torno de uma aresta específica. Os artistas das *avant-gardes*, ou vanguardas, abandonaram o otimismo positivista do final do século XIX e deslocaram o sentido de sua produção para a negatividade, criticando a razão, a sociedade e o conceito iluminista de humanidade. O princípio da crítica foi levado ao extremo no início do século XX. Para o artista vanguardista produzir foi necessário destruir, abolir, deformar, desordenar, misturar, tornar os incompatíveis híbridos, não ser compreendido, ser ilógico, abrir mão da beleza, chocar, desintegrar, inverter, desequilibrar, superar. É inegável a presença desses imperativos antitéticos no direcionamento do processo criativo da arte de vanguarda nos anos de 1905 a 1937<sup>1</sup>.

Os artistas de vanguarda adotaram uma posição antitética em relação à sociedade que vivenciaram. Este fenômeno pode ser apreendido através da análise do discurso produzido por diversos grupos de artistas. Os tratados produzidos por artistas como Paul Klee (1870-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944) e Arnold Schoenberg (1874-1951) e, os Manifestos de Vanguarda expressam tais afirmações: “Porque a arte não pode ser senão violência, crueldade e injustiça” (*Manifesto do Futurismo de 1909*)<sup>2</sup>; “Não existe mais a cadeia dos fatos (...) não existe mais história (...) das convenções” (*Manifesto da Poesia Expressionista de 1918*)<sup>3</sup>; “Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo, a executar. Varrer, limpar” (*Manifesto DADÁ de 1918*)<sup>4</sup>; “Ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral” (*Manifesto do Surrealismo 1924*)<sup>5</sup>. Eis alguns exemplos discursivos do traço especificamente

---

<sup>1</sup> Como delimitação temporal deste trabalho, aprecia-se como marco inicial a criação do grupo de vanguarda *Die Brücke* em 1905 e, como encerramento, a exposição de “Arte Degenerada”, organizada por Hitler em 1937.

<sup>2</sup> MARINETTI, F. In: TELES, Gilberto (org.) *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 94.

<sup>3</sup> EDSCHMIDT, Kasimir. In: *Ibid.*, p. 111.

<sup>4</sup> TZARA, Tristan. In: *Ibid.*, p. 145.

<sup>5</sup> BRETON, André. In: *Ibid.*, p. 191.

negativo, que se tornou mais evidente na fase destrutiva das vanguardas européias, período contemplado neste projeto.

Como foi possível este tipo de arte? Que ambiente social forneceu possibilidades de surgimento do destrutivo poema dadaísta? Sob que condições sócio-históricas foram possíveis a dissonante música de Arnold Schoenberg e a geometria irreal dos surrealistas e dos cubistas? Quais são as diferenças fundamentais entre o artista de vanguarda e seus antepassados românticos? Sob uma perspectiva sociológica é possível formular essas questões da seguinte forma: que tipo de ethos surgiu na arte de vanguarda do início do século XX?

Aqui se entende o conceito de ethos negativo como um sistema de normas e valores, guias de ações coletivamente orientadas, no sentido da crítica, da negação e da destruição do *status quo*. O ethos negativo é um conceito, que denota uma criação coletivamente institucionalizada por um campo, uma lei fundamental que implica algum tipo de transgressão, de subversão de princípios, de desafios e de contestação. A ética de uma convicção negativa foi um construto histórico surgido no interior da intelligentsia européia.

O ethos negativo imerso no contexto da arte de vanguarda é peculiar. Portanto, é de suma importância diferenciar o ethos negativo do simples distúrbio social ou revolução social. Do mesmo modo, o ethos negativo não se confunde com o crime nem tão pouco com a contra-resistência física, pois ultrapassa finalidades egoísticas e interesses imediatos. A violenta crítica ensejada pelas vanguardas européias do início do século XX não se infligiu contra um objeto ou personalidade específica ou ainda um inimigo comum, mas contra algo visto como superior e essencial. A associação entre contra-racionalidade e arte foi direcionada para a crítica dos costumes, da tradição e das convenções geradas pelo processo civilizador.

O ethos de negação é extremamente fluido e pode se manifestar em vários segmentos sociais bem como em diversas épocas. Por exemplo, a burguesia, em seu processo histórico de ascensão, era o grupo que encarnava um ethos negativo, que expunha a busca pela

superação do conhecimento monolítico metafísico e da concepção linear de história, sustentados pela aristocracia e pela Igreja. Conquistados os seus objetivos, a classe burguesa engessou-se no positivismo e no ideal de felicidade e de progresso sintomáticos através da tecnologia industrial. Em outras palavras, o ethos negativo que os burgueses abraçaram deixou de sê-lo. A ética burguesa se transformou em um ethos positivo expresso na concepção de mundo positivista mantenedora das condições sociais e reacionária em relação aos costumes.

A especialização de alguns grupos na função ou atividade crítica e negadora tornou-se evidente a partir do século XVIII. No mais, afirma-se que a negatividade foi o valor que orientou a *intelligentsia* moderna. A partir do iluminismo grupos de intelectuais começaram a se organizar em torno de um ethos de negação contra a civilização burguesa. De um lado, surge a motivação altruísta dos revolucionários políticos na concretização das utopias humanistas e, de outro desponta a insatisfação subjetiva e evasiva do artista moderno. Por ora, é deixada de lado a ética da revolução política. Como prioridade deste trabalho, procura-se a associação conceitual entre arte e antítese, que adquire um sentido de ultrapassamento dos limites e de superação dos insucessos do processo civilizador.

Antes de tudo, para propósito metodológico, é necessário enfatizar que a articulação entre a arte de vanguarda e o ethos negativo constitui um esforço em se construir um *tipo ideal* de arte. Como formulou Max Weber<sup>6</sup>, um tipo ideal representa um conjunto de características concretas, empíricas e não-sistemáticas reunidas pelo pesquisador em um recorte abstrato e racionalmente organizado. Deste modo, os diferentes gêneros<sup>7</sup> de

---

<sup>6</sup> WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora UnB, 1994.

<sup>7</sup> Toma-se o cuidado de diferenciar o termo “gênero” do conceito de “estilo”. O gênero é uma categoria, necessariamente, geral, cuja função é a de facilitar a localização do artista no contexto total das outras obras. O gênero é uma invenção do romantismo e da crítica de arte à época do primeiro romantismo e possui intrínseca relação com a idéia de totalidade e universalidade da crítica de arte romântica. Atualmente, a crítica de arte se utiliza de termos genéricos como classicismo, romantismo, expressionismo, etc., devido à força da tradição. É sabido que nem sempre os artistas se reconheceram incluídos em um gênero. Por sua vez, a palavra “estilo” possui um sentido bem mais específico por estar ligada à *persona* do produtor. Isto é, o estilo possui uma marca, um traço. Por exemplo, Van Gogh possui um estilo bastante particular. O estilo também pode ser coletivo, como no caso do *Die Brücke* e da *Bauhaus*.

vanguarda do início do século XX - expressionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, abstracionismo, neoplasticismo e espiritonovismo - com relativa variedade e diferença entre si, estabeleceram elementos que permitem formulação do conceito de arte de vanguarda. O ponto de união que sustenta a ligação entre os diversos gêneros de vanguarda se expressa na ação de engendramento da crítica destrutiva do modelo de civilização e do estremecimento do paradigma racionalista de sua época. Mesmo que de formas diferenciadas, esses gêneros exprimiram um ethos negativo.

Evidentemente, analisar todos os estilos de arte de vanguarda tornaria a análise um trabalho inexecutável. De qualquer modo a divisão dos *-ismos* é meramente analítica e pouco viável para um trabalho sociológico. A partir de 1850, o campo artístico sofreu forte fragmentação e diferenciação, sendo extremamente complicado diluir as peculiaridades individuais em movimentos genéricos. Talvez, essa divisão seja mais viável nas análises *internalistas* ao campo da arte<sup>8</sup>. A sociologia da arte, por sua vez, deve se esforçar para construir conceitos analíticos específicos ao seu objeto, sempre se esforçando em realizar a ligação dos conceitos e das idéias com a dinâmica de formação dos grupos e suas posições na estrutura social. Por isso, esta dissertação partirá do nível estrutural e organizacional dos grupos de vanguarda para em seguida adentrar o plano das motivações e das representações simbólicas construídas pelos artistas.

O nível da estrutura organizacional desses grupos de vanguarda nos permite indagar sobre questões fundamentais: a que grupos sociais os artistas de vanguarda pertenceram? Como construíram aparatos institucionais alternativos que se impunham contra as instituições artísticas tradicionais? Estavam em situação de isolamento ou de integração? Que tipo de recepção obtiveram? Qual a relação com “os públicos”<sup>9</sup>? De início, esse itinerário concerne à análise da estrutura organizacional dos grupos alternativos de

---

<sup>8</sup> Vera Zolberg traça clara diferença entre *visão interna*, que concerne ao discurso construído pelos artistas, estetas e filósofos e, a *visão externa*, delineada pelo discurso sociológico. Ver: ZOLBERG, Vera L. *Para uma Sociologia das Artes*. Tradução: Assef Nagbi Kfourri. São Paulo: Editora, SENAC São Paulo, 2006.

<sup>9</sup> Jürgen Habermas chama a atenção para as direções diferentes que a recepção da crítica de arte e a recepção do público comum tomam. Ver: HABERMAS, Jürgen. *Modernity an Incomplete Project*. In: FOSTER, Hal (org.). *The Anti-Aesthetic – Essays on Post-Modern Culture*. Seattle USA: Bay Press, 1983.

vanguarda, ligados às transformações no âmbito dos valores éticos e estéticos da arte, bem como a concepção de natureza e sociedade construída pelos artistas. Considera-se, aqui, que estrutura e ethos são categorias inseparáveis.

A localização do artista na estrutura social, certamente, oferece um bom mecanismo explicativo para se entender sociologicamente a criação dos padrões de antítese protuberantes na arte de vanguarda. Contudo, a análise da posição dos artistas só faz sentido se coadunada ao exame das motivações, da orientação das ações e dos significados coletivos que os artistas inculcaram aos seus trabalhos. Dito de outra forma, é indispensável o mergulho no universo discursivo dos artistas, ou seja, na produção de sentidos para a sua ação. Mesmo a visão interna ao campo é de suma importância para uma compreensão sociológica mais profunda. A visão interna refere-se ao discurso criado e legitimado pelos grupos de artistas e diretamente relacionada aos sentidos da experiência sensível, do processo criativo e da práxis artística.

Em especial, cinco grupos serão objeto desta pesquisa: *Salon des Refusés*<sup>10</sup> ou “Salão dos Rechaçados” (1863), *Die Brücke* conhecido como “A Ponte” (1905), *Die Blaue Reiter* traduzido por “Cavaleiro Azul” (1911), o *Cabaret Voltaire* dos dadaístas e, por fim, a *Bauhaus* (1921-1925), que constituíram momentos diferenciados da relação entre ethos negativo e arte de vanguarda.

Porém antes de seguir adiante, é necessário expor duas justificativas, que em princípio levariam o leitor a supor o desrespeito ao período contemplado e a qual disciplina das artes esta dissertação está se referindo. Em relação ao problema temporal, o leitor poderia pensar que os *Salon des Refusés* não deveria estar contido na análise das vanguardas do início do século XX. Argumenta-se que apesar de ser anterior ao período contemplado neste trabalho, a organização dos artistas rechaçados tem o mérito de ter inaugurado a estrutura institucional vanguardista por meio da criação de exposições e publicações independentes e contrárias à arte oficial de sua época. Portanto, para

---

<sup>10</sup> Optou-se em conservar os nomes originais dos grupos de artistas, por estes compoem entidades ou *personnas* estilísticas.

entendimento de como a arte de vanguarda se organizou, é indispensável o retorno ao grupo oitocentista.

Outra delimitação necessária concerne ao entendimento daquilo que pode ser considerado vanguarda na arte. Usualmente, os movimentos modernistas do século XIX são considerados como a primeira fase de vanguarda. É sabido que o termo *avant-garde* surge na França por volta de 1825 com a crítica política de Saint-Simon (1760-1825), tendo o conceito em sua origem um sentido político. Entrementes, o termo recebeu conotação essencialmente artística no final do século XIX e, como será demonstrado, somente por volta de 1912, como o grupo *Der Blaue Reiter*, o conceito de vanguarda na arte abandona totalmente a sua origem política. Por isso, em nome da clareza conceitual, consideramos as pré-vanguardas como movimentos de arte *gauche*<sup>11</sup>. De qualquer modo, o termo vanguarda qualifica uma ação de inovação, ou como colocou Gilberto Velho<sup>12</sup>, de revisão incessante. Tanto as artes *gauches* quanto as vanguardas modernistas transpiram idéias revisionistas. Mas após o esgotamento das artes *gauche* a inovação vanguardista se distancia gradualmente da crítica política. Vanguarda e negação são ligações conceituais relacionais e não imanentes. Com a arte de vanguarda, essas duas idéias se fundem e se separam.

A combinação vigorosa entre o conceito de vanguarda, ethos negativo e artes-eruditas demandou um processo histórico extenso. É essencial sublinhar que nem todas as vanguardas encararam um ethos negativo. O futurismo e o espiritonovismo tinham uma visão extremamente positiva, ou seja, pregavam mudanças, mas conservavam o comprometimento com a ideologia do progresso tecnológico. O dadaísmo e o surrealismo, por sua vez inovavam através da destruição. Esses estilos encarnaram o ethos negativo prevalecente na arte de vanguarda nas décadas de 1900 a 1920. Tudo deveria ser destruído e mesmo a revolução não garantiria a realização dos anseios da arte, nem da sociedade.

---

<sup>11</sup> O termo *Gauche* é extraído da palavra francesa *Gaucherie*, que na segunda metade do século XIX aludia a uma atitude abrupta e contempladora da ruptura.

<sup>12</sup> VELHO, Gilberto. *Vanguarda e Desvio*. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Arte e Sociedade – Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

---

Somente, na década de 1930 a destrutiva linguagem utópica das vanguardas modernistas seria superada pelo modernismo construtivista.

Outra adaptação metodológica diz respeito à qual disciplina das artes será posta em exame. A separação disciplinar entre pintura, música, poesia, literatura e teatro é um fato. Porém, em verdade esses ramos podem estar uns mais próximos dos outros dependendo do contexto sócio-histórico ou mesmo das tendências estilísticas do artista. Por exemplo, como muito bem lembra o iluminista Lessing (1729-81)<sup>13</sup>, a prisão mútua entre poesia e pintura teria sido o traço da arte grega. Para os antigos a poesia deveria descrever sempre uma imagem. Por sua vez, a pintura deveria revelar a poesia dos textos clássicos. Lessing demonstrou o sentido da autonomização da pintura em relação à poesia, pois a pintura romântica começava a se libertar das cenas clássicas descritas em textos literários e poéticos. O romantismo burguês, como expõe Theodor W. Adorno<sup>14</sup>, teria legado o casamento entre teatro e música por meio da ópera. A associação sinestésica entre os sentidos da visão e da audição seria o pilar de sustentação da eficácia no controle do público pela Indústria Cultural de nossa época.

Com a arte de vanguarda, essas associações totalizantes e globais entram em colapso. Pintura, arquitetura, música, poesia e teatro e suas possíveis articulações formais são adotadas, testadas, abandonadas e restauradas, em um movimento incessante de experimentalismo e hibridismo no sentido de buscar atingir experiências sinestésicas incomuns. Por exemplo, os dadaístas do *Cabaret Voltaire* de Zurique foram mestres em associações entre disciplinas que eram vistas, anteriormente, como incompatíveis, combinando, por exemplo, o teatro e a escultura numa mesma performance. Apesar de a *Bauhaus* ser conhecida como a principal escola de arquitetura do século XX, as associações entre diferentes disciplinas artísticas foi o forte de sua formação pedagógica. A intersecção entre pintura, arquitetura e design revelava a busca pela superação das fronteiras disciplinares. Apesar da sinestesia vanguardista, se faz necessário, por motivos

---

<sup>13</sup> LESSING, Gotthold. *Laocoonte ou Sobre As Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

<sup>14</sup> ADORNO, Theodor W. *Neue Musik, Interpretation, Publikum*. In: \_\_\_\_\_. *Musikalische-Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1978.

de exequibilidade, concentrar a análise em uma disciplina específica, a pintura. Todavia, essa concentração será suspensa de acordo com as necessidades reais que a pesquisa exige, como no caso da discussão sobre o compositor Arnold Schoenberg e a vanguarda na música, que será o único exemplo oferecido da manifestação do modelo vanguardista fora das artes plásticas.

O problema da autonomização do campo se coloca de forma inevitável. Os estudos sociológicos sobre arte raramente observaram as especificidades contidas no processo de autonomização do campo artístico. As características antitéticas de considerável parte dos grupos de arte moderna foram extremamente caras à criação de regras relativamente autônomas, de padrões e de motivações da produção artística de vanguarda com suas práticas de destruição de linguagens, questionamento de concepções, criação de visões e de perspectivas inovadoras contidas na produção discursiva do campo artístico. Por isso, antes de depurar a rede de relações sociais dos artistas de vanguarda é pertinente a realização de um breve histórico do relacionamento entre o campo artístico e as elites políticas à época da sociedade de corte e no período ditatorial dos ‘Napoleões’ franceses. A retomada do processo de rechaçamento e alijamento da intelligentsia artística da participação política e a sua possível conexão com algumas configurações estruturais, que contribuíram para a autonomização do campo artístico, são essenciais para sustentar a hipótese da associação entre o ethos negativo e a arte de vanguarda.

De forma geral, a arte vanguardista do início do século XX e toda a sua temática antitética podem ser entendidas enquanto especificidade da cultura ocidental moderna e tem que ser diferenciada da arte coletiva e heterônoma. A heteronomia<sup>15</sup> da arte pode ser definida como a interferência de outras esferas da vida social, como a moral, o costume, a tradição e o Estado no direcionamento do processo criativo do artista. Em outras palavras, num contexto de uma estrutura social elementar a arte heterônoma se aproxima da

---

<sup>15</sup> Marx e Durkheim apontam nesta mesma direção. A obra de arte em sociedades tradicionais teria uma função exclusiva de fetiche. Ver: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *The Fetishism of Commodities and the Secret thereof*. In: \_\_\_\_\_. *Capital. A critique of Political Economy*. Volume I. London: Laurence&Wishart, 1997.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa – O sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

consciência coletiva, da solidariedade mecânica e da função mágica do fetiche. No contexto da modernidade, essa dinâmica de interferência seria realizada pelo Estado por meio da construção de técnicas de controle da produção artística. Se o artista permite essa interferência ou não, isso depende da institucionalização de regras, padrões de julgamento e de uma ética do campo artístico. De qualquer modo, a interferência de outras esferas no processo criativo é totalmente excluída pelos artistas de vanguarda. De fato, o modelo heterônomo não é o que se observa nas vanguardas européias do início do século XX, quando o campo artístico adquiriu um alto grau de autonomização e de diferenciação em relação aos campos religioso, econômico e político. Não é mais possível falar em continuidade entre os discursos da moral, da política e da religião com a produção discursiva da arte. Uma Torre de Babel foi erguida.

Norbert Elias<sup>16</sup> percebeu a especificidade da arte moderna ocidental no processo de mudança de configuração histórica, no qual se observou a passagem da arte de artesão financiada pelo patronato e direcionada pelo gosto dos mecenas, para uma arte de artista representada pela liberdade de criação e pela produção do artista individualista. Para este autor, a autonomização do campo artístico foi um longo processo histórico, que remonta ao desmantelamento da sociedade de corte e a emergência da burguesia ao poder. Segundo Elias, no período que se estende do século XVI ao século XVIII, à época da sociedade de corte<sup>17</sup>, a classe artística estava muito próxima do poder por ter um importante papel na manufatura de bens luxuosos e do modo de vida da corte. Não havia espaço para tensão entre artista e público. Os artistas estavam integrados à estrutura de poder na função de produzir bens luxuosos para a manutenção do status. Posteriormente, do ponto de vista da burguesia, a produção artística cortesã ganhou uma conotação negativa à medida que passa a ser identificada com o *Ancien Regime*, estigma que implicou o alijamento da arte da dinâmica das relações políticas. Surge uma conotação inculcada à arte que considera o trabalho estético como uma vocação supérflua, superficial e aristocrática.

---

<sup>16</sup> ELIAS, Norbert. *Mozart: Portrait of a Genius*. Berkeley, USA: University of California Press, 1993.

<sup>17</sup> ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte. – Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Aquele modelo de arte heterônomo em relação ao monopólio do gosto das classes aristocráticas se extinguiu. Desta mudança estrutural, depreenderam-se transformações no nível da racionalidade orientadora do fazer artístico. Aos poucos, a ação racional referente a fins (predominante no artista cortesão), que garantia prestígio, sucesso e segurança material foi substituída por uma ética de convicção baseada no tipo de ação racional referente a valores<sup>18</sup>. Mas não mais valores externos fornecidos pela moral e pela consciência coletiva. O sentido do trabalho artístico da arte romântica voltou-se a categorias e regras cada vez mais autônomas. Os artistas perfilharam em seu trabalho conceitos e valores individualistas e subjetivos. No século XIX, a troca de racionalidade, no sentido de um modelo próprio de regras e valores, implicou o distanciamento crescente do artista em relação ao seu público cativo, o que incutiu aos seguimentos artísticos desviantes o estereótipo do artista maldito, boêmio e *gauche*.

A cisão entre o artista *gauche* e o público adestrado acentuou-se no período dos anos de 1850 a 1900. O ethos negativo eclodiu nos mais diversos movimentos artísticos do século XIX, seja a arte social engajada da Escola de Barbizon, seja a arte pela arte totalmente desinteressada do impressionismo e do simbolismo. Os realistas franceses procuraram a contestação através do tema da denúncia social, associando-se ao engajamento contra a civilização burguesa. Os estilos da arte pela arte contestaram a vida social através de um discurso de afastamento dos salões burgueses e concentração na construção formal cada vez mais apurada e a especialização no olhar subjetivo do artista. No geral, os artistas engajados e os artistas formalistas da segunda metade do século XIX se colocaram como porta-vozes da crítica da civilização burguesa. Adotaram o princípio goethiano do “espírito que nega sempre”.

Os artistas filiados ao *Salon des Refusés* já se guiavam por temáticas chocantes, desviantes e negativas tais como a prostituição, a exploração social e a impessoalidade do

---

<sup>18</sup> Infere-se que Max Weber tenha concebido a racionalidade artística em termos da racionalidade referente a valores. Deste modo, o indivíduo “age pela crença consciente no valor ético, ESTÉTICO, religioso ou qualquer que seja a sua interpretação (...)”. Em seguida complementa: “age de maneira afetiva quem satisfaz sua necessidade atual de vingança, de gozo, de entrega, de felicidade CONTEMPLATIVA ou descarga de afetos [seja de maneira bruta ou SUBLIMADA]”. (WEBER, 1994: 14)

*flâneur* da vida urbana. As obras de arte não-oficiais demonstram o vigoramento da negatividade como motivação da criação artística e também como critério de julgamento e de avaliação estética. Outro fato que reforça essa tendência é o sentimento de ojeriza em relação às artes cooptadas e profissionalizadas, compromissadas com estilo de vida da civilização burguesa. Os artistas *gauches* reforçaram a recusa à ingenuidade. A ética dos artistas das vanguardas negativas excluiu totalmente as artes cooptadas, moralistas e religiosas. Em suma, uma autonomia absoluta desde o nível das temáticas até o âmbito dos recursos estilísticos era almejada.

O artista *gauche* – a exemplo de Baudelaire, Rimbaud e Manet – constitui um tipo transitório. A conotação fugidia e negativa herdada do romantismo permaneceu robusta até o final do século XIX. Somente no século XX, com a organização alternativa dos grupos de vanguarda e o aumento da participação do artista nos setores críticos da intelligentsia, aquele sentido subjetivista do artista romântico como entidade genial seria superado por uma arte absolutamente destruidora do passado e do cânone. O caráter antitético criado pelos artistas *gauche* foi transformado em força destruidora de linguagem, de imagem e de racionalidade. O *gauche* se converteu em vanguarda. Os artistas de vanguarda levaram até às últimas conseqüências a autonomização pelo ethos negativo, acentuando a transgressão e a destruição como motivações da produção artística. A destruição conduzida pelo modelo vanguardista de vanguarda viria a ser uma condição *sine qua non* do modernismo construtivista das décadas de 1930 e 1940 e a sua busca por uma nova função social para a arte.

Nas pré-vanguardas ou artes *gauches*, a ruptura da arte com a racionalidade e a linguagem ordinária ainda não havia se consolidado. O ethos negativo estava direcionado ao Estado e ao modo de vida burguês. O choque da obra de arte se impunha contra os valores burgueses e contra a arte oficial, mas não ainda em oposição à racionalidade e à linguagem artística. Não se podia falar em uma anti-arte propriamente. Como expôs Walter Benjamin<sup>19</sup>, Baudelaire, típico artista *gauche*, foi um poeta da modernidade, mas não um modernista. Este poeta teria realizado a temática moderna, mas ainda através de uma estrutura formal clássica. Baudelaire teve o mérito de introduzir as coordenadas da arte

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of high Capitalism*. London: NLB, 1973.

moderna, mas sem destruir a linguagem, sem esgotar as possibilidades de composição formal. Os vanguardistas negativos lutaram contra o esgotamento e as limitações composicionais. Afinal, a arte estava presa às antigas leis e determinações que ceifavam o processo criativo.

Entrementes, com a explosão do expressionismo alemão, o ethos negativo tomaria uma nova direção diferenciada da origem política das vanguardas francesas. O inimigo deixava de ser o burguês ou o academicista e passava a ser qualquer objeto do mundo externo. A consequência disso foi a criação de um modelo de arte altamente individualista, isolacionista e cada vez mais subjetivista. Evidentemente, a mudança do objeto de negação, de uma arte *gauche* crítica da política e do *modus operandis* burguês para uma arte de vanguarda baseada na destruição da objetividade e da linguagem, foi um processo. Por motivos de inteligibilidade, é mister reconstituir abstratamente um momento e um conjunto de condições que permitiram tal nível de negação.

O ápice do ethos negativo levado ao extremismo da anti-arte pode ser visto na destrutiva arte dos dadaístas do *Cabaret Voltaire*. Como no expressionismo, os membros do Cabaré Voltaire tinham como pano de fundo o protesto contra os falsos mitos da razão positivista. Contudo, o protesto de *Dada* era furiosamente levado ao extremismo na subsequente negação absoluta da razão e da moral. O expressionismo ainda acreditava na arte; o dadaísmo decretava a sua morte. Os dadaístas introduziram o irracionalismo psicológico e o automatismo psíquico na criação da obra de arte, afirmando assim sua posição de que toda lógica, toda razão, quaisquer que fossem, seriam falsas. Em resumo, os dadaístas quebram a ligação expressionista entre interioridade e verdade. Mesmo, o interior, o ser subjetivo divinizado pela arte expressionista deveria ser destruído por Dada. Até mesmo o futuro permanecia uma incógnita, logo, os dadaístas recusavam qualquer paradigma suprematista. Nem a expressão era suprema para os dadaístas.

Em relação ao público burguês, a proposta dadaísta fundava a ruptura completa através da não-compreensão. Não havia mediação, nem mesmo linguagem artística capaz de estabelecer uma ponte entre público e artista. Procurava-se a destruição pelo choque, pela falta de senso e de sentido, destruir qualquer coerência usual na representação

artística. Entretanto, o público interpretou de outra forma. Os recitais de Tristan Tzara foram recebidos pelo público burguês como uma espécie de humor negro. Conta-se que os burgueses iam ao Cabaré Voltaire para rolar de tanto rir<sup>20</sup>. A destruição foi levada ao nível do cômico. Boa parte dos dadaístas abandonou essa faceta do ethos negativo, totalmente vazia de conteúdo, pois o Movimento Dada não tinha uma crítica decisiva. Não houve compreensão.

Concomitantemente aos dadaístas, outros grupos de vanguarda de cunho negativo cooperavam e concorriam pelo monopólio discursivo da arte. Os grupos do expressionismo alemão, *Die Brücke* (A Ponte) e o *Der Blaue Reiter* interagiam. O primeiro é criado em 1905, na cidade de Dresden. Como principais expoentes, tinha Edvard Munch (1863-1944), e Ernst L. Kichner (1880-1938). Sua proposta era a construção de uma comunidade utópica de artistas, atentando para a destruição dos valores políticos militaristas. Na verdade, a sua preocupação era um meio termo entre a arte engajada e a arte pela arte. O grupo durou até 1913, desfeito por dissidências e disputas internas. O crescimento do individualismo na arte de vanguarda teve o efeito real de ensejar disputas e lutas pelo monopólio da validade discursiva da arte. A trajetória dos artistas vanguardistas evidencia a instabilidade e a fragmentação de opiniões e posições utópicas. De qualquer maneira, *Die Brücke* não havia estabelecido uma proposta estética propriamente autônoma, estando mais próximo da proposta ora evasiva, ora engajada. A direção da transgressão se voltava ora à Civilização burguesa, ora ao Estado militarista alemão.

A crítica contra o Estado e a Burguesia perdeu sua predominância na vertente subjetivista do expressionismo alemão. É o caso de *Der Blaue Reiter* ou O Cavaleiro Azul criado em Munique em 1911, por Wassily Kandinsky e Franz Marc. Esse grupo se diferencia do *Die Brücke* por uma proposta negativa em relação ao universo exterior e a linguagem objetiva. Não era mais o “inimigo comum” imaginado na figura do burguês que incomodava esses artistas. O contexto bélico mundial foi visto por e eles como resultado do processo civilizador, ou seja, como fruto colhido da razão positivista da civilização moderna. Portanto, para esse grupo seria supérflua uma arte que se engajasse simplesmente

---

<sup>20</sup> MICHELI, Mário. *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.145.

contra a figura do Estado e do burguês positivista. O nível da crítica deveria ser mais profundo.

O nível da crítica do *Der Blaue Reiter* é mais profundo, adquirindo o sentido negativo em relação ao universo exterior. O retrato de uma natureza objetivada<sup>21</sup> não seria mais válido, a luta política seria supérflua. A destruição que esse grupo pregava era contra a lei e a disciplina advindas do exterior. Eis a dicotomia fundamental: o exterior visto como uma totalidade falsa; o interior observado enquanto verdade subjetiva. A lei que guiaria o artista seria a lei do seu próprio ser. É inegável o impacto dessa concepção para a construção de uma arte no sentido individualista e anti-solidário. A flexibilidade e a instabilidade institucional do *Der Blaue Reiter* esteve lado a lado com individualismo da vanguarda. Esta vertente expressionista revela o discurso que ratificava o divórcio absoluto dos artistas em relação ao mundo exterior (realidade, sociedade, público), tendo a intenção de se manter estranho e dissonante a tudo.

Por fim, o último grupo contemplado para esta dissertação, é a escola de arte *Bauhaus*, que aparece como uma superação da destruição dadaísta e uma tentativa de tornar o trabalho estético integrado à funcionalidade exigida pela vida moderna. A *Bauhaus*, criada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919, inaugura o fim das vanguardas negativas. Este grupo buscou superar o modelo vanguardista individualista, bem como eliminar a cisão entre público e artista, já bastante desgastada pelas vanguardas negativas. Enquanto a década de 1910 foi caracterizada pela obsessão da estética destruição, a década seguinte, quando surge a *Bauhaus*, foi evidenciada pela tentativa de integrar os artistas à sociedade e de recuperar um sentido e um seu papel coletivo para as artes. Na verdade, a *Bauhaus* rompe com a tradição destrutiva do ethos negativo de vanguarda, sendo um marco importante para a criação do modernismo construtivista.

Com mérito, a proposta integralista da *Bauhaus* de Gropius foi um esforço de criação de uma instituição artística sólida, que pretendeu unir todo o capital cultural contido na arte expressionista alemã, mas segundo Gropius subutilizado em questões subjetivas do mundo

---

<sup>21</sup> Na Segunda Parte, serão discutidos os impactos do conceito de natureza na arte de vanguarda e a sua relação com a estrutura organizacional da arte, bem como a autonomização do processo criativo.

interno. A proposta de Gropius insistiu na reversão do individualismo vanguardista para a construção objetiva de uma arquitetura funcional e inteligente, que tornaria a vida da humanidade menos onerosa. A proposta Bauhaus atraiu os expressionistas Klee e Kandinsky, dando a eles uma possibilidade de voltar as suas energias para um futuro possível. Para Gropius uma arquitetura construtivista seria a redenção da arte e a superação das contradições entre subjetividade e objetividade, entre artista e público. Após a Segunda Guerra Mundial, o projeto integralista da Bauhaus viria a direcionar algumas cooperações importantes entre Estado e Arquitetura/arte, tal como o observado na França de De Gaulle e André Malraux e, no Brasil<sup>22</sup> de Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer.

Em 1933, a Bauhaus é condenada ao fechamento, realizado pelo regime nazista. Em 1937 o governo nazista monta a exposição *Entartete Kunst* ou “Arte Degenerada” com exemplares da produção de vanguarda dos grupos analisados neste trabalho. A intenção da exposição de “arte degenerada” era mostrar a arte moderna como sendo o último capítulo de uma época de barbarismo. A condenação do modernismo na Alemanha hitlerista e os estragos de duas grandes guerras contribuíram para a disseminação do modernismo para outros grandes centros urbanos fora da Europa.

O artista de vanguarda encerra o estereótipo da vida trágica, herança do romantismo. As vidas conturbadas de Mozart e de Van Gogh personificaram as contradições entre o mundo subjetivo e universo objetivo em uma época em que fazer arte de artista era um tabu. O artista romântico implodia através da fuga e da evasão. Por sua vez, na arte vanguardista, o artista reconhece essa contradição e a toma como fonte de sua produção o que o leva a explodir por meio da luta contra sua insatisfação. O artista de vanguarda foi um artista de transição, que tentou superar o paradigma romântico da fuga da civilização. As ações dos vanguardistas inauguraram uma arte altamente ativa, por meio da discussão e

---

<sup>22</sup> Qualquer discussão que envolva o modernismo brasileiro merece muito mais profundidade do que a permitida aqui. Mas o principal motivo de não adentrarmos num estudo comparativo é o fato de não ter havido no Brasil uma vanguarda propriamente destrutiva. A intelligentsia artística brasileira, embora bastante crítica em relação às elites políticas, formulou um modelo de modernismo caracterizado pela idéia de cultura nacional, algo bastante distinto da fragmentação individualista do dadaísmo, do surrealismo e do expressionismo europeus. Logo, um estudo comparativo seria interessante somente após a proposta integralista da Bauhaus e do modernismo construtivista das décadas de 1930 e 1940.

da interação com a intelligentsia de esquerda. Em suma, o artista de vanguarda organizou exposições, escreveu manifestos, bateu de frente com problemas gerais e coletivos e, não mais represou a sua angústia ou introjetou a sua frustração. Enquanto, que o artista romântico implode, o artista de vanguarda explode.

Paul Klee, W. Kandinsky e A. Schoenberg são exemplos paradigmáticos dessa mudança. Basta comparar suas vida com a de Mozart ou Van Gogh. De qualquer modo, enquanto aqueles dois fugiam do processo civilizador adentrando o universo de sua obra e abraçando tragédias pessoais, os vanguardistas ativeram-se na necessidade do artista em criar novas dimensões. Os três artistas se encontrariam na proposta do modernismo construtivista. Os três chegaram a conclusões parecidas: queriam destruir a fronteira entre subjetividade e objetividade, desejavam acabar com as associações conceituais tradicionais tais como subjetividade-interior, objetividade-exterior. Klee e Kandinsky aceitaram o convite de Gropius para fazer parte do corpo docente da *Bauhaus*. Por sua vez, Schoenberg traduzia a proposta vanguardista para a linguagem musical.

Kandinsky apresenta essas mesmas características de superação da carga implosiva inculcada pela visão romântica da tragédia pessoal do artista. Kandinsky, figura exótica pela sua mistura étnica russo-mongol, compartilhou da visão vanguardista de arte como instrumento de enfrentamento da sociedade. Este pintor se colocou à frente do pelotão de combate, como os cavaleiros de Gengis Khan. Um simulacro de “ética de cavaleiro” o motivou a participar da criação do *Der Blaue Reiter* e a se diferenciar de outros expressionistas do grupo através da construção pictórica abstrata. Disse uma vez, “fui o único e o primeiro artista que teve coragem de rejeitar não somente o sujeito, mas também o objeto na pintura<sup>23</sup>”.

A visão de futuro era outra característica do artista de vanguarda. Schoenberg, apesar de não ter feito parte de nenhum grupo a que nos referimos, foi amigo pessoal de Kandinsky e influenciou sua obra. Este músico inaugura a vanguarda na forma artística

---

<sup>23</sup> [Nous cherchons ce soutien populaire.] Citado em carta enviada para Herbert Read em 1935, Kandinsky resume suas experiências com *Der Blaue Reiter* e a *Bauhaus*. Ver: READ, Herbert. *Arte e Alienação – O Papel do Artista na Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

mais resistente à destruição formal. Schoenberg teve como motivação a crítica da linguagem musical, o sistema tonal clássico, baseado na harmonia consonante dos sons. A música de Schoenberg destruiu a última lei da arte clássica para propor a utilização de um novo sistema de composição, o dodecafonismo. Schoenberg contemplou o direito das dissonâncias em fazer parte da composição musical. Sua destruição da linguagem musical tradicional expandiu o horizonte da música moderna do século XX ao apresentar uma nova fonte de matéria-prima da música. Schoenberg enfatizou que o som agradável não é uma construção físico-natural, como postulou o físico Heinrich Herz R. Herzt (1857-1894).

Em oposição a outros músicos, Schoenberg teve todas as condições de realizar seu projeto, por não compor aquele tipo ideal fugidio do artista romântico, como o ocorrido com Gustav Mahler (1860-1911) que não gozou de condições de destruir o paradigma da beleza na música, apesar de ter tentado. Inclusive, em *Harmonia*, Schoenberg dedica seu livro “à memória de Gustav Mahler”<sup>24</sup>. É importante registrar que, em 1912, Thomas Mann (1875-1955) escreve *Morte em Veneza*, cuja personagem principal, Gustav Aschenbach, é uma alusão a Mahler, vislumbrado como o apocalipse da contradição romântica entre beleza e expressão. Não é necessário lembrar que no romance de Mann, essa contradição morre junto com a personagem. Com a arte de vanguarda também desaparece aquela função da arte como um espaço de fuga do processo civilizador. Os artistas de vanguarda não fugiram e não abandonaram o processo civilizador, encontraram uma forma de enfrentá-lo, subjuguá-lo e extingui-lo.

Dessas breves considerações, entende-se que o discurso que mantém a visão romântica do artista como um ser especializado na fuga do processo civilizador não é adequado para se adentrar o plano das motivações dos artistas de vanguarda. De forma geral, a visão romântica perpassa boa parte das interpretações sociológicas sobre a arte. O fortalecimento do ethos negativo na arte do início do século XX não pode ser simplesmente associado à noção romântica de individualismo, genialidade e subjetividade. Se esses conceitos existem é porque alguns grupos sociais os criaram. Ao contrário dos românticos, os artistas de vanguarda reiteraram a destruição dessas fronteiras criadas pelos artificios da razão moderna. O artista de vanguarda caracterizou um tipo de homem voltado

---

<sup>24</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Paulo Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

às questões concretas de sua sociedade por meio da participação ativa em grupos alternativos e da organização de exposições e publicações que dessem uma via para o grito da intelligentsia sufocado pelas elites políticas. O grito de espanto deveria ser ouvido por todos e não emudecido pelo Estado, muito menos represado na subjetividade romântica implosiva auto-cerceada. A subjetividade modernista aos poucos se expeliu para um berro exterior.

Será colocado como objeto desta dissertação sociológica sobre arte que o processo de autonomização do campo da arte, em seu elevado grau de independência observável nas vanguardas européias do início do século XX, teve-se a adoção de um ethos negativo, crítico do *status quo* (sociedade burguesa, linguagem e racionalidade), que superou a boemia e a cooptação através da *dupla ruptura*. Também será posta em análise a mudança no tipo de organização dos artistas. Anteriormente, ao advento das artes *gauche* e de vanguarda os artistas encontravam-se filiados às Academias de arte, onde a interferência no processo criativo era possível e desejável. Contudo, com a arte de vanguarda, o campo artístico se fragmenta e se autonomiza. Criam-se grupos alternativos com críticas ativas, disputantes entre si. O problema da interferência e as soluções que os artistas encontram para ele foram determinantes neste processo de mudança. Enfim, o esforço desta análise toma o sentido de uma construção de um tipo ideal de arte e de artista da arte de vanguarda.

Neste trabalho, as seguintes hipóteses são consideradas. 1) A conotação degenerada e desregrada incutida a alguns segmentos da intelligentsia foi resultado da história de alijamento do artista da esfera do poder. Esta hipótese diz respeito às condições sócio-históricas originais que possibilitaram a associação entre ethos negativo e arte de vanguarda. Esta discussão exige retomar o processo de mudança de um tipo ideal de arte romântica para a arte *gauche* e, em seguida, para a arte de vanguarda; 2) O elevado grau de autonomização da arte de vanguarda tornou-se viável a partir de novas formas de organização, exposição, publicação e veiculação da produção artística. Este nível analítico alude à organização interna do campo. Responde à questão de quais valores, normas e padrões de legitimação foram criados por estes grupos; 3) A associação entre ethos negativo e arte de vanguarda criou um novo sentido para a experiência estética. Certamente

este é o nível mais abstrato e profundo da análise e responde a pergunta: que sentido os artistas deram aos conceitos de natureza, civilização, subjetividade e objetividade? Qual a concepção de arte que construíram e quais foram os efeitos da criação do campo artístico de vanguarda na obra pessoal dos artistas que participaram destes movimentos?

A leitura de fontes primárias, isto é, do discurso produzido pelos artistas é essencial para atingir a profundidade do nível das motivações. Assim, a necessidade de trabalhar com material documental encadeia-se necessariamente na direção da leitura de *Manifestos* e *tratados antitéticos*. Serão utilizados os Manifestos Expressionistas, Manifestos dadaístas e Manifestos do Surrealismo. Tratados de música expressionista expressos nas lições de Música de A.Schoenberg, de pintura moderna de Paul Klee e de Wassily Kandinsky, bem como algumas produções dos grupos *Die Brücke*, do *Der Blaue Reiter* e da *Bauhaus* terão papel indispensável para esta discussão.

A estrutura da dissertação versará sobre a seguinte divisão. Na primeira parte, avança-se na discussão no sentido do aperfeiçoamento conceitual-metodológico. Dentro de uma perspectiva sociológica, será delineado um conjunto de condições estruturais macro-sociais, que permitiram a concomitância entre o ethos negativo e a autonomização do campo. Que esteja claro que o propósito do breve histórico é o de fornecer uma visão panorâmica e bastante geral da relação entre autonomização, ethos negativo e arte vanguarda. Na segunda parte, é tocado o cerne da questão em se estabelecer uma análise organizacional dos grupos de vanguarda. Discute-se, nos limites de uma dissertação de mestrado, o sentido do ethos negativo, a forma de transgressão, a organização e a recepção de cada um desses cinco importantes grupos de vanguardas. Essa análise tornará possível vislumbrar alguns contrastes fundamentais entre as diversas formas da crítica de vanguarda.

Em ambas as partes se farão necessárias a descrição e a análise dos meios de exposição e de veiculação da produção artística da época, a reação dos públicos e a relação desses grupos com o Estado e com outros setores da intelligentsia. Trataremos das considerações sobre os sentidos e as motivações do processo criativo dos artistas de vanguarda, obtidas através da análise das fontes primárias coadunadas as principais teorias

sociológicas que contemplaram o viés negativo da arte de vanguarda. Eis a tentativa de realizar a construção de um tipo ideal do artista de vanguarda, dando ênfase na rede de interações sociais, mas igualmente, contemplando o plano simbólico-conceitual. Ação e discurso não são idênticos, nem inseparáveis.

Espera-se ter encontrado algumas possíveis interpretações para as hipóteses e para a intelecção do ethos artístico nas vanguardas do início do século XX. Mantém-se a expectativa de contribuir para uma Sociologia da Arte que considere o importante papel da negação, da crítica artística ou ethos negativo da arte de vanguarda como uma importante base de construção daquilo que se entende por modernidade.

**Primeira Parte**

**ADVENTO DA AUTONOMIZAÇÃO – A NEGATIVIDADE**

Na introdução, houve a breve oportunidade de abordar, preliminarmente, categorias analíticas como *ethos*, *ethos* negativo e vanguarda. Portanto, na primeira parte desta dissertação, serão desenvolvidos os conceitos utilizados, coadunados à problemática da associação entre o *ethos* negativo e o antepassado da arte de vanguarda, a arte *gauche*.

Em primeiro lugar, a preocupação inicial concerne ao desenvolvimento da instrumentalização dos conceitos para construção de um tipo ideal de arte de vanguarda. Impõem-se importantes questionamentos: qual a definição de *ethos*? Qual o conceito de negatividade inculcido à arte? O que são a heteronomia e a autonomia do campo? Além dos processos históricos, é de suma importância fornecer de onde foram extraídos os instrumentos conceituais e metodológicos. É pretendida relativa profundidade nessa tentativa de desenvolvimento de conceitos próprios, válidos e adequados à realidade do objeto. Portanto, é primordial tornar mais límpidas e precisas as definições para somente nas discussões subseqüentes realizar o mergulho no universo dos artistas de vanguarda.

Em segundo lugar, será fundamental dissertar sobre o desenrolar histórico envolvido na superação do modelo heterônomo de arte para o elevado grau de autonomização e a contribuição do *ethos* negativo para este processo. O leitor deverá ter paciência pela extensão dessas considerações, posto que, este projeto exige o retorno, para motivo de contraste, a alguns traços do romantismo. Mas a dinâmica principal será a tensão da arte *gauche* com o neoclassicismo e o realismo. É pedida também a compreensão pelo atropelamento de algumas especificidades da história da arte, pois a construção de uma individualidade histórica como o tipo de arte romântico e o tipo de arte de vanguarda exige o sacrifício de certos detalhes em prol da inteligibilidade e do não-desvio em relação à proposta inicial. Obviamente, aqui se tem a plena consciência de que as considerações sobre períodos anteriores à arte de vanguarda – Renascimentos e Romantismos – sofrerão de menor precisão. Todavia, devido ao tratamento de grandes configurações históricas, comparações são inevitáveis.

Igualmente indispensável, é ressaltar que o intuito não é o de realizar um trabalho de história da arte, embora esta disciplina caracterize uma importante fonte de documentação, principalmente, pelas importantes contribuições dos historiadores e da crítica de arte. Neste

ponto, a confiança em fontes secundárias consagradas pela sociologia complementar e fornecerá embasamento sociológico para a análise do discurso dos críticos de arte, dos estetas e dos próprios artistas. Não é o objetivo deste trabalho discutir a veracidade científica das fontes, mas procurar compreender o sentido da produção artística e afiliações dos artistas. Antes de tudo, um uso metodológico é privilegiado em detrimento da autoridade do discurso.

Por essa lógica, atenta-se para o olhar sociológico sem recriminar a perspectiva da Filosofia da Arte ou do discurso internalista. Evita-se incorrer no erro de considerar a produção discursiva interna como fontes falsas ou ilusões criadas pela inteligência artística. Pelo contrário, reafirma-se que a produção discursiva interna ao campo tem o potencial de revelar representações históricas que são reais na medida em que guiaram as ações sociais. Deste modo, a construção de um discurso no ocidente de uma arte que se coloca como espaço subjetivo livre, resultado de um ato criador individual e original, constitui uma constelação de “verdades” discursivas que interferem sobre as ações dos artistas e até mesmo de seu público. Com certeza não se pode esquecer a distorção existente entre o discurso e a práxis. Mas a prática não invalida necessariamente o discurso. Dizer que o discurso artístico é pura ilusão é simplesmente incutir um juízo de valor afirmando que o sociológico seria mais verdadeiro. Varrer o discurso interno para debaixo da obscuridade não contribui em nada para a elucidação sociológica do fenômeno artístico.

A obra de Norbert Elias, bem como, as principais dissertações de Walter Benjamin e de Theodor Adorno, servirão de base teórica e histórica por constituírem abordagens sociológicas a respeito do período anterior à arte de vanguarda. Esses autores contribuíram para a construção das idéias criadas pelos modernos sobre os antepassados renascentistas e românticos. Esses autores dedicaram boa parte de sua obra ao entendimento do tema e de todo o processo sócio-histórico que circunda as transformações no âmbito das artes.

## 1. O Problema do Ethos e a sua Operacionalização Sociológica na Análise da *Intelligentsia*

A definição do termo *ethos* não constitui algo exatamente palpável ou absolutamente delimitado. *Grosso modo*, ethos envolve um conjunto de valores, normas, comportamentos e convicções criadas, legitimadas e mantidas ou transformadas e/ou abandonadas por uma coletividade, que pode ser uma horda, um grupo, um estamento ou uma instituição.

A visão de senso comum construída sob a imagem do artista desvinculado ou totalmente livre de convenções e da moralidade é negada neste trabalho. Ademais, essa visão possui uma origem histórica que remonta à utopia da arte pela arte e não pode ser generalizada para todas as diferentes expressões de vanguarda. O princípio que guia a construção de nossa problemática é justamente a procura por quais valores morais, estéticos e institucionais foram atuantes na criação arte de vanguarda. Parte-se do pressuposto, segundo o qual, os artistas, assim como outros grupos sociais, também teriam criado diversos ethos.

Em certo sentido, esta empreitada assemelha-se ao esforço de Robert Merton em estabelecer um ethos para os cientistas. O trabalho de Merton<sup>1</sup> utiliza a terminologia ethos para conceituá-la como um “complexo de tom emocional de regras, prescrições, costumes, crenças, valores e pressupostos, que obrigam moralmente (...)”<sup>2</sup>. O trabalho deste autor é reconhecido pela tentativa de estabelecer as principais características do ethos da ciência. A tese de Merton se baseia no argumento de que a ciência enquanto instituição, ao contrário de qualquer neutralidade absoluta, estaria imersa num universo de valores e envolta em um universo moral ou ético bastante específico. Deste modo, Merton estabelece as principais características do ethos da ciência, que seriam o universalismo, o comunismo, o desinteresse e o ceticismo organizado. Em que sentido, as conclusões teóricas de Merton

---

<sup>1</sup> MERTON, Robert. *Sociologia – Teoria e Estrutura*. Tradução de Miguel Maillat. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970. Em especial dois capítulos: *A Ciência e A Ordem Social* e *A Ciência e a Estrutura Social Democrática*.

<sup>2</sup> Ibid. p. 641.

podem ser úteis para determinar um ethos da arte? É possível estabelecer as características principais do ethos da arte? Em que épocas? Como esse ethos variou ao longo das transformações sócio-históricas?

O pretense descolamento dos intelectuais e de outros setores da intelligentsia foi evidenciado nas considerações de Karl Mannheim<sup>3</sup>. A *Freischwebende Intelligenz* ou inteligência flutuante alude à capacidade peculiar dos intelectuais em transcender às condições sociais imediatas, culminando na construção de uma visão de si e de afiliações próprias. Decerto, a organização dos grupos de vanguarda, que é um fenômeno que se observa na França a partir de 1850, contribuiu e muito para a criação de ethos (entende-se no plural) relativamente autônomos. É evidente que para Mannheim, isso não significa que a intelligentsia como um todo esteja num patamar privilegiado no sentido marxista, de estar próxima da verdade mais próxima do real. Para Mannheim, os intelectuais são, antes de tudo, criadores de idéias, não importando o grau de verdade ou falsidade de suas considerações. Mannheim inflige críticas fundamentais contra a visão marxista, que considerava intelectuais e literatos como mero meio de veiculação das idéias<sup>4</sup> sem qualquer possibilidade de produção de sistemas ou formas de linguagens livres das determinações de classe e de posição social. Opostamente à tese marxista, Mannheim reconhece a capacidade cognitiva de descolamento e de empatia dos intelectuais, características caras à neutralidade da intelligentsia. O distanciamento das condições imediatas seria um valor desejável para os intelectuais.

Não obstante isso, Mannheim adentrou um ponto extremamente caro a uma sociologia dos intelectuais: as formas de afiliação e os padrões de interação entre intelligentsia e demais grupos das elites. Ao tratar diretamente do problema da intelligentsia, o autor se propôs a fazer um breve histórico da estrutura das afiliações dos intelectuais, realizando a correlação entre a forma de afiliação e a visão de si criada por cada grupo social. Mannheim estabelece três formas gerais de afiliação dos intelectuais: a

---

<sup>3</sup> MANNHEIM, Karl. *O Problema da Intelligentsia. Um Estudo de seu Papel no Passado e no Presente*. In: \_\_\_\_\_ . Sociologia da Cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

<sup>4</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Problemas da Sociologia da Arte*. In: GURVITCH, George. *Tratado de Sociologia (Vol.II)*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

intelligentsia clerical, a intelligentsia da nobreza e a intelligentsia de classe média. A história dos intelectuais expõe que a intelligentsia teria passado de um formato unilateral, retilíneo e imóvel, em períodos pré-modernos, para uma intelligentsia cada vez mais multifacetada, diversificada e flexível. Do locus de interação social, os intelectuais teriam saído das Igrejas, passado pelos salões aristocráticos e burgueses e, finalmente se encontrado nos cafés do século XIX. A relação entre a forma de filiação e a “visão de si” – para Mannheim um equivalente ao ethos – é evidente.

Um questionamento se impõe, por que considerar o artista como componente da intelligentsia? Uma definição bastante geral, porém bastante límpida, é aquela utilizada por Norberto Bobbio<sup>5</sup>:

(...) que se atribua ao conceito de intelectual (como substantivo) – segundo nele compreendam apenas aqueles que fazem obra de produção ARTÍSTICA, literária ou científica, ou também aqueles que transmitem o patrimônio cultural adquirido, ou aplicam invenções e descobertas feitas por outros, os criadores ou os comentadores (...)<sup>6</sup>.

Ainda utilizando a definição bastante pontual de R. Bobbio, a intelligentsia entendida como uma totalidade ou grupo social portador de uma identidade ou mesmo um ethos, caracteriza-se pela independência de Juízo, pela coragem das próprias opiniões, pela inclinação à aventura das novas idéias, o gosto pelo paradoxo, pela crítica e ousadia. Fato é que a vinculação dos artistas às posições mais gerais dos outros setores da intelligentsia não pode ser simplesmente ignorada. Por isso, será tentada a articulação entre os grupos de artistas e os diferentes segmentos da intelligentsia. Contudo, ressalta-se que a interpretação da dinâmica dos grupos de intelectuais envolvidos, terá como ponto de referência a perspectiva dos artistas. Como será demonstrado por um viés sócio-histórico, os focos de acordo e desacordo entre o ethos de ciência, o ethos dos artistas e o ethos dos políticos possuem um origem na rede de relações de equilíbrio e desequilíbrio de poder. Grosso modo, tanto os artistas *gauches* e de vanguarda quanto os intelectuais de esquerda

---

<sup>5</sup> BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder. Dívidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 1993

<sup>6</sup> Ibid. p.114.

estiveram numa posição inferior dentro da estrutura do campo de poder e, por isso, construíram padrões específicos de interferência na realidade social. A crítica e a negação do *status quo* foram as primeiras formas de especialização da intelligentsia moderna. Mannheim, ainda que intuitivamente, reconhece a existência de um ethos revolucionário bastante peculiar da intelligentsia moderna:

Uma das características da moderna revolução, estudada por Stahl, consiste que ela não é um levante comum contra um opressor determinado, mas um esforço por um levante contra toda a ordem existente, de forma sistemática e completa<sup>7</sup>.

É sabido que o conceito de intelligentsia de Mannheim peca pelo excesso de unidade. Se não é pertinente sustentar uma aparente homogeneidade dos intelectuais, então, quais setores construíram uma especialização na manutenção do *status quo* e quais professaram a sua destruição? Qual seria a dinâmica social desse embate? O problema de Mannheim em considerar a intelligentsia como uma unidade reflete-se no não-desenvolvimento analítico das formas de setorização da intelectualidade. Talvez o motivo principal tenha sido o critério utilizado por Mannheim<sup>8</sup> para construir tipos ideais de intelligentsia. Em outras palavras, o autor ateve-se à classificação polarizada, herdada do marxismo, que é recolocada nos termos de oposição entre ethos ideológico e ao ethos utópico. Os intelectuais vinculados à ideologia teriam como traço marcante a harmonização da produção intelectual com as condições de existência. Esses teriam como crença a máxima de que só se poderia agir dentro dos limites da ordem social existente. Eis a figura do intelectual conservador, ligado ao passado. Em oposição, os intelectuais utópicos teriam como princípio orientador transcender à realidade legitimada, rompendo com a harmonia e a integração da produção intelectual em relação ao *status quo*. Apesar da sólida diferenciação entre o conceito de utopia e o conceito de ideologia, na obra de Mannheim, os artistas não aparecem como integrantes ativos da intelligentsia. Raras são as citações sobre a influência dos artistas na enorme entidade chamada intelligentsia.

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 241.

<sup>8</sup> MANHEIM, Karl. *A Mentalidade Utópica*. In: \_\_\_\_\_. Ideologia e Utopia. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

Então, não é pertinente aqui desenvolver a etimologia da palavra *ethos*. Prima-se por um significado sociológico para o termo. O sentido sociológico para o latinismo “*ethos*” surge de fato na ponta de pena da *intelligentsia* no século XIX, principalmente com o processo de diversificação da “visão de si” de cada grupo social. A autonomização institucional, segundo as considerações de Mannheim e de Merton, envolveria a visão de si e a existência de um *ethos* institucional. Complementa-se a questão anterior: por que a partir de certo momento alguns setores da *intelligentsia* especializaram-se na criação de um *ethos* de contra-resistência?

A França pode ser tida como o berço da cisão entre segmentos sociais conservadores e críticos. De início, a análise se concentra na perspectiva desta última posição, tendo em vista a hipótese de que, no campo da arte, o esquerdismo e o negativismo tenham sido levados às últimas conseqüências. Pelo menos no contexto francês, por volta dos 1850 já se observa a indistinção original entre arte engajada e os intelectuais socialistas, extremamente críticos em relação ao *status quo*. Artistas engajados e os intelectuais socialistas foram os precursores da institucionalização do *ethos* negativo na *intelligentsia* justamente por terem construído valores que privilegiavam a capacidade de transcender ou ao menos tentar uma via alternativa, negando às ideologias e valores morais dominantes. De qualquer modo, não é mera coincidência a proximidade entre os socialistas e ao grupo de arte realista de Barbizon (1830-70). Há, portanto, uma origem comum entre o esquerdismo político e a negatividade na arte. Contudo, com o desenrolar do processo de autonomização e a subsequente fragmentação dos intelectuais em diferentes instituições, grupos e escolas, aquela ligação original se rompeu. O *ethos* negativo se bifurcou em crítica social dos socialistas e em protesto evasivo dos artistas.

Para esta discussão também é igualmente desnecessária a retomada dos estudos filosóficos sobre a ética, que constituem uma complexidade de dominância dos especialistas nesta disciplina. O que é buscado aqui é um sentido sociológico de ética ou *ethos* e o tratamento dado pelos sociólogos a esse termo. Sendo mais específico, em que medida os sociólogos perceberam ou entenderam a manifestação de *ethos* negativo na arte?

### 1.1. O Ethos artístico e a Sociologia Clássica

Apesar de algumas referências à categoria *ethos*, os clássicos da sociologia ou nunca formularam um conceito pontual (Marx e Durkheim) ou nunca realizaram a associação entre *ethos* e instituições sociais específicas (Weber e Simmel).

Marx, sobre a noção de *ethos*, o incluiu ou mesmo o tornou diluído na complexidade da superestrutura. De qualquer modo, o *ethos* parece constituir uma entidade muito ampla. No que concerne ao posicionamento ético do intelectual e do artista, Marx reproduz a dialética hegeliana bilateral, que afirma a polaridade dicotômica dos dominantes *versus* dominados. Nada mais visualizável do que a contraposição feita pelo autor a despeito da obra do artista burguês Eugène Sue<sup>9</sup> e a produção do realismo da Escola de Barbizon. Émile Sue é representado como a encarnação do *ethos* burguês que utiliza a arte como instrumento do reforço da ideologia capitalista. O gênero realista dos pré-vanguardistas de Barbizon, em oposição, encarnaria um *ethos* pretensamente universal coberto pela “verdade” da libertação socialista. Para Marx, o movimento artístico do realismo engajado seria a arte do futuro, pois consagraria a luta pela superação da sociedade de contradições. Em suma, a arte engajada jamais teria um *ethos* institucional próprio, mas seria um veículo da materialização de um *ethos* humanista universal, tal como Lukács pontuou<sup>10</sup>.

Essa noção futurista de surgimento de um *ethos* humano universal exclui qualquer forma de conhecimento ou de expressão artística absolutamente autônoma. Marx observa

---

<sup>9</sup> Marx e Engels infligiram duras críticas à arte burguesa representada pela figura do romancista. O Romance *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue relata a trajetória de recuperação social de um matador que é derrotado por uma de suas vítimas em um duelo. O criminoso, tendo a vida poupada, toma lealdade e respeito por um distinto burguês, que o ensina a virtude moral do convívio na civilização. Marx e Engels afirmam que o assassino representa a natureza e a barbárie em processo de domesticação pelo homem através da implementação de normas de convívio e da socialização, segundo o *ethos* burguês. A natureza indomável do transgressor é transformada pela cultura, mas para um fim de torná-lo útil ao salvador burguês, que transforma o matador em seu servo. Ver: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Sobre Arte e Literatura*. Editorial Estampa, Lisboa 1974.

<sup>10</sup> LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética Marxista: Sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

que durante a história e o desenrolar dos diversos modos de produção houve a disputa, a competição e o conflito entre valores das classes dominantes e das classes dominadas. O que se entende aqui por “ethos” ainda não teria sido definido ou depurado por Marx, pelo fato de os valores éticos e institucionais se confundirem com a dimensão do embate de ideologias de classe. Marx jamais citou ou fez referência direta a um ethos artístico. Pelo contrário, ele enxergou nos valores estéticos da modernidade o reflexo da ideologia burguesa, no caso do romantismo, ou da utopia socialista, no que concerne ao movimento realista. Em resumo, as posições artísticas foram vistas como um reflexo do ethos da classe de onde o intelectual ou o artista provém.

Um ethos negativo na arte não existiria, a não ser que viesse a ter um fim teleológico, que para Marx só poderia ser político e, por conseguinte, heterônomo. Assim sendo, uma ética da negação e da crítica estaria presente na arte realista. Por outro lado, a noção romântica do artista fugidio e descomprometido com questões políticas foi interpretada por Marx em termos de alienação. Não seria mera coincidência a ligação quase imanente que o autor faz entre o encantamento sublime e imaginativo das obras românticas e a noção de feticismo. Neste sentido, arte, misticismo e ideologia se misturam. As únicas vanguardas reconhecidas por Marx enquanto entidades que encarnam um ethos negativo e, portanto crítico seriam as vanguardas engajadas politicamente.

Mas, mesmo para Marx que se aventurou na previsão de uma utopia futurista, o futuro da arte aparece como uma incerteza: a polarização do ethos de classe seria eliminada na sociedade sem contradição? Marx só aponta um caminho para pensar o futuro: o ethos negativo se encerraria em favor da emergência do ethos humanista universal. A intelligentsia artística não mais poderia criticar a utopia? Não surgiria uma arte crítica do ethos humanista? Não apareceriam outros ethos contrários ao humanismo universalista contido na utopia socialista? Como a análise marxista sobre a arte poderia lidar com a problemática da fragmentação dos grupamentos sociais e, conseqüentemente, da coexistência de diversos tipos ethos institucionais?

Marx vivenciou alguns movimentos de arte gauche como a Escola de Barbizon e o movimento impressionista. Os primeiros foram considerados por ele como os precursores

da utopia futurista por comporem uma vertente do engajamento socialista. Por outro lado, os impressionistas foram considerados a expressão da decadência burguesa, por se esquivarem do comprometimento com o ethos humanista. Não é preciso reforçar que uma noção iluminista de arte dominou o pensamento de Marx. Do ponto de vista das considerações sobre o ethos artístico, Marx realiza a associação entre arte – incluem-se demais formas de conhecimento – e o ethos humanista. Todavia, as vanguardas negativas do início do século XX mostrariam que tanto a felicidade burguesa afirmada pela arte cooptada quanto o humanismo universalista da arte engajada poderiam ser considerados valores supérfluos para a arte. A autonomia seria problema principal colocado pelas vanguardas negativas. A negatividade do conhecimento não poderia se manifestar somente pela negação do “inimigo burguês”. As três vanguardas negativas, expressionismo, dadaísmo e surrealismo, imprimiram um tipo de crítica em nível bastante distinto da mera polaridade de posições políticas.

Esse nível profundo da crítica negativa da arte vanguardista concerne às formas racionais de linguagem. A superação de padrões pictóricos miméticos e a iminência de estilos cada vez mais deformados e fragmentados indicam que a arte *gauche* e a arte de vanguarda operaram uma revolução na linguagem pictórica. Além disso, há um sério problema entre a teoria marxista e a linguagem. Como Alvin Gouldner<sup>11</sup> descrevera no XX Congresso do Partido Comunista Soviético, promovido em 1950 por Stalin, cujo tema foi o problema técnico da linguagem, N.Y Marr gerou desconforto ao introduzir a controvérsia da linguagem na teoria marxista. Marr colocou a questão nos seguintes termos, “a linguagem é parte da base econômica?<sup>12</sup>”. A controvérsia levou à seguinte dúvida de saber se a linguagem se enquadrava na estrutura ou na superestrutura.

Duas possibilidades excludentes podem ser tiradas da conclusão marxista: ou a linguagem está fora do conceito marxista de realidade e, portanto não pode ser apreendida pelo materialismo-histórico ou a linguagem é ao mesmo tempo estrutura e superestrutura. Opta-se aqui pela segunda possibilidade, logo, se a linguagem é parte integrante de ambas

---

<sup>11</sup> GOULDNER, Alvin. W. *Coming Crisis of Western Sociology*. New York: Basic, 1970.

<sup>12</sup> [(...) is language part of economic foundation?]. Ibid. p 308

as instâncias, é plausível dizer que a revolução artística guiada pela arte gauche da segunda metade do século XIX foi uma revolução no sentido da estrutura da linguagem estética. Esse argumento pode ser sustentado caso seja aceita a hipótese de que a arte gauche pôs em xeque a estrutura lógica da linguagem. Mais do que isso a dinâmica das relações sociais entre os artistas teve seus efeitos práticos na criação de meios de organização da produção cultural. Os impactos dessas revoluções nos sistemas de representação estética têm seu importante papel na construção dos conceitos de modernidade e de pós-modernidade, fato que não pode ser ignorado, embora na ocasião do referido Congresso, Stalin tenha encerrado a discussão de forma unilateral, afirmando que a linguagem é uma “questão nacional<sup>13</sup>”.

Assim como o marxismo ortodoxo, Durkheim incorre inevitavelmente na falta de especificidade quando analisa o fenômeno estético. A indefinição entre ethos e consciência coletiva deixa latente a semelhança. Contudo, por mais incrível que possa parecer, aquela conotação futurista no sentido da prevalência de um ethos humanista universal é recusada por Durkheim. Se com a evolução social a consciência coletiva tende a se fragmentar, logicamente, infere-se que haja a diversificação de associações e de corporações e, por conseguinte, o surgimento de uma diversidade de ethos visualizáveis através da diferenciação de consciências, opiniões, valores, normas e julgamentos<sup>14</sup>. É de conhecimento geral que apesar de Durkheim propor a existência de uma instituição maior, o Estado, regulando as tensões e os entraves gerados pela diversificação institucional, aquela consciência humanista unidimensional ou mesmo a realização do homem total<sup>15</sup>, postulada por Marx não mais seria viável nas “sociedades industriais”.

Um ethos artístico propriamente não é identificado por Durkheim. Quem dirá um ethos negativo organizado, em virtude da associação semântica entre negativo e patologia feita por este autor. Soma-se a isto, o fato de o ethos ser de longe objeto de sua análise. Em

---

<sup>13</sup> [(...) a national thing]. Ibid. p. 308

<sup>14</sup> DURKHEIM, Émile. *De La Division du Travail Social*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

<sup>15</sup> ARON, Raymond. *Les Étapes de La Pensée Sociologique*. Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville, Durkheim, Pareto, Weber. Paris: Gallimard, s.d.

resumo, mais uma vez, o problema do ethos institucional confunde-se com consciência coletiva. A discussão sobre arte nas sociedades industriais nunca fora realizada pelo autor, restando unicamente algumas considerações realizadas nos capítulos sobre *As Crenças Propriamente Totêmicas e o Culto Positivo – Os Ritos Miméticos e o Princípio da Causalidade*, que compõe a análise estética de *As Formas Elementares da Vida Religiosa*<sup>16</sup>.

A estética primitiva foi contemplada por Durkheim em seus estudos sobre as formas elementares da vida religiosa. Quanto às formas estéticas, o autor as associa intrinsecamente à religiosidade. Especialmente, na discussão sobre as crenças totêmicas, Durkheim buscou estabelecer o papel da estética nos rituais religiosos e nos cerimoniais coletivos. No que tange à forma mais elementar de organização social, a totêmica, todos os fenômenos sociais estariam submetidos ao sistema cosmológico e, por conseguinte, às distinções e às práticas estabelecidas pela tradição. Contudo, tanto a estética quanto a religião apareceriam enquanto formas celebrativas, reforçadoras e apologéticas da consciência coletiva. Por essa interpretação, extraída da crítica de Chaborendon<sup>17</sup> e Bourdieu<sup>18</sup>, deduz-se que tanto arte quanto religião, segundo Durkheim, comporiam dimensões “primitivas” da solidariedade social, algo que leva à conclusão de que Durkheim tomou como pressuposto uma visão integradora e funcionalista de arte, baseada na subsunção das manifestações artísticas pela via do mimetismo e da heteronomia.

Durkheim enfatiza a característica mimética da estética totêmica devido à sua função promotora da solidariedade por similitude. Todos buscariam a similitude por ainda não haver a noção de personalidade tal como as sociedades modernas entendem. Além do mais, a arte se mostra excluída da noção de modernidade de Durkheim, que por motivo

---

<sup>16</sup> DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa. O Sistema Totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>17</sup> CHAMBOREDON, Jean-Claude. *Art Mechanique, Art Sauvage*. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). – *Essay sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions Minuit, 1965.

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre (org.). *Introduction*. In : BOURDIEU, Pierre (Org.) *Un Art Moyen – Essay sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions Minuit, 1965.

desconhecido formulou um tipo de arte primitiva, mas sem incluir o problema da estética nas sociedades industriais.

Mas como entender a arte de vanguarda que afirmou a criação pessoal, autêntica e original como valores absolutos da práxis artística? Como o caráter destrutivo e desagregador da arte de vanguarda pode ser disfuncional para a “sociedade”? A linguagem destrutiva das vanguardas negativas seria mera patologia das sociedades modernas? A arte *gauche* seria apenas fruto da doença da modernidade? Nosso trabalho será levado na direção da crítica da posição comum em considerar as vanguardas como mero resultado da crise de valores morais. O viés negativo na arte não pode ser analisado sociologicamente segundo um referencial moral. A relação com o problema moral é apenas analítico. Antes de tudo, a arte *gauche* e as vanguardas negativas foram um fenômeno resultante do equilíbrio de poder e das interações sociais entre diversos segmentos sociais e não simplesmente, resultado do vago paradigma de mudança de mentalidade.

Ao contrário de Marx e de Durkheim, Georg Simmel e Weber tiveram maior dedicação quanto à importância da arte para a análise da modernidade. Na comparação entre Weber e Simmel, Gabriel Cohn<sup>19</sup> afirma que Simmel introduziu uma nova análise da “forma”<sup>20</sup>. É mister não confundir a “análise da forma” de Simmel com a “análise formalista” ou esteticismo. A “análise da forma” refere-se à relação de influência mútua entre a constituição do meio estético/preceptivo (formato dos prédios, organização da cidade, vestuário, moda, etc.) e as formas de sociabilidade. Simmel introduz essa problemática. Em oposição, o formalismo ou esteticismo diz respeito à análise da estrutura formal da obra de arte, que é tomada enquanto “coisa-em-si”, sem conexão com as condições sociais que permitiram a sua produção. Simmel de nenhuma forma é formalista.

Simmel estabelece duas grandes formas de racionalidade: uma racionalidade objetiva, caracterizada pela contagem rigorosa do tempo e divisão precisa dos espaços e

---

<sup>19</sup> COHN, Gabriel. *Crítica e Resignação: Fundamentos da Sociologia de Max Weber*. São Paulo: TA Queiroz, 1979.

<sup>20</sup> SIMMEL, Georg. *L'individualisme Moderne. Philosophie de la Modernité*. Saint-Armand-Montrond: Éditions Payout, 1989.

pela impessoalidade e; uma contra-racionalidade individual composta pela defesa psíquica dos indivíduos que buscam na moda e na estética (o autor utiliza um sentido geral) um espaço de realização da incerteza e da mudança constantes. Essa contra-racionalidade estética pode ser interpretada como uma contra-racionalidade, na medida em que neste âmbito, o individualismo (valor supremo da modernidade) pode se desenvolver sem afetar ou destruir a estrutura objetiva impessoal, padronizada, estruturada, externa, geral e coercitiva sustentada pela estrutura social quantificadora da economia capitalista.

A observância de Simmel está em consonância com a busca pelo ethos artístico no período das vanguardas negativas no sentido da formulação de uma contra-racionalidade individualista, responsável pela realização do valor supremo da modernidade. O individualismo, que se expressa através da “pulsão social de distinção<sup>21</sup>” é entendido por Simmel como a base daquilo que Rosalind Krauss<sup>22</sup> denomina como “culto da originalidade” e da “criação absoluta”, características mais evidentes na arte de vanguarda. Apesar de expor a natureza de contra-resistência do indivíduo em relação ao universalismo da cultura impessoal moderna, tendo em vista a estética (arte e moda), Simmel não enxergou nos artistas uma ordem com ethos e regras próprias. Ele ainda enxergara na estética e não nos artistas essa possibilidade.

Weber oferece uma visão mais precisa sobre o conceito de ethos, na medida em que o associa às interações sociais de grupos específicos e aos tipos de racionalidade criados por segmentos esotéricos. Dito de outra forma, o ethos, entendido como conjunto de sentidos e significações que envolvem normas, valores e julgamentos, constitui uma especificidade de ordem inter-relacional. Não mais subjaz em Weber, uma noção clássica evidenciada pela polaridade que permeia a discussão de Marx, Durkheim e Mannheim. Para Weber, o conceito de ethos alude às especificidades de grupos e de associações. No sentido histórico, Weber já recorre, em *Economia e Sociedade*<sup>23</sup>, à distinção precisa entre

---

<sup>21</sup> BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Massachusetts: Harvard University, 1984.

<sup>22</sup> KRAUSS, Rosalind. *L'Originalité de L'avant Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Édition Macula, 1993.

<sup>23</sup> WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora UnB, 1994.

dois tipos ideais e gerais de ethos, o ethos guerreiro baseado na ação orientada por valores tradicionais de nascimento, consangüinidade e estratificação e, o ethos burguês afirmador do mérito, da conquista e do trabalho. A generalidade de um ethos universal, em plena modernidade, é absolutamente excluída da teoria weberiana da ação.

Dessas observações históricas, Weber construiria um dos pressupostos fundamentais de sua teoria, o problema da especificidade dos campos e no conseqüente reconhecimento de ethos cada vez mais próprios. Neste ponto, aquela intelligentsia homogênea, que Mannheim e Merton chamaram a atenção perde sentido frente à diferenciação entre as ordens ou segmentos que compõem os diferentes grupos de intelectuais. No que concerne ao problema ou embate de racionalidades a qual Simmel toca, Weber se inspira na diferenciação realizada por Friedrich Nietzsche<sup>24</sup>, que usou as diferenças entre ethos de ciência e ethos da arte na célebre alegoria do embate dos deuses gregos Apolo (racionalidade) e Dionísio (sensibilidade), contudo explicitando que os mitos apenas simbolizam representações e, as representações por sua vez, só simbolizam interações. Na verdade, cada instituição induz à escolha de um determinado “deus ou demônio<sup>25</sup>”. Para Weber, os diferentes ethos são resultados de redes de interação social e do sistema de contrapesos de poder.

Weber consegue visualizar a importância da distribuição desigual dos bens culturais na sociedade, demonstrando que as disputas, tensões bem como as associações e conluíus envolvidos na luta pelo monopólio das noções estéticas foram importantes para a formação da arte ocidental. Há um pressuposto é sumário para a teoria do campo da arte: a arte ocidental moderna possui a especificidade de ser guiada por uma racionalidade interna própria, diferentemente do ocorrido em outras sociedades – e em outras épocas – onde a organização das composições estética (cores, sons e texturas) esteve submetida ainda a significados ditados pela religião e pela tradição.

---

<sup>24</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg: São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>25</sup> WEBER, Max. *Ciência e Política como Vocação. Duas Vocações*. São Paulo: Cutrix, 2000.

Por exemplo, da música medieval ao gênero barroco de Johann S. Bach, evitou-se na música sacra finais com tonalidades menores, que por sua sensação de queda contradiziam a necessidade de expressar a ascese. A verticalidade da arquitetura gótica sempre apontava para o sentido da ascese. Eis um exemplo da influência das regras religiosas na produção artística e de identidade entre composição estética e a prescrição moral. Weber, em seu importante estudo comparativo sobre arte, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*<sup>26</sup>, observa que em outras culturas o avanço da racionalidade musical teria sido freado pelos significados místicos dados aos números e a certos modos de composição, que possuíam um significado interdito. O semitom (sustenidos e bemóis) e a polifonia (dois ou mais sons simultâneos) foram evitados na China por motivos supersticiosos e de incompatibilidade com a racionalidade da sociedade chinesa.

Já na pintura renascentista, a intervenção de outras esferas sobre o processo criativo na arte expõe o início da tensão entre artista e sociedade. O gérmen da quebra de identidade entre forma estética e a prescrição moral pode ser notado no caso de um pintor italiano que fora rechaçado ao retratar a Natividade<sup>27</sup>, cena bíblica na qual participavam além da Sagrada Família um boi e um asno. A intervenção da sociedade e a censura foram motivadas pelo fato de Annibale Carracci (1560-1609) ter posto em primeiro plano os animais, e em segundo e terceiro planos, as figuras de Jesus, Maria e José. Essa distorção individual realizada pelo artista ainda, em pleno Renascimento, atentava contra as regras sob “as quais não permitem que os objetos mais vis de um quadro sufocassem ou se imponham sobre os nobres<sup>28</sup>”, ou em outras palavras, contra o padrão estamental e desigual da sociedade Renascentista. A autonomia da arte inicia seu curso através do movimento de negação através da crítica da linguagem legitimada pela moral. Onde a censura é acionada, existe negação de algo. Não se pode afirmar que nunca tenha havido negação e censura na Antigüidade. Entretanto, uma negação sistemática, organizada e

---

<sup>26</sup> WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Ed. USP, 1995.

<sup>27</sup> *A Fuga para o Egito* de Annibale Carracci. (ver em anexo).

<sup>28</sup> CHAMPAIGNE, Phillipe de. *Conferências Sobre Eliezer e Rebecca, de Nicolas Poussin*. (1668). In: In: LICHTSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Textos essenciais. Da Imitação à Expressão* Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004..

institucionalizada por um segmento social relativamente numeroso e participativo é uma especificidade da arte *gauche* a partir dos 1850.

Em suma, a música medieval, o sistema tonal chinês e a arte renascentista ainda não tiveram condições de expor uma racionalidade própria, uma “racionalidade artística” e nem tão pouco um discurso internalista. Quem dirá uma “visão de si” a que Mannheim se referia. As intervenções de outras esferas sociais eram a regra. Entretanto, a existência da censura já indicava padrões de exceção e distorção individuais. A distorção pictórica causada pelo individualismo viria a explodir apenas no começo do século XX.

Weber é o autor clássico que trata diretamente da questão do *ethos* e da racionalidade na arte. Em resumo, no que concerne à sociologia, as suas considerações introduzem a contradição entre diferentes ordens, entre diferentes *ethos* e, principalmente, entre setores concorrentes no âmbito da *intelligentsia* artística. A teoria weberiana da diferenciação das esferas abre o caminho metodológico para a compreensão dos valores, costumes, tradições e redes de disputas por de status no seio de grupos sociais específicos. Das considerações de Weber, é possível deduzir que em cada grupo social institucionalizado haja a inclinação à criação de *ethos* específicos, guilhões de ações exclusivas e de sistemas de legitimação e de julgamento dos integrantes. Para Weber, o que faz a especificidade de um grupo é, de fato, uma ação específica, orientada por um conjunto de valores e sentidos comuns. A arte moderna baseou toda a sua luta na busca pela autonomia através da ruptura.

## **1.2. Três tipos de arte e um caminho para a autonomização: a *Dupla Ruptura***

O problema da autonomia da arte é praticamente inerente à discussão sobre as vanguardas. Decerto, a autonomia foi construída em torno do valor da liberdade da arte. O conceito de autonomia é comumente associado ao discurso evasivo da arte pela arte e, segundo Vera Zolberg, os sociólogos têm o costume de coaduná-los à alusiva desvinculação dos artistas em relação à sociedade. Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, compartilha dessa visão externa que às vezes desvia a realidade dos fatos. Escreveu sobre a arte pela arte: “da doutrina da arte pela arte, que é no

fundo uma teologia da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva<sup>29</sup>”.

O conceito de autonomia empregado neste trabalho tem por objetivo romper com essa visão superficial. Mais importante do que considerar a autonomia enquanto ilusão criada pelo campo é considerar que este conceito pode ser entendido como uma das arestas do ethos negativo na arte de vanguarda. De qualquer modo, considera-se aqui que em primeira instância, a autonomia concerne à suposição por parte dos artistas de vanguarda, que a arte se desenvolve de acordo com leis próprias. Claro que essas leis, não podem ser entendidas literalmente desvinculadas da realidade social. A possibilidade de surgimento de um discurso de arte assentado no pressuposto da autonomia é relativa às circunstâncias sociais e políticas e possui intrínseca ligação com os valores ideológicos de outros campos.

Aparentemente, poder-se-ia pensar que a autonomia deriva de uma figura social de artistas elitista e anti-social. Entretanto, a autonomia está muito mais diretamente ligada à criação do conceito cultural de liberdade moderna. Em outras palavras, o conceito de autonomia foi concebido pelos artistas *gauche*, para estabelecer uma oposição ou uma antítese contra as formas de arte “tradicionais”, de cunho imitativo e apologético. O surgimento da autonomia por via da negação concerne às contradições entre o individualismo e a liberdade almejada pelos vanguardistas em oposição às influências controladoras e padronizadoras dos campos políticos e econômicos.

O historiador de arte Charles Harrison<sup>30</sup> estabelece três dimensões onde a almejada autonomia modernista se manifestaria. A primeira dimensão refere-se às condições de produção da arte, na qual teria se legitimado, dentro do campo artístico, a idéia de que a “a arte estaria sujeita às suas próprias necessidades, tendências e determinações<sup>31</sup>”. Outra dimensão da autonomia diz respeito ao problema da experiência artística na qual o artista

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. P. 171.

<sup>30</sup> HARRISON, Charles. *Abstração, Figuração e Representação*. In: FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, Cubismo e Abstração. Começo do Século XX*. Cosaf&Naif Edições, 1993.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 221.

estaria muito mais interessado em sua arte do que nas motivações externas no momento do processo criativo. Inevitavelmente, essa concentração evasiva levaria à última dimensão, que é a autonomia da forma, onde se cria um modelo desejável de obras construídas sob referenciais próprios, isto é, prima-se por uma coerência interna, pura e isolada das obras. É intuito desta dissertação, discorrer sobre as causas sociológicas de um discurso baseado nessas três dimensões, que respectivamente derivam do processo de rechaçamento da classe artística, do declínio do modelo de financiamento dos mecenas e da revolução destrutiva da linguagem pictórica.

Pelo menos, aqui não é mérito da sociologia invalidar ou mesmo questionar a existência do impacto real dessas representações construídas pelos artistas. É irrelevante supor a irrealidade dos valores internalistas. Mais do que isso é mister estabelecer como, quando e sob quais condições sociais essas representações foram construídas.

Do ponto de vista sociológico, o trabalho de Pierre Bourdieu mostra-se bastante elucidativo quanto à questão. Em *As Regras da Arte*<sup>32</sup>, que constitui profunda análise do campo literário na França do século XIX, o autor demonstrou as contradições entre três tipos de arte: *a arte burguesa*, produzida para o divertimento; *a arte engajada*, expressa pela denúncia da exploração do mundo do trabalho e as mazelas da civilização e; *a arte pela arte*, voltada ao culto da forma estética e/ou a transgressão dos padrões tradicionais. Bourdieu vai mais além, afirmando que a arte pela arte teria vencido a disputa do campo das artes eruditas por ter superado a seguinte dicotomia: a degradação da boemia esquerdista e a submissão ao gosto burguês. A arte pela arte teria encontrado a solução desta dicotomia por meio de uma *dupla ruptura*. Os resultados dessa ruptura se expressam numa lógica interna e em normas específicas autônomas, fundamentadas no imperativo esotérico, no culto do estilo e da forma, no critério autônomo de julgamento e no discurso internalista. Todas essas características teriam sido as conseqüências da organização coletiva dos artistas da arte gauche como Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gustave Flaubert, Paul Gauguin, Manet, entre outros, todos filiados ou ligados ao *Salon des Refusés* (1863),

---

<sup>32</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

que como afirmamos nos parágrafos anteriores, constituiu o primeiro grupo alternativo de vanguarda.

No contexto oitocentista da arte *gauche* da Escola de Barbizon e do *Salon des Refusés*, vanguarda e boemia eram termos imbricados. Originalmente, a boemia conotava a denominação dos habitantes da região da Boemia, província a oeste da Checoslováquia. Essa região era conhecida como a terra dos ciganos. Os empobrecidos e rechaçados artistas *gauches* se viam, metaforicamente, como os “sem-teto”, os ciganos errantes da cultura burguesa. A intelligentsia francesa da *gaucherie* acabou por adotar o termo para denominar o seu distanciamento em relação à ideologia positivista do progresso capitalista<sup>33</sup>.

Uma pretensa personalidade coerente do artista é igualmente posta em xeque. A partir dos artistas *gauche*, a noção romântica de genialidade artística como entidade cognitiva coerente (ou ego rigidamente estruturado do artista) entra em declínio. O artista se permitiu à liberdade de mudar de posição, de ser incoerente, assistemático, de ser uma incógnita e um *in-cogito*. A condição de classe e a produção do artista não mais se confundiam, não compunham uma entidade una e total. Essa aparente falta de coerência dos artistas expunha, em realidade, a realização do valor da liberdade na arte. Evidentemente, o modelo de *in-cogito* não pode ser simplesmente estendido a todas as personalidades das vanguardas. Todavia, no que concerne à formação da arte *gauche*, os artistas críticos realizaram o valor da liberdade por meio da recusa em participar do processo de modernização positivista fomentados pelas elites políticas e econômicas.

A associação conceitual entre arte e civilização, protuberante na arte romântica cortesã, perde sua força com o modernismo. Ademais, individualismo e civilização aparecem para a arte *gauche* e para as vanguardas como antíteses. A motivação que passou a orientar o processo criativo das artes de vanguarda deixa de ser um mero reflexo das

---

<sup>33</sup> BLAKE, Nigel & FRASCINA, Francis. *As Práticas Modernas e da Modernidade*. In: BLAKE, Nigel, FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa do Século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1998.

demandas sociais, para ter sua origem nas necessidades individuais conduzidas pelo ethos artístico da originalidade, da liberdade e da expressividade. As vanguardas rompem com a cooptação e com o engajamento político. A dupla ruptura ditaria a regra da expressão.

### 1.3. *Autonomia versus Heteronomia*

Atinge-se um ponto chave da discussão. A oposição entre duas grandes tipologias sociológicas de arte: o tipo de arte heterônoma e o tipo de arte autônoma, que devem ser claramente contrastados.

O modelo de arte heterônoma diz respeito à ligação harmônica com outras esferas da sociedade. A noção de heteronomia nada mais é que a confluência entre ethos dos artistas e o ethos de outras instituições. Neste caso, há uma ligação positiva entre arte e sociedade. Nada mais próximo da noção de estética celebrativa dos funcionalistas. O modelo de arte heterônoma é bastante visualizável nas abordagens antropológicas. Clifford Geertz<sup>34</sup> se dedicou a algumas considerações. Segundo suas afirmações, a “arte primitiva” – entendida por este autor como arte dos primitivos – conservaria um viés identitário, harmônico e de sustentação dos valores morais e sociais. Outrora e em outras sociedades, teria havido unidade e harmonia entre forma estética e conteúdo moral. A contradição e antítese seriam insignificantes na arte primitiva.

O modelo heterônimo remete às considerações de Durkheim acerca da função social da arte. A *mimesis* em relação às cores vistas na natureza ou nos totens ditava a regra da pintura, da escultura e das performances ritualísticas. Como exemplo, Geertz exemplifica que a composição estética dos poemas islâmicos obedece ao sistema do cântico de ‘Quran, sendo a pronúncia perfeita o modelo de “bela-arte” para os mulçumanos. Há espaço para a beleza, mas não para a inovação e contestação. Nem mesmo haveria criação individual, apenas coletiva.

---

<sup>34</sup> GEERTZ, Clifford. *Art as a Cultural System*. In: \_\_\_\_\_. Local Knowledge – Further Essays in Interpretative Anthropology. USA: Basic Books, 2000.

Para Max Weber<sup>35</sup>, a música medieval confluía positivamente à norma religiosa quando os semitons tinham significados religiosos interditos tais como os tons menores proibidos no final das composições musicais por contradizerem a sensação de ascese que a música sacra medieval se propunha a provocar no ouvinte. A Perspectiva<sup>36</sup>, ou disposição óptica perfeita dos objetos retratados, invenção do Renascimento, expunha a obsessão do homem desta época pelo cálculo, pela geometria dos cilindros, cones, triângulo, hexágonos, pelo sistema de medidas e tudo mais passível de mensuração. O homem renascentista acreditava que a regularidade da natureza era obra divina e não um construto das representações humanas. A natureza expunha-se numa aparência abstratamente regulada e perfeita. A subjetividade era conotada como algo irregular e deveria se submeter à disciplina divina para se afastar do pecado da incoerência e da falta de lógica. No âmbito da forma, imperou nesse período um arquétipo de arte como retrato da natureza exterior ou representações artísticas de similitude em relação àquilo que se concebia como o corpo humano e o espaço natural.

Contudo, nossas considerações objetam atingir a face obscura ainda pouco estudada. Uma arte destrutiva, disfuncional e nada cooperativa floresceu com vigor da sociedade ocidental. O liame entre arte e sociedade não mais, neste caso, se dá pela harmonia, mas pela desarmonia e destruição das estruturas tradicionais de linguagem e de representação artística. Uma arte que se incumbe da crítica dos valores e da linguagem enrijecidos pelo cânone e pela sociedade é negativa em relação às formas legitimadas de solidariedade entre artistas e demais grupos sociais. Porém, é válido ressaltar que o teor antitético e a evasão não significam desvinculação da arte em relação aos processos sociais. Mas, além disso, há um acréscimo à especificidade da arte moderna ocidental, o ápice de uma arte negativa em sentido destrutivo, que encarna o papel goethiano de Mefistófeles afirmando que “melhor seria se nada existisse”. De uma perspectiva da observação histórica, a arte cortesã é

---

<sup>35</sup> WEBER, 1995, *Op. Cit.*

<sup>36</sup> O conceito de *Perspectiva Linear* e de espaço pictórico será discutido no tópico sobre o conceito de natureza na arte de vanguarda, que compõe a Segunda Parte deste trabalho.

heterônoma, a arte romântica é transitória e a arte de vanguarda é negativa. Neste último caso, autonomia e negatividade foram indissociáveis.

Certamente, Bourdieu em *As Regras da Arte* busca uma explicação sociológica para a existência dos valores estéticos da autonomia. A luta pelo monopólio do capital simbólico entre os três tipos de arte pode ser plenamente lida em torno da diferenciação de três ordens que encarnam ethos diferenciados no campo da arte. A influência de Weber é inegável no fato de Bourdieu ter reconhecido a diversificação do campo artístico e a influência destes três ethos na autonomização do campo literário.

Outra importante análise, que aponta à necessidade de buscar heurísticamente a construção de uma tipologia do valor da autonomia da arte, foi aquela realizada por Rosalind Krauss<sup>37</sup>. Segundo sua crítica de arte, a arte de vanguarda teria como principais imperativos morais a propensão à revolução, à anarquia, ao esteticismo, ao misticismo e, principalmente, a reafirmação da autocriação absoluta, todos estes sendo valores voltados à destruição da tradição e dos modelos estéticos enrijecidos. Krauss é bastante enfática ao afirmar que essas características são componentes do sistema de valores criados pelos artistas vanguardistas, crenças não menos reais que o embate nietzscheano e weberiano dos deuses. No final, as crenças não ocultam, mas revelam os processos.

Por ora, no que concerne à dicotomia dos clássicos entre os modelos de arte heterônomo e autônomo, conclui-se que a heteronomia esteve atrelada à imagem da harmonia da arte em relação a conteúdos morais e ideológicos de campos externos. A autonomia, por sua vez, relaciona-se com a tentativa de realização da liberdade individual, que na arte acaba sendo sustentada por uma imagem de ruptura e de extracotidianidade. Não é, portanto, por acaso que estilos da pintura histórica e os estilos neoclássicos foram considerados heterônomos em oposição aos estilos modernos *gauche*, dissonantes, que foram concebidos como autônomos. A autonomia foi diretamente associada ao valor da liberdade criativa e a heteronomia com a censura. Ao contrário do que à primeira vista poderia parecer, essas associações entre valores éticos (liberdade individualista) e valores estéticos (autoreferência da obra) não se sustentaram durante muito tempo. Na década de

---

<sup>37</sup> KRAUSS, Op. Cit.

1920-30, o ethos negativo profundamente associado à autonomia individualista da arte adquire uma nova configuração. A partir do construtivismo russo e da Bauhaus que sucederam às vanguardas negativas, os artistas buscaram a sua autonomia não mais no individualismo, mas na função coletiva da arte. Ironicamente, a arte modernista viria a procurar sua autonomia através de uma individualidade coletiva.

#### 1.4. Discurso, Práxis e *Habitus*

Como fora afirmado anteriormente [p.44], se a utopia artística de vanguarda é a negação da ideologia civilizadora, a tese da desvinculação só pode ser levada a sério sob uma interpretação discursiva e no plano dos valores. Porém, há uma distância considerável entre o ethos, o discurso e o *habitus* do campo artístico. Exemplificando, o princípio da “autocriação absoluta”, que constitui um valor orientador de ações, não teria se realizado como o planejado ou idealizado. Como ilustração desse argumento, Krauss faz uma análise formal e social da obra de Auguste Rodin (1840-1917), observando que o escultor teria reutilizado boa parte de seus moldes e mesmo de outras esculturas em outras composições. Isso significa que a repetição, a cópia e a réplica, apesar de desacreditadas enquanto valores e excluídas discursivamente do ethos artístico moderno, teriam composto uma espécie de efeito inesperado ou *habitus* da sociedade industrial manifestado inconscientemente em artistas plásticos de vanguarda como Rodin e Pieter Mondrian (1872-1944). Isso leva a conclusão de que na práxis artística os artistas não conseguiram a almejada “flutuação” ou mesmo descolamento total dos valores sociais.

Apesar das disposições inconscientes geradas pelo *habitus* de classe e de instituição, a ligação entre artista e sociedade não pode ser vista em vias dos reflexos das condições sociais. Diferentes grupos de artistas definiram diversas formas de interação com a sociedade. Para Krauss, o relacionamento das vanguardas históricas com a sociedade foi tanto de ruptura com as tradições morais quanto de quebra incessante dos próprios princípios a que ela se propunha a criar. As vanguardas além do excessivo individualismo trouxeram para a arte a necessidade temporal da inovação incessante. Seria pouco cuidadoso simplesmente afirmar que as transformações da sociedade moderna e industrial

se reproduziram na arte. Em realidade, os artistas organizados trataram de criar representações e interpretações a respeito das transformações que eles vivenciaram.

Pelo menos para Krauss<sup>38</sup>, o valor da autenticidade afirmado pela arte de vanguarda não passaria de uma questão de ethos, posto que, o *habitus* da reproduzibilidade teria seguido outro sentido. O *habitus* estaria mais próximo da disposição inconsciente do artista de vanguarda à reprodução e ao replicamento de pedaços e de fragmentos de uma obra em outras, embora discursivamente os artistas tenham afirmado o contrário. Essa contradição entre discurso e ação referente ao processo criativo ensina que existe a refração entre discurso e práxis. Tentar Resolver a equação em saber qual das duas instâncias estaria mais próxima da verdade seria o mesmo que procurar descobrir o enigma genealógico do “ovo e da galinha”. O discurso é real na medida em que orienta o processo criativo dos artistas e as ações sociais em relação a outros grupos ou segmentos sociais. A práxis por sua vez só pode estar registrada nas obras de arte e na história das interações sociais. Discurso, práxis e *habitus* são elementos concomitantes e não cabe estabelecer qual deu origem a qual. Todavia, a unidade tensional entre essas três instâncias é resultado das interações sociais, do equilíbrio e desequilíbrio entre artistas e demais segmentos sociais. Pelo menos é a intenção deste trabalho demonstrar essa hipótese.

Do ponto de vista conceitual-metodológico, a busca pelo estabelecimento de uma tipologia ou mesmo por características que compõem o ethos artístico é viável através da adoção do pressuposto de que a arte enquanto instituição social não está imune a convicções, valores e tradições coletivamente criados por grupos sociais externos. Contudo, enfatiza-se que a respeito do processo de autonomização, o sistema de valores, julgamentos e normas criados pelos artistas não são meras reproduções – embora sejam resultados – da conjuntura social total. Observam-se disputas, mudanças e contradições que nem sempre advêm mimeticamente de uma *episteme* ou espírito de uma época, categorias analíticas pretensamente totais. Por exemplo, contrariamente à posição marxista, um sistema capitalista não implica necessariamente uma arte cooptada. É necessário, em primeiro plano, estabelecer a ligação entre as regras internas da arte e as ações sociais externas (ações de natureza política, econômica, administrativa, cultural).

---

<sup>38</sup> KRAUSS, Op. Cit.

Em princípio, o leitor poderia argumentar que a ênfase no signo negativo das vanguardas poderia ser apenas uma face do problema. Um problema colocado por Eduardo Subirats em seu livro *Da Vanguarda ao Pós-moderno* concerne diretamente à questão da dialética da vanguarda. Segue a seguinte tese de que “as vanguardas são, fundamentalmente um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo<sup>39</sup>” em seguida complementa, “mas as vanguardas foram ao mesmo tempo um fenômeno cultural altamente positivo, voltado para o futuro, afirmador de novos valores, antecipador, utópico e mesmo profético<sup>40</sup>”. Até este ponto, há uma hipótese consistente.

Contudo, Subirats não se refere ao uso social e póstumo das descobertas estéticas dos artistas vanguardistas. Utiliza como exemplo a Bauhaus e os movimentos como *De Stijl* e *Die Neue Sachlichkeit*, afirmando que o sentido em direção à pós-modernidade “já não se distinguem nitidamente do engenheiro, do político e do administrador social<sup>41</sup>”. Não recairemos na tese da cooptação estatal. Evidentemente, a partir da década de 1930, com a emergência da indústria cultural e das políticas culturais dos Estados como na Alemanha, na França e no Brasil, as obras dos artistas de vanguarda foram utilizadas na política de modernização. Alguns artistas participaram deste processo. Contudo, no geral, a tensão entre o ethos negativo dos artistas e o ethos modernizador dos políticos exige um exame muito mais apurado. Enquanto elemento discursivo e valorativo, o “signo” negativo foi a origem da arte moderna. O uso póstumo e não autorizado das vanguardas não pode servir como critério analítico nesta dissertação. O objetivo principal é reconstituir teoricamente o escopo que a arte de vanguarda adquiriu no ápice de sua dinâmica social.

Há um deslize recorrente nas considerações de Walter Benjamin e de Theodor Adorno que enxergaram que as vanguardas teriam aberto caminho para a criação da indústria cultural. Exemplo maior, pelo menos para Benjamin<sup>42</sup> teria sido a fragmentação

---

<sup>39</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 49.

<sup>40</sup> Ibid. p. 52.

<sup>41</sup> Ibid. p. 56.

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. *Dadaísmo*. In: \_\_\_\_\_ . *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

panfletista dos dadaístas que teria implicado a estética do choque e do impacto. O deslocamento de cenas, o corte e a montagem teriam sido técnicas dadaístas aliciadas, postumamente, pelo cinema hollywoodiano para o entretenimento. Para Adorno<sup>43</sup>, a música contemporânea de Schoenberg e de Alban Berg por sua dificuldade estrutural teria aberto caminho para a incompreensão e para a ignorância musical do público do século XX. Os equívocos de Benjamin e Adorno não residem no fato em si, pois é de conhecimento geral que os usos póstumos e não autorizados se realizaram, mas o erro incorre na intenção inculcada por eles às vanguardas. Em verdade, essa forte desconfiança em relação às vanguardas negativas revela julgamentos de valor ocultos na posição academicista dos últimos intelectuais de formação clássica do século XX. O exame do campo artístico dos artistas de vanguarda evidencia as fortes tensões entre discurso, práxis e *habitus*. À época da atividade vanguardista, o conluio com os cooptadores nunca existiu.

### 1.5. A Negatividade

A arte de vanguarda demonstra uma especificidade no sentido de sua relação com outras esferas da vida social ter ocorrido em termos de uma posição antitética, contraditória e negadora. Os artistas de vanguarda construíram um discurso de diferenciação da arte em relação aos ethos de outras instituições como a religião, a ciência e economia. Afinal, como demonstra Theodor Adorno, a intelligentsia ocidental moderna construiu a antítese discursiva, desmantelando a estrutura identitária dos conceitos. Para Adorno dois segmentos da inteligência teriam operado uma *dialética negativa*, “a arte se fazendo resistente aos seus próprios significados; a filosofia, recusando em se prender a qualquer coisa imediata<sup>44</sup>”. Os intelectuais teriam se anteposto à lógica sistemática e etiológica da *ratio* burguesa. Embora Adorno observe com relativa clareza a característica antitética da inteligência moderna (arte e filosofia) ele não a percebeu enquanto uma questão de ethos. Neste ponto em específico, predominou ainda uma abordagem baseada na “história das idéias” – pelo menos na abstrata obra *Dialética Negativa* – que exclui uma análise mais apurada a quais grupos e segmentos da intelligentsia Adorno se referia. Adorno deixa

---

<sup>43</sup> ADORNO, Theodor. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1958.

<sup>44</sup> [Art by making itself resistant to its meanings; philosophy by refusing to clutch to any immediate thing.] Ver: ADORNO, Theodor. *Negative Dialectics*. London: Routledge&Keagan Paul, 1973. p. 15.

entender que a inteligência antitética a que ele se refere teria sido uma criação da tradição estético-filosófica da *intelligentsia* alemã.

Apesar dessas limitações sociológicas da análise quase formalista realizada por Adorno, o conceito de dialética negativa é fundamental para o viés deste trabalho. A negatividade pode ser lida como “a capacidade da filosofia (e da arte<sup>45</sup>) em se colocar na obrigação de criticar impiedosamente a si mesma<sup>46</sup>”. O ceticismo e o desencantamento quanto à coerência do conceito, do discurso linear e das estruturas lógicas emergem como um valor central da produção da inteligência moderna. Desta ponta do carretel, Adorno destrincha a oposição entre a dialética negativa e a *ratio* burguesa, esta última associada à ciência positiva, voltada à técnica, ao fim prático de estruturação da realidade.

A arte é lida por Adorno como anti-sistema, uma *não-identidade* conceitual. De forma mais simples possível, para a tradição alemã segue a seguinte associação conceitual. A identidade concerne à ligação, igualdade e harmonia entre os elementos que compõem uma totalidade. Os elementos sendo idênticos, eles estão dependentes e submetidos a um mesmo princípio. A identidade é uma criação do pensamento, um conceito, um “espírito<sup>47</sup>”. Em outras palavras, o conceito é análogo à heteronomia. Por sua vez, a não-identidade está relacionada a elementos desviantes, perturbadores, acidentais e particulares. Na categoria de não-identidade, não haveria dependência nem coerência estrutural. Eis a autonomia do caos, a independência da natureza e a espontaneidade da vida. Embora, à primeira vista essa associação conceitual pareça filosofia pura, ela tem muito a nos dizer do ponto de vista sociológico. Em primeiro lugar, ela aponta o primeiro indício do ethos negativo na *intelligentsia* ocidental, o princípio da contradição, materializado na postura crítica dos intelectuais modernos. Em segundo, a tensão entre identidade e não-identidade aparece refletida na concepção da arte na oposição entre categorias do pensamento e a

---

<sup>45</sup> Grifo meu.

<sup>46</sup> ADORNO, 1973, p. 15.

<sup>47</sup> A associação entre espírito, conceito e coerência foi feita por Hegel. A Natureza é seu contrário. Ver: HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1993.

concepção caótica de natureza, que foi a “matéria-prima” do fazer estético, pelo menos para as artes *gauches* e para as vanguardas negativas<sup>48</sup>.

Walter Benjamin chega a uma abordagem semelhante àquela de Adorno em relação à negatividade como valor supremo da intelligentsia na modernidade. A intelligentsia como um todo teria dois projetos<sup>49</sup>. O primeiro seria a derrubada da hegemonia da burguesia; o segundo seria o contato com as massas proletariadas. Segundo Benjamin, apenas o primeiro projeto teria sido concretizado pelos intelectuais. Duas grandes descobertas teriam sido responsáveis pela destruição da hegemonia cultural burguesa, o marxismo e o surrealismo. Benjamin escreve sobre a materialização da negatividade:

Somente quando o corpo e o espaço de imagens interpenetrarem, 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; somente então terá conseguido superar segundo a exigência do Manifesto Comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje<sup>50</sup>.

Mas de fato, a associação entre ethos negativo e arte, que resultou na arte de vanguarda, só se torna operacional quando se analisa a segunda metade do século XIX. Os artistas renascentistas e românticos desconhecaram os ditames institucionais da negatividade. Posições críticas podem ter florescido efemeramente, mas uma negatividade organizada só pode ser vista no contexto da intelligentsia moderna. No geral, noções essencialistas, universalistas e generalistas predominavam no centro da motivação dos artistas heterônomos. Como afirmou o filósofo romântico Baumgarten<sup>51</sup> em 1735, a estética ou crítica do belo era apenas uma forma de filosofia, em certo sentido a serviço da

---

<sup>48</sup> Os impactos dessa associação conceitual serão discutidos na Segunda Parte. Por enquanto, opta-se, antes de tudo, por se discorrer sobre a origem social das idéias, em vez de, adentrar, repentinamente, na descrição e a análise do discurso.

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. *Surrealismo – o último instantâneo da Intelligentsia Européia*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.34.

<sup>50</sup> *Ibid.* p.35.

<sup>51</sup> BAUMGARTEN, Alexander. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1993.

compreensão geral, universal e total do conhecimento. A visão modernista de Walter Benjamin<sup>52</sup> a respeito do passado romântico complementa o projeto de coesão e de unidade romântico-iluminista. Em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Benjamin já observava a tendência da arte romântica como médium ou forma de interligação das obras (isso inclui tanto as de arte quanto às de filosofia, bem como as de crítica da arte) a um sistema de conhecimento universal. O ethos negativo das vanguardas negativas rompe, precisamente, com o valor supremo da coerência romântica. Não existe mais a idéia de “sistema das artes<sup>53</sup>”. Tudo levaria à fragmentação. O projeto da unidade romântica foi sepultado pelas vanguardas.

Em suma, neste trabalho prima-se pela atenção voltada para a discussão da associação entre ethos e interações sociais no escopo dos grupos sociais inclusos na categoria de artistas “alternativos”. Logo, será discutido o problema da vocação artística, as representações construídas a respeito da produção, que esteve ora no centro das relações sociais das elites ora às margens da intelligentsia e das classes dirigentes.

De qualquer modo, do ponto de vista da busca da construção de uma tipologia de ethos referente aos artistas de vanguarda, o que é primordial é a própria perspectiva dos artistas, que podem ser ou não influenciadas pela Filosofia da Arte e/ou pela crítica de arte. Essa variação depende da forma pelas quais as instituições artísticas tomam uma posição de maior ou menor diálogo e abertura em relação a outros campos. Serão tomadas como tipos ideais de contraste, a arte cortesã, de cunho apologético e academicista e, a arte

---

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

<sup>53</sup> O termo refere-se à tentativa romântica de conceituar historicamente a arte, subsumindo-a em conceitos gerais e universais. As lições de estética de Hegel tinham como projeto estabelecer uma coerência para as artes, através da formulação de tipos característicos do espírito de cada época. Assim segue o sistema das artes em grandes conceitos totais como “arte simbólica”, ligada ao sistema arquitetônico; a “arte clássica” onde prevaleceu a escultura e o modelo de arquétipo; a “arte romântica” quando foram prevalentes a pintura, a música e a poesia. A diversificação modernista já era intuitivamente percebida por meio da fragmentação do conceito de arte. Contudo, Hegel chega a uma conclusão equivocada, pois se não existe conceito, não existe fenômeno, logo, a arte estaria fadada à morte. As vanguardas demonstraram que a fragmentação levou ao desenvolvimento de uma racionalidade estética e não à sua eliminação. Ver: HEGEL, Georg W. F. *Esthétique*. Tome I. Traduction par Jean Hippolite. Paris: Édition Montagne, 1944.

---

gauche que sustentou um discurso isolacionista sem pretensão de aproximação com outros campos. O processo de passagem de um modelo a outro é de suma importância para a exposição e interpretação das vanguardas negativas.

Antes de adentrar as peculiaridades da arte de vanguarda, é mister estabelecer alguns contrastes e algumas semelhanças entre essas tipologias. Evidentemente, diferentes ethos, diferentes formas de subjetividade, de critérios institucionais e de práticas ou mesmo o ato de criação são específicos a essas três grandes individualidades históricas, cujos traços serão pormenorizados adiante. Como em um alvo de dardos: a arte de vanguarda é o centro preciso desta discussão, a arte gauche a zona intermediária e a arte cortesã a borda externa. O grau de precisão das considerações seguirá essa lógica.

## 2. Condições Estruturais e Mudança de Ethos: Acadêmicos *versus* Antipodismo.

Se épocas mais remotas da arte foram referenciadas, justificamos que o esforço de construção de conceitos pouco utilizados na análise da arte exige um esforço muito maior no sentido da obtenção de clareza. Opostamente ao que pareceu até agora, o período histórico delimitado para esta análise teórica compreende a época da publicação dos manifestos de vanguarda, período que abarca 1909 a 1933. De qualquer modo, a motivação principal desta delimitação temporal é justificada pela ocorrência de tipos mais puros de arte antitética.

Todavia, a delimitação não encerra o fenômeno em um período exclusivo e absolutamente fechado, ou seja, os traços de uma arte negativa se formaram anteriormente a sua explosão. As condições que permitiram o surgimento de um ethos de negação na arte de vanguarda resultaram de um longo processo histórico, concernente à relação entre os artistas e outros segmentos da intelligentsia européia, bem como a interação com seu público e o Estado. Para fins de compreensão e de entendimento, um breve histórico dos principais pontos, que contribuíram para a emergência do ethos negativo deve ser realizado.

### 2.1 A Academia e Os Antípodas

As pré-vanguardas ou artes *gauches*, entendidas como o início da explosão modernista da arte, tiveram um papel central na construção da arte de vanguarda pelo fato de terem posto sob dura crítica diretrizes e prescrições estético-morais canônicas. Uma arte *gauche*, que ainda não era propriamente de vanguarda, já pode ser notada na França dos 1850. O clima desse período, caracterizado pelas conturbações sociais e pela insegurança quanto aos destinos e resultados da civilização, ensejou a intelligentsia a encarnar um papel de esquerda e de crítica. As pré-vanguardas são consideradas um período em que não é possível depurar a distinção entre a os intelectuais de esquerda e os artistas “revolucionários” propriamente ditos.

De forma mais clara, poetas como Flaubert e Baudelaire, bem como a anterior experiência dos pintores da Escola de Barbizon ainda não haviam operacionalizado uma revolução no âmbito da linguagem estética, mas já tinham liderado a revolução no âmbito da utopia e da elevação do valor de negatividade como pilar do ethos da intelligentsia artística. Pelo menos, é esta a conclusão de Francastel<sup>54</sup>, que ao analisar as transformações no âmbito das formas de representação pictórica afirmou que apenas as vanguardas negativas, dos anos de 1900 a 1930 a partir da produção artística de Georges Braque, Pablo Picasso, Henry Matisse e Marcel Duchamp, teriam alcançado outro patamar de crítica, bastante distinto do engajamento da época originária do ethos negativo.

De início, é mister concentrar a análise dos impactos do ethos negativo no campo da arte. Do período que compreende os anos 1770 à década 1850, os artistas começaram a se posicionar criticamente em relação a outras esferas da vida social. Francastel identifica três grandes configurações do campo da arte que contribuíram para o direcionamento da arte vanguardista. Um deles é o surgimento do neoclassicismo, caracterizado pela reinterpretção da cultura clássica. A descoberta das cidades antigas de Pompéia e Herculano no ano de 1770 ensejou a redescoberta do ocidente clássico. De fato, formulou-se um tipo de arte bastante imbricado aos grandes temas da Antigüidade, mas com um toque específico: a relação da grandeza classicismo com o heroísmo histórico-político da burguesia. Por volta de 1848 o neoclassicismo viria a ser associado à arte de Estado que vangloriava os feitos dos ‘Napoleões’ franceses<sup>55</sup> e dos ‘Kaisers’ alemães, identificados por Marx como os ‘Cézares’ da Burguesia.

Na tradição estética francesa à época da sociedade de corte, a arte neoclássica foi tornada oficial, estando atrelada aos mecanismos de sustentação do *status quo*. Por iniciativa da Casa Real Francesa, por volta de 1660 foram criadas *L’Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648), *L’Académie Royale de Musique* (1669) e *L’Académie Royale d’Architecture* (1671), exemplos de financiamentos estatais da arte apologética compromissada com o registro dos feitos históricos e com o ideal de beleza e de docilidade

---

<sup>54</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Historia de La Pintura Francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Allianza Editorial S.A., 1970.

<sup>55</sup> MARX, Karl. *18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

dos temas. Mais tarde, o Estado ditatorial napoleônico viria a utilizar essa estrutura para uma arte de apaziguamento ideológico das revoltas sociais.

A estrutura do ethos da arte academicista era caracterizada pelo decoro e pelas proibições dos objetos e dos temas a serem representados. A hierarquia de temas<sup>56</sup> seguia a seguinte escala: 1) Pintura histórica; 2) Retrato; 3) Nu clássico e; 4) Paisagem. Do mesmo modo, seguia uma lista de proibições temáticas: violência, plebe, o crime comum, vícios e atividade sexual.

Quanto à estrutura organizacional, as *Academies* eram submetidas ao *Institut Français* que possuía poderes de regulação sobre a *École de Beaux-Arts*. A Academia por sua vez, organizava exposições que eram conhecidas como “Salons”, que eram a principal arena onde os artistas construíam sua reputação e fama. Grosso modo, os pintores academicistas trabalhavam para clientes aristocratas e da alta burguesia, logo, reproduziam em seus trabalhos os anseios e o ethos de corte através de uma arte prescritiva e ideológica. Portanto, diante desse fato, é perfeitamente plausível considerar a forte integração entre os artistas acadêmicos, as elites econômicas e políticas e, o Estado.

Do ponto de vista da relação com o ethos negativo, pintores neoclássicos franceses como Antoine-Jean Gros (1771-1835), Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Dominique Ingres (1780-1867) possibilitaram o esgotamento das fontes clássicas, fator fundamental para a criação de obras de arte que primavam pela inovação. O esgotamento do classicismo iniciou o processo de obsolescência das velhas estruturas organizacionais das academias de belas-artes do século XVII e XVIII. A era do *douceur vivre* de Luís XIV começava a ser superada e substituída pela imagem grandiosa da França como império herdeiro de Roma, na repetida farsa político-estética, da aristocracia do Estado francês que tinha como cenário, “homens de bem, vestidos com togas à moda romana<sup>57</sup>”. Eis a imagem estética almejada pela nova elite da Paris dos meados de 1789 a 1815.

---

<sup>56</sup> BLAKE & FRASCINA, Op. Cit. p.58.

<sup>57</sup> [des Bons hommes vêtus de togues à la romaine]. Citado em : ROBIQUET, Jean. *La Vie Cotidienne au Temps de Napoléon*. Paris: Librairie Hachette, 1957. p.21

As academias de arte não desapareceram totalmente no século XIX. Entretanto, a filiação a elas deixou, gradativamente, de fazer parte do julgamento estético no âmbito erudito. Grande parte desta mudança deveu-se ao surgimento concomitante dos antagonistas da cena neoclássica: os românticos e os realistas.

Quanto aos românticos, a introdução do exotismo foi levada a cabo por artistas como Théodore Géricault (1791-1825) e Eugène Delacroix (1798-1863) ao abandonar de vez as arcádias greco-romanas e trazer ao tema da arte a evocação da sensibilidade e do sentimento de dor e de pesar em relação à civilização. Anne-Louis Girodet (1767-1824), que por volta de 1824 afirmou “Adeus, bela pintura, já não voltaremos a te ver<sup>58</sup>” expõe bem o esgotamento do *ocidentalismo*. Na literatura o fenômeno se estendeu através da substituição da literatura greco-latina pelos romances orientalistas ou pelas sagas passadas na Europa pagã.

No que tange à segunda configuração, a arte denominada realista, pintores como Gustave Courbet (1819-77) e Jean-François Millet (1814-75) – que participaram da Escola realista de Barbizon – e escritores como Honoré Balzac (1799-1850) e George Sand (1804-76) já expunham o dever dos artistas revolucionários por meio da tomada de consciência do sentido de uma missão social do artista. A paisagem do campesinato e a exploração do trabalho são trazidas como temas centrais da arte realista. O engajamento de Courbet à Comuna de Paris de 1848 reforça a aproximação dos artistas realistas com os setores mais radicais da intelligentsia identificados, neste período, com os socialistas utópicos.

Apesar das posições divergentes entre essas três configurações ou tipos de arte – neoclassicismo, romantismo e realismo, esses dois últimos gêneros possuem uma aresta a qual podemos uni-los conceitualmente: o vigoramento gradual da negatividade. O romantismo foi o primeiro gênero a negar o passado e a tradição. Como chamou a atenção o filósofo romântico Novalis (1772-1801), a Antigüidade era uma invenção dos iluministas. Com ceticismo pontual ironizava o *ocidentalismo* dos neoclássicos: “Existe uma Antigüidade central ou um espírito universal da Antigüidade?<sup>59</sup>”. Para os neoclássicos

---

<sup>58</sup> [Adios, bella pintura, ya no te volveremos a ver]. Girodet Apud. FRANCASTEL, 1970, p. 259.

<sup>59</sup> NOVALIS, Apud. BENJAMIN, 2002, p. 118.

a Antigüidade greco-romana compunha o padrão universal por compor a idéia de princípio civilizador de isonomia e de submissão às leis abstratas do pensamento divinamente justificadas em contraste com o despotismo e falta de liberdade “antinatural” dos orientais e dos povos primitivos. Como expôs Bobbio<sup>60</sup> essa dicotomia se estendeu aos setores mais canônicos da intelligentsia academicista, algo que culmina com a criação da ideologia do progresso e do positivismo, assim como as teorias racialistas de Joseph-Arthur de Gobineau (1816-82).

De qualquer modo, o Segundo Romantismo<sup>61</sup> coloca em questão, mesmo que de forma bastante prematura, a relativização da Antigüidade e o problema da periodização histórica, já observada por Novalis e Hegel como uma construção abstrata do pensamento. Os românticos iniciaram a crítica da Antigüidade pondo em dúvida o período clássico ocidental como fonte emanadora da civilização. Neste intermédio temporal, o romantismo criou um ocidentalismo alternativo através da recuperação das heranças culturais arianas das Valquírias de Richard Wagner (1813-83) e dos deuses e lendas nórdicas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm<sup>62</sup>. Explodem localismos dos temas e das personagens, demonstrando a necessidade de referenciais propriamente novos. O ocidentalismo só seria de fato superado por Paul Gauguin (1848-1903) e por Picasso, que introduziriam como fontes inspiradoras da construção formal das obras de vanguarda as artes africana, japonesa e pré-colombiana. O “primitivismo”, expressão do orientalismo na arte viria a ser uma das principais arestas da construção formal das obras de vanguarda<sup>63</sup>. O orientalismo dos 1850 viria a preencher a lacuna deixada pelo Ocidentalismo greco-romano.

---

<sup>60</sup> BOBBIO, Op. Cit.

<sup>61</sup> O romantismo como antípoda da arte oficial neoclássica, é identificado por Benjamin e Elias como sendo o Segundo Romantismo da primeira metade do século XIX. Os autores identificam também um Primeiro Romantismo concomitante à Sociedade de Corte do século XVII, caracterizado pelas cortes de amor e pela paixão esotérica. Comumente, o Primeiro romantismo é associado ao arcadismo pela proposta de afastamento do processo civilizador por meio da rememoração do cavaleirismo medieval. Elias afirma, pelo menos na França, que o Primeiro romantismo teria sido uma válvula de escape da baixa aristocracia para justificar a sua derrota frente às Monarquias absolutistas de Luís XII a Luís XV.

<sup>62</sup> GRIMM, Jacob. *Deutsche Mythologie*. Berlin: Verlag mar Schröder, 1934.

<sup>63</sup> Não afirmamos esse que seja o único pilar, pois o primitivismo viria a ser superado nas décadas de 1920-30 pelo abstracionismo, cuja discussão será levantada na obra de Kandinsky e da produção da *Bauhaus*.

O realismo também foi uma experiência fundamental para a criação do ethos negativo na arte. Da perspectiva dos temas – denúncia da exploração – a crítica é direta e pontual. Do ponto de vista de novos padrões de interação da intelligentsia e da concretização de uma posição questionadora – valor essencial da intelligentsia moderna – os artistas realistas foram os primeiros a atentar para a eliminação do academicismo apologético no campo das artes, através da organização de grupos alternativos e de exposições desvinculadas dos lobistas dos salões tradicionais. Exemplos claros dessa tendência são fornecidos por Francastel<sup>64</sup> e podem ser notados nas exposições internacionais<sup>65</sup> de 1855 e de 1867 ocorridas em Paris, na qual o ecletismo e a variedade gêneros pictóricos encontravam um espaço de expressão.

A indeterminação original entre artistas realistas e a intelligentsia de esquerda se deveu principalmente ao fato desses segmentos comporem grupos sociais unidos por um sistema de valores contestador e questionador, a que denominamos ethos negativo. Tanto teóricos sociais quanto os artistas definem de forma semelhante vanguarda, geralmente entendida como uma atitude antitética em relação a uma posição existente. Como foi colocado na introdução, o termo *avant-garde* surge na França por volta de 1825 com a crítica política de Saint-Simon (1760-1825), tendo o conceito em sua origem um sentido estritamente político<sup>66</sup>. A partir de 1870 ocorre o deslocamento para o mundo da arte, passando o termo a designar interesses principalmente artísticos e culturais. Como Noberto Bobbio arriscou a dizer a ética da convicção crítica foi um dos elementos constituintes do ethos dos intelectuais e dos artistas *gauches* em um sentido geral, no período que foi delimitado como o ponto de origem do ethos negativo:

---

<sup>64</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Historia de La Pintura Francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Allianza Editorial S.A., 1970.

<sup>65</sup> Os padrões de organização, exposição e de publicação serão desenvolvidos com maior acuidade na Segunda Parte.

<sup>66</sup> GRAVER, David. *The Aesthetics of Disturbance – Anti-art in Avant-Garde Drama*. USA: University of Michigan Press, 1995.

Desta origem, o termo ‘intelectuais’ (usado geralmente no plural, como nome coletivo) diferentemente de outros termos muitas vezes usados como sinônimos, derivou para o significado (ainda hoje não eliminado de todo) de antagonista de poder<sup>67</sup>.

É de suma relevância ressaltar que, posteriormente, o ethos negativo dos artistas e dos intelectuais letrados tomou sentidos distintos. Embora a intelligentsia de esquerda e os artistas gauche tenham tido uma origem bastante imbricada, as autonomizações do campo científico e do campo artístico seguiram rumos diferenciados. *Grosso modo*, no que toca aos intelectuais de ciência o ethos negativo tomou o rumo no âmbito da revisão dos critérios de objetividade e universalidade. Na arte, por outro lado, o ethos negativo direcionou-se para uma construção cada vez mais subjetiva e específica. Em ambos os casos o ethos negativo foi fundamental para a criação de modelos de ciência e de arte autônomos. Utilizando a tipologia de Merton, não é que não seja possível haver artes comunitárias, desinteressadas ou céticas, mas antes de tudo é mister reconhecer que no período da luta pela autonomia, alguns setores da intelligentsia procuraram afastar as formas de conhecimento num processo crescente de especialização.

A contraposição entre arte e ciência não é novidade na Filosofia da Arte. Mas aceitando a teoria weberiana da separação das esferas, existiriam tanto momentos históricos de tensão quanto períodos de consenso. No caso do período das pré-vanguardas e das vanguardas negativas (centro de nosso alvo) a hipótese da contraposição se mostra mais pertinente. No recorte histórico a que nos referimos tanto artistas quanto cientistas procuraram afirmar a sua legitimidade através da especialização. Por isso, não vale a quiproquó do romantismo alemão (Winckelmann, Schlegel, Nietzsche) de discernir arte e ciência pelo pressuposto dicotômico da sensibilidade *versus* racionalidade, e da respectiva dicotomia entre objetividade científica e sensibilidade artística. A diferença é muito mais detalhada e vai além de heranças antigas da história das idéias. Além do mais, o processo criativo na arte de vanguarda implicou a formulação de padrões até então desconhecidos de afiliações e de racionalidades.

---

<sup>67</sup> BOBBIO, Op. Cit., p. 122.

É mister descobrir os fatores que confluíram para a criação de discursos de oposição e de luta derivado do equilíbrio de forças entre os diferentes grupos, que compunham a intelligentsia do século XIX. Por exemplo, Nietzsche observou como causa da oposição entre ciência e arte a luta de dois princípios (razão e sensação) e, certamente sua espetacular conclusão não pode ser tomada como sociológica, embora seja “verdadeira”. Para a sociologia, a hipótese da oposição entre esses mitos só pode ser resultado do equilíbrio e desequilíbrio entre os diversos grupos sociais.

Da mesma forma é extremamente complicado estender para as pré-vanguardas um modelo contemporâneo de identidade entre ciência e arte vislumbrada por Robert Nisbet<sup>68</sup>. Quanto a este autor, seus pressupostos se mostram a-históricos e fora de especificidade no tocante à noção de ethos de ciência construída por Merton. Segundo Nisbet fazer ciência e produzir arte seriam atos criadores caracterizados pela sucessão de estilos, formas de compreensão e tradução de sentidos, que primam pela diferenciação do senso comum, pela representação da forma ordenada e pela incessante busca pelo novo. Seria um tanto arriscado insistir na identidade imanente entre arte e ciência e que esses valores são componentes de um ethos da arte em todos os gêneros modernos. Porém, a maior contribuição sociológica de Nisbet concerne à tentativa em evitar a identificação da ciência enquanto um processo criativo exclusivamente racional e a arte como um antípoda essencialmente sensível. O seguinte pastiche é válido, há mais de razão na arte do que nossa vã sensibilidade conhece.

De qualquer modo, se há semelhança entre arte e ciência o enfoque que buscamos não diz respeito às questões do processo cognitivo, ou de saber, quem tem mais gotas de suor no momento em que trabalha. Aqui não importa saber a relação dos processos cognitivos (psíquicos) envolvidos na produção da bomba atômica e da canção Rosa de Hiroshima de Vinícius de Moraes, se uma criação é tão racional quanto à outra. Obviamente, arte e ciência são criações, envolvem estilos, formas de compreensão e tradução de sentidos, diferem do senso comum, são representações ordenadas e surgiram de uma vontade de inovação, mas a diferença qualitativa entre as duas atividades revela processos muito mais extensos que a análise dos processos criativos que Nisbet se propôs a

---

<sup>68</sup> NISBET, Robert. *La Sociología como Forma de Arte*. Madrid: Espasa-Calpe AS, 1979.

fazer. Este autor adentra a esfera do processo criativo sem análise da forma e sem a delimitação de quais grupos compõem a sua análise. De uma perspectiva sociológica, o processo criativo exigiria no mínimo uma análise interpretativa das ações, do sistema de valores e dos resultados cristalizados no discurso e na obra dos artistas. Nisbet descreve várias relações sociais necessárias ao processo criativo, mas sem interligar ação (organização), *ethos* (valores) e *habitus* (disposições inconscientes).

Aqui, a análise é limitada às considerações sobre a especificidade do conceito de vanguarda nas artes eruditas. O tipo de arte, que é alvo desta dissertação alude a estilos e a artistas que adotaram posições antitéticas mais acentuadas, que questionaram normas e valores tradicionais, agiram para se diferenciar da vida imediata e cotidiana e, enfim, adotaram uma postura contra a arte e o conhecimento canônicos. Mas, além disso, o processo tomou um sentido muito mais forte do que se pensa. Um gênero artístico como o dadaísmo chegou ao ponto de almejar a destruição da própria linguagem artística, a destruição da totalidade e, em certo sentido, de si mesmo. Mero capricho da dialética negativa que tenta morder a própria cauda? Mesmo a destruição possui uma causa sociológica.

Em resumo, essas características põem em vista os resultados congelados no discurso produzido pelos artistas de vanguarda. Mas o trabalho sociológico exige uma explicação além da descrição das idéias. Por outro lado, uma descrição das ações sem adentrar as motivações e os valores envolvidos é inócua para a recriação tipológica do universo vanguardista. As distorções entre aquilo que se fala (discurso) e a realização (obra de arte) também merecem a devida atenção.

## 2.2 - A arte *Gauche*

O pleno desenvolvimento do *ethos* negativo remonta à criação de salões e de grupos alternativos de artistas na França e na Alemanha a partir de 1850, período que expõe com maior evidência o surgimento de idéias predominantemente assentadas em noções de criação subjetiva, genialidade e distinção, imperativos fundamentais para a autonomização do campo artístico ocidental. Igualmente, esta é a época de diversificação dos gêneros e de

início do embate entre acadêmicos e artistas *gauches*, estes últimos caracterizados pela posição ora politicamente revolucionária ora esteticamente evasiva.

Com o advento da arte *gauche*, uma diferenciação é fundamental: o ethos negativo dos artistas engajados e o ethos negativo da arte pela arte. No que tange ao primeiro tipo, observa-se o direcionamento da crítica e da recusa convicta do artista em produzir obras carregadas de temas apologéticos afirmados pelo tradicional modelo moralista, burguês e Estatal. Em relação à “evasiva” a arte pela arte, as posições impressionista e simbolista de uma arte acima das contradições de classe, o ethos negativo foi direcionado no sentido da evasão em relação ao modelo civilizador, de uma crítica direcionada para a dimensão interior da subjetividade e da técnica a ponto de atingir até mesmo o formato da representação artística. Os estilos da arte pela arte, do ponto de vista das formas de composição pictórica são os antepassados diretos das vanguardas negativas da década de 1910. A valorização crescente do experimentalismo de novas composições formais totalmente diversas das imagens, sons e significados observáveis no nível comum e imediato foi extremamente cara às vanguardas negativas.

É necessário ressaltar que em termos de temas ou conteúdo a arte pela arte se ateuve ainda a objetos reais, à representação corpórea e à natureza morta. Porém, a forma de representar os temas da vida não mais obedecia aos cânones clássicos da *Perspectiva linear*<sup>69</sup> clássica, da perfeição geométrica e da beleza simétrica. O olhar do artista começou a apresentar um ofuscamento de linhas, pontos e cores. A arte deste período recriou aparências borradas, sons dissonantes e temas perturbadores. É correto considerar que se iniciou uma revolução paradigmática tanto no âmbito da forma quanto do conteúdo. Foram introduzidos temas cotidianos, sensuais e triviais. Porém, a forma de dispor os elementos na composição da obra de arte nada tinha de cotidiana, sensual e trivial. O

---

<sup>69</sup> O conceito de *Perspectiva Linear* será discutido na Segunda Parte. Por ora, basta que o leitor saiba que a Perspectiva linear é a disposição dos elementos pictóricos no interior de uma obra, segundo as leis da perspectiva tal como se acredita que a visão “natural” vê, pelo esquadrinhamento das linhas horizontais e verticais de acordo com uma visão cúbica baseada no cálculo matemático euclidiano das distâncias e da profundidade do espaço.

desenvolvimento de uma “racionalidade” das artes foi o resultado de inúmeras transformações estruturais referentes às formas de organização dos artistas alternativos.

Por ora, deixa-se em suspenso a discussão da mudança de ótica e das formas de transformação pictórica das obras de vanguarda. Certamente, por enquanto pode-se afirmar que a maior novidade foi no âmbito da forma, com a desconstrução da imagem do real através da composição, que viria a ser a base da representação estética da arte de vanguarda. Uma questão importante deve ser posta: qual a causa dessa assimetria entre o real e a sua representação artística? Que explicação sociológica pode ser dada à revolução no âmbito da forma? Qual a ligação entre a localização do artista na estrutura social e a criação de um ethos que começa a negar o conceito de natureza e de sociedade? Uma explicação estrutural deve ser posta em debate.

Segundo Norbert Elias<sup>70</sup>, em *A Sociedade de Corte*, à época do Renascimento e da sociedade de corte, a classe artística gozava de status e de conforto material por possuir importante papel na manufatura de bens luxuosos e do modo de vida da corte, no período que se estende do século XVI ao século XVIII. Não havia espaço para tensão entre artista e público, visto que as relações de poder no contexto da alta sociedade – entendida neste período como sociedade de corte – resumiam-se à pouca garantia ou segurança dos desviantes. Não havia condições de surgimento do grotesco, do repugnante e nem da miséria apocalíptica da civilização. A *Civilization* e, conseqüentemente, toda a conotação otimista contida neste conceito, era o tema central das pinturas de Jean Antoine Watteau (1684-1721), artista altamente reconhecido neste período pelo retratismo do estilo de vida da corte francesa. Contudo, este estilo começou a se esgotar, por um motivo estrutural.

Decerto, os artistas estavam totalmente dependentes dos mecenas aristocratas e vice-versa. Com a decadência do estilo de vida aristocrática, caracterizado pelo luxo e gastos excessivos como critério de legitimação do poder substituído pelo ethos burguês baseado na acumulação material, o mercado da arte cortesã se viu em ruínas. A perda de um público que valorizava veementemente os artistas implicou a necessidade cada vez mais crescente de organização em instituições, academias e escolas cada vez mais autônomas.

---

<sup>70</sup> ELIAS, Op. Cit, 2001.

Esse distanciamento entre artista e o público aristocrata foi primordial para a criação no século seguinte de condições de afirmação da autonomia por meio de lemas como a liberdade de criação e de composição e a genialidade romântica, em um gradativo processo de afastamento dos artistas da força magnética gerada pelas recompensas do mercado e do sedutor aliciamento político.

Na Paris de Napoleão Bonaparte, a visão negativa e *gauche* em relação ao artista começa a ser construída. Claro que o classicismo ainda estava cumprindo uma função heterônoma no império napoleônico. Segundo o historiador Jean Robiquet <sup>71</sup>, Mas mesmo a Paris que clamava por arte, não mais valorizava tanto seus artistas. Mesmo a ópera tinha uma conotação negativa por parte do público<sup>72</sup>. A alta burguesia culta não freqüentava a ópera, a não ser quando homens ricos pagavam assinaturas falsas para encontrar as moças *demi-mondaines*, tendo em vista que naquela época, era exigida a assinatura dos freqüentadores da ópera. O público não tinha o costume de pagar e as “casas de ópera” não tinham o hábito de cobrar pelas entradas, algo que gerava prejuízo para os diretores e a insatisfação dos atores. Esses tinham o costume de contrair “gripes diplomáticas”, que nada mais eram que uma recusa ao trabalho, que era muitas vezes interpretada como uma espécie de malandragem do artista.

Se na corte os bens estéticos faziam parte dos negócios, na sociedade burguesa a estética passava a pertencer a um âmbito distinto. O discurso sobre a função social da arte passa a ser deslocado sucessivamente do âmbito político-econômico para o âmbito da autonomia individualista. O gozo egoístico e a realização individual do artista passam a estar ligados às artes *gauche*.

Soma-se à falta de recompensa, a interferência da opinião pública e a utilização desta por parte do Estado ditatorial. À época de Napoleão construiu-se um sistema de censura pública que gerava tensão e insatisfação entre os artistas. Um exemplo bastante ilustrativo aconteceu em uma apresentação do artista satírico Cadet Roussel (1743-1807), em que

---

<sup>71</sup> ROBIQUET, Jean. *La Vie Cotidienne au Temps de Napoléon*. Paris: Librairie Hachette, 1957.

<sup>72</sup> GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In: FRASCINA, Francis & BLAKE, Nigel et al. *Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1998.

uma das cenas de suas sátiras, o divórcio era ponto central. No público havia a presença de Napoleão e Josephine, que no momento passavam por uma crise matrimonial e, burburejava-se, em Paris, que eles estavam em vias de se divorciar. O constrangimento foi tão forte que durante um bom tempo, não se viram mais peças que envolvesse o tema do divórcio ou a traição matrimonial. A censura pública justificava o discurso de Napoleão que afirmou, “não há censura na França<sup>73</sup>”. O público, por ele mesmo, encenava o papel de censor. A pena era aplicada contra os artistas. O público virava as costas para os efeitos do ethos negativo. Para o ethos burguês, a *gaucherie* simbolizava a degeneração.

Se a arte cortesã dos séculos XVII e XVIII era um conjunto adocicado de termas e de belezas decorativas, no plano da forma ou disposição dos elementos no interior da obra de arte, observava-se uma consonância perfeita entre aumento do poder disciplinar e controle racionalizado das cores e linhas no equilíbrio perfeito da beleza e dos temas adocicados. Com a extinção da corte, uma atitude natural seria a associação com os valores da burguesia. Entretanto não foi o que ocorreu de forma padronizada. Curiosamente, somente a arte neoclássica cumpriu a visão funcionalista e heterônoma para a burguesia disfarçada de aristocracia. As artes *gauches* e vanguardista encontraram outro viés para sua autonomização.

Não se afirma que o neoclassicismo tenha sido um resultado direto do período ditatorial dos 1800. De outro modo, nota-se a associação entre diferentes tipos de arte e diversas formas de ideologia. Não que um David tenha sido um fantoche dos mecenas burgueses. Mais do que isso, afirma-se que o efeito apologético da forma neoclássica era o mais adequado aos anseios das elites políticas da França e da Alemanha, tanto que os financiamentos às exposições desse gênero estiveram presentes até meados de 1870. Originalmente, impressionistas, simbolistas e realistas estiveram na esquerda da arte oficial. Igualmente, uma arte esquerdista, revolucionária ou deformadora da linguagem estética não poderia estar associada à ideologia do progresso e do cientificismo positivista. Mais um argumento que reforça a tese sobre a oposição ocorrida no período entre arte e ciência: enquanto a ciência positivista construía o progresso, a arte *gauche* o destruía.

---

<sup>73</sup> [Il n'existe pas de Censure en France ] . Napoleão Bonaparte Apud. ROBIQUET, Op. Cit, p. 49.

O resultado direto das associações e dissociações entre artistas e posições políticas foi justamente o declínio das academias de belas-artes e a emergência dos salões e grupos independentes. Pode-se até falar em cisão do público. Francastel observa a ampliação do público das artes, mas ao mesmo tempo a diferenciação. O público não mais se limitava à corte aristocrática, nem à corte burguesa, mas se estendia à grande e pequena burguesias, bem como ao restante da intelligentsia que se tornava também uma espécie de público de esquerda. Artistas revolucionários e evasivos tornaram-se gauche.

### **2.3 – A Vitória Interna dos Rechaçados e a Ação dos Evasivos.**

Para esta discussão, segue-se a passagem paradigmática da arte de artesão para a arte de artista construída por Norbert Elias, em *Mozart – Retrato de Um Gênio*. No século XVIII o equilíbrio entre público cortesão e artista burguês entrou em colapso. Elias utilizou de forma exemplar a vida dos Mozarts para demonstrar essa afirmação. Leopold Mozart, o pai, era um artista cortesão que produzia uma arte “sem constrangimento”, suportando a humilhação de seus mecenas nobres. O Mozart filho, por sua vez, personificou a luta do artista em se libertar dos grilhões do mecenato. A tensão em relação ao público e em relação a seu pai teria sido tão forte a ponto de encerrar uma vida caracterizada pela tragédia pessoal e pela tristeza de Amadeus Mozart. De qualquer modo, o exemplo sociologicamente paradigmático reside no esforço individual contra a estrutura do patronato, ou seja, este artista inicia a tomada de posição contrária às privações de liberdade de criação que os artistas de sua época passavam. Portanto, Mozart tem o mérito de ser um exemplo paradigmático da mudança estrutural de uma arte heterônoma para uma arte autônoma. Mais do que isso, essa transformação indica o advento de um campo e de um ethos artístico autônomo.

No período dos 1850, pode-se afirmar a existência de três grandes tipos de público, que refletiam as três posições do campo. Os consumidores do neoclassicismo em sua maioria, burgueses e funcionários estatais completavam a harmonização da arte neoclássica à necessidade de harmonização e restauração sociais e ao fortalecimento de um projeto de civilização no século XVIII e de nação no século XIX. De outro lado, o público esquerdista era em sua maioria composto por intelectuais de esquerda que ansiavam pela

Revolução socialista e pela transformação, visando à sociedade do futuro. Por fim, o público evasivo e individualista da arte pela arte compunha um segmento que afirmava a auto-satisfação subjetiva através de uma vida e de uma arte desinteressadas.

Como se pode observar, os públicos eram também concorrentes entre si. Contudo, não é possível aqui estabelecer um ethos para o público tendo em vista que não existe para todos os seus integrantes um lócus de interação duradoura. Mais do que isso, a noção de público passa a ser identificada com a entidade do mercado, na medida em que, se torna cada vez mais difícil, devido à fragmentação e à diversificação do público, identificar o sujeito consumidor, metamorfoseado na figura do *flâneur* dos salões.

Na França, a partir de 1848 observou-se um movimento coletivo de afastamento da intelligentsia em relação à política estatal. Havia duas vias possíveis de afastamento, alguns intelectuais se direcionando para as comunas revolucionárias e outros se atendo aos protestos de evasão, isto é, crítica social através da ciência, da literatura e da arte. A pressão do Estado para a construção de uma arte apologética obteve um efeito de contrarresistência por parte dos artistas da pré-vanguarda que se voltaram a uma arte exótica, profana, niilista e desencantada.

Desde a chamada sociedade de corte o ethos que guiava as estratégias dos atores sociais dentro do campo das artes sofreu severas mudanças. Seria arriscado, porém preciso, afirmar que a posição da arte pela arte encontrou maior ressonância nos artistas que tomaram uma posição de inovação no processo criativo. Em outras palavras, se a posição reacionária e a posição esquerdista implicavam necessariamente dependência de posição de classe, como a arte moderna poderia ter se autonomizado? A alternativa mais plausível é o fato da arte pela arte, que superou valorativamente a dependência e do público de classe através da afirmação do subjetivismo e do internalismo e da dupla ruptura, ter sido o estilo que se tornou a diretriz da arte de vanguarda da década de 1910. Nesse processo de inversão, os rechaçados foram os vencedores. Ironicamente, os evasivos foram esteticamente os mais atuantes.

Os artistas *gauches* e de vanguarda abraçaram a estrutura organizacional do *Salon des Refusés*. Este Salão alternativo surgiu como resultado da revolta de Baudelaire a uma série de prêmios para obras teatrais criada pelo Ministro Francês Leonard Faucher em 1851, cujo lema era “concebidas para servir ao ensinamento das classes trabalhadoras com a propaganda de idéias sadias e espetáculos dos bons exemplos<sup>74</sup>”. Até 1881, o Estado francês, em uma paródia ridícula da sociedade de corte, se colocou como mecenas da arte oficial. Baudelaire se rebelou violentamente contra a tradição apologética e celebrativa da arte oficial das academias de belas-artes que foi resgatada por Napoleão II em seu pastiche como César. Marx caracterizou o retrocesso ao classicismo da arte oficial como uma repetição da história como farsa<sup>75</sup>.

Do ponto de vista do Estado e da sociedade como um todo, aos artistas revolucionários e os evasivos da arte pela arte foi-lhes inculcada uma conotação negativa. Até 1870 tanto a arte engajada quanto a arte pela arte eram adjetivos para o artista rechaçado. Não é por acaso que o rechaçamento público desses dois tipos de artistas teve um papel fundamental no processo de autonomização. Neste caso, a correlação entre rechaçamento e autonomização foi diretamente proporcional.

No período pré-vanguardista, os Estados mantiveram uma posição extremamente conservadora em relação à arte de vanguarda, algo que ensejou uma contra-resistência utópica tão enérgica quanto àquela observada nos utopistas socialistas. Contudo, a revolução no campo das artes é vista com menos importância. Que fique claro que a autonomização do campo artístico esteve atrelada a processos mais gerais como a complexificação, a diferenciação e a especialização. Contudo, o generalismo não revela os detalhes. Usualmente, a autonomização da arte é descrita pela sociologia como um processo sem especificidade, como se tivesse sido simplesmente arrastado pela autonomia de outros campos. Em realidade, a peculiaridade da autonomização do campo artístico foi a aliança com o ethos negativo, que ratificou para o modelo vanguardista categorias subjetivistas e internas.

---

<sup>74</sup> MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>75</sup> MARX, Op. Cit, 1986.

Em resumo, os elementos da negatividade eram indesejáveis para uma imagem apologética do império da burguesia. A ação censuradora do Estado ditatorial desencadeou uma contra-resistência por parte dos setores revolucionários e *gauches* da intelligentsia, acentuando a ligação entre ethos negativo e a arte de vanguarda e, abrindo caminho para explosão da arte negativa no começo do século XX.

Logicamente, devido à ruína do mecenato e das academias, os artistas revolucionários e desinteressados não teriam motivos para produzir uma arte afirmativa da sociedade burguesa. Do ponto de vista estrutural, o mecenato da corte e o academicismo burguês declinaram enquanto condição *sine qua non* para a produção da arte gauche. As garantias estatais de financiamento também deixaram de ser condições indispensáveis na medida em que os artistas inovadores buscaram recursos materiais independentes do Estado. Criaram-se ateliês, grupos e exposições independentes financiados na maior parte das vezes com recursos individuais aferidos com a venda direta de suas obras.

No início, aquela tensão com público levou boa parte dos artistas gauche a dificuldades financeiras e a uma vida mais frugal do que levariam se estivessem vinculados aos modelos de arte heterônoma. Do ponto de vista econômico, o preço da liberdade criativa era o custo de uma vida quase sempre simples, boêmia e sem maiores preocupações com o dia de amanhã. Gauguin e Baudelaire são exemplos da convicção anti-economicista da arte pela arte. O estereótipo do artista maldito, boêmio e gauche é confirmado.

Outro resultado interessante dessa transformação no ethos artístico que reforça a nossa argumentação foi o sentimento de ojeriza em relação às artes cooptadas e profissionalizadas, compromissadas com estilo de vida da civilização burguesa bem como certa recusa quanto à arte ingênua. A tensão entre público e o artista gauche excluiu a produção cooptada, moralista e religiosa durante o século XIX. O desinteresse gauche foi responsável pela criação de um discurso solidificador da autonomização absoluta da arte e de um público de arte que não mais procurava os anseios de sua classe na arte, mas sim o sensualismo do gozo, do espanto e da sensação incomum.

A cisão entre o artista *gauche* e o público acentuou-se no período da *belle-époque*, fase fundamental para o fortalecimento do ethos negativo quando a sociedade tendeu “a olhar (os artistas) como seres parasitários e decorativos (...) estabeleceu-se então o divórcio entre o público e o artista, que se refugia na tarefa minuciosa de pesquisar a técnica, em exercícios estéreis<sup>76</sup>”. Portanto, somente mais tarde, de 1910-20 aquele sentido internalista do artista como entidade subjetiva tomaria outra direção, o de uma arte crítica, destruidora do passado e do cânone, uma ação referente a valor, que acentuava o discurso afirmativo da liberdade de criação e a independência do trabalho artístico, sem necessariamente ter uma convicção utópica ou um devir a ser coerentemente planejado. Somente mais adiante, a liberdade de criação e a independência do processo criativo seriam procuradas no construtivismo coletivista da década de 1920-30. Nada é indelével na arte moderna.

Essa transformação no âmbito dos anseios ou necessidades do público foi submetida à análise por Adorno<sup>77</sup>. O autor trabalha com a hipótese de que a massificação do público teria aberto caminho para a criação da Indústria Cultural, com efeitos desastrosos para os artistas, que se veriam cada vez mais submetidos à heteronomia do mercado das artes. Das tragédias grandiosas da Antigüidade, passando pela ópera burguesa massificadora e, resultando na produção cinematográfica hollywoodiana, do ponto de vista formal, a arte teria sofrido uma regressão. Bem, Adorno expressa, de forma não-intencional, alguns excessivos essencialismos, pois pressupõe que a liberdade de criação seja a essência do processo criativo e não um valor criado socialmente e historicamente pela arte ocidental moderna.

De acordo com nossa interpretação, a associação entre processo criativo e liberdade subjetividade é uma questão de ethos, de valor inculcado à liberdade e à subjetividade, que podem ou não estar em alta ou em baixa na hierarquia de valores criada pelos atores sociais, conforme o tempo e o contexto sociais. Adorno obcecado por grandes saltos históricos (talvez um vício marxista) deu menor atenção ao período das vanguardas,

---

<sup>76</sup> MARTINS, Luís. *A Evolução Social da Pintura – seis conferências pronunciadas na Biblioteca Municipal de São Paulo*. Coleção Departamento de Cultura. Vol. XXVII, 1942. p. 88.

<sup>77</sup> ADORNO, Theodor. *Neue Musik, Interpretation, Publikum*. In: \_\_\_\_\_ . *Musikalische-Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

contemplando em sua análise histórica a arte antiga, romântica e industrial. Portanto, não é possível visualizar com clareza uma origem sociológica para a idéia de liberdade de criação e da originalidade, valores vistos por Adorno, principalmente, no romantismo alemão. Para Adorno, a arte moderna estaria se transformando em mero projeto estatal de massificação. Os valores autônomos seriam herança do apogeu romântico.

Apesar de algumas análises sobre obras de músicos expressionistas como Arnold Schoenberg e Alban Berg (1885-1965), Adorno submete a transformação no plano da representação musical desses expressionistas ao patamar da música negra ou Jazz, que ele classificava como *primitivisme musikalische Gebilde* [construções musicais primitivas]. Muito de juízo de valor jaze na visão de Adorno sobre a destruição da forma estética nas obras de vanguarda considerada por ele nos mesmos termos da regressão auditiva e barbarismo na arte. Infere-se que o academicismo de Adorno considere a inspiração cubista teria sido uma regressão visual, posto que a característica principal da arte retrógrada seja a estrutura primitiva do fetiche. Nada mais direto à inspiração de Picasso tirada dos fetiches africanos “primitivos”. Em certo sentido, Adorno rechaçou a vanguarda.

Contrariamente a uma interpretação mais ortodoxa da tese adorniana, a destruição da vanguarda não pode de nenhuma forma ser vislumbrada enquanto decadência e retrocesso dos valores estéticos. A sua razão de existir deve ser buscada na especificidade de sua época e não na tendência geral da crítica de arte em buscar um elemento atemporal que substitua a o declínio da “aura”. De qualquer modo o lapso de Adorno nos permite reafirmar a necessidade da sociologia em arriscar interpretações para um período tão fundamental para arte quanto foram as vanguardas para o modernismo, quanto foi o romantismo para o iluminismo, quanto foi a Renascença para o Renascimento.

**Segunda Parte**

**O FRONTE – AS VANGUARDAS NEGATIVAS**

Uma análise das condições estruturais gerais, que atuaram no processo de autonomização do campo das artes ficaria incompleta sem o exame localizado dos padrões de organização e de estratégias de ação dos grupos de vanguarda. Desde o declínio do modelo heterônimo da arte cortesã até o discurso da destruição absoluta dos dadaístas, uma gama de acontecimentos, estruturais, organizacionais e simbólicos engendrou a mudança, que é objeto de análise desta dissertação. Com este intuito, o capítulo que se segue tem por objetivo a retomada da resposta que os artistas deram à autonomização de sua arte.

É igualmente importante recobrar a discussão sobre a especificidade do grupo social denominado “artistas vanguardistas” e o novo sentido que a *avant-garde* adquire nas décadas de 1900 a 1930. Que tipo de arte as vanguardas negativas criaram e qual a diferença fundamental em relação à arte *gauche*? Que modelo organizacional substituiu o reinado das academias de arte? Até que ponto o discurso destrutivo se sustentou? Em que medida o ethos negativo de vanguarda foi posto em xeque, testado e criticado? A negatividade permaneceu enquanto valor supremo da arte moderna? Se sim, o ethos negativo se metamorfoseou?

Desde 1850 não se pode considerar a intelligentsia nem tão pouco os artistas enquanto uma unidade. Portanto, é de extrema pertinência o uso de uma abordagem sociológica baseada posição metodológica que se apóia no que Raymond Boudon denominou sociologia da ação, que pode ser definida como um princípio orientador fundamentado no pressuposto de que todo fenômeno social seria resultado de “ações, de atitudes e de convicções, e em geral, dos comportamentos individuais<sup>1</sup>”. As transformações do ethos artístico na direção de uma pretensa negatividade referem-se às significações construídas por diferentes grupos de artistas guiadoras de ações como interações sociais tanto entre pares quanto com outros segmentos sociais. Posições diversas disputaram entre si. A luta não era motivada exclusivamente em torno da legitimação do público, nem tão pouco se encerrava na busca de garantias e de seguranças materiais. Nas vanguardas

---

<sup>1</sup> BOUDON, Raymond. *Ação*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Tratado de Sociologia*. Tradução de Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. p. 28.

negativas apercebe-se, principalmente, a luta pelo monopólio do conceito de arte e da validação de novos modelos de processo criativo, assentados na descoberta e na invenção individuais.

A produção discursiva dos artistas e dos estetas é de importância fundamental, na medida em que, permite esmiuçar a compreensão das ações realizadas coletivamente pelos grupos de artistas. Cabe ressaltar que juntamente com os grupos de vanguarda surgem novos veículos de informação e de publicação das obras. Assim sendo, manifestos, revistas e programas são os novos meios de divulgação sem o intermédio dos antigos salões academicistas. Portanto, a análise da produção discursiva de vanguarda é essencial. Por conseguinte, a submissão da produção discursiva à análise como um meio de obtenção dos mecanismos de aceitação/legitimação e exclusão/interdição, de taxação do verdadeiro e do falso são fundamentais para a reconstrução do universo vanguardista. Como expôs Foucault<sup>2</sup>, a *ordem* de disposição do *discurso* e a forma pela qual a constelação discursiva da arte foi estruturada, expõem a realização do sistema de regras e de julgamento feitos por alguns grupos. O discurso e a obra de arte são a herança cristalizada do jogo social dos antepassados, como aponta Bourdieu<sup>3</sup>.

Mais do que isso, se foi necessário recobrar o sentido original do surgimento das artes *gauche*, a justificativa é alusiva aos efeitos do passado como colocou Kandinsky ao discutir a relação entre vanguarda e o passado, “porque se os ensinamentos dos ‘mortos’ se acham tão profundamente enterrados nas obras viva que só podem ser trazidos à luz com grande esforço, seus efeitos nocivos não são mais que o medo de não saber<sup>4</sup>”. Deste modo, será dada a continuidade em elucidar o porquê de o paradigma de arte naturalista e realista ter perdido importância em relação ao paradigma da expressão, da subjetividade e do individualismo nessa grande entidade histórica ideal-típica, denominada vanguardas negativas. Será discutido também até que ponto esse paradigma se sustentou, pois na

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. Aula Inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Tradução de Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>3</sup> BOURDIEU, Pierre. – *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

<sup>4</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 12.

década de 1930 as vanguardas negativas começam a abandonar a negação individualista para adotarem a crítica coletivista. Que se faça a negatividade, primeiramente.

### 1.1 A Solidariedade dos Rechaçados

A conotação social infundida à vocação artística pode oferecer uma explicação sociológica satisfatória para existência do ethos negativo. Como dramatizou Thomas Mann (1875-1955), a profissão do artista teria sido a última vocação a ser reconhecida pelo ethos burguês. Como Harvey Goldman<sup>5</sup> pontuou, no contexto histórico do desenvolvimento da ética protestante e do espírito do capitalismo, arte e economia constituíam vocações com status sociais bastante ambivalentes. O famoso romance de Thomas Mann, *Os Buddenbrooks*, escrito em 1901, exprime a tensão entre três gerações de burgueses alemães, sendo o avô homem de negócios, o pai um burocrata e o filho um promissor pianista cujo chamado vocacional não pôde ser realizado devido à não-aceitação moral da validade de seus dons artísticos. A personagem do jovem Hanno, que encarna a vocação artística de uma criança com o dom da música não-adaptado à instrumentalização e à práxis dos negócios burgueses de sua família, nem tão pouco à educação científica extremamente racionalizada, fenece por depressão e doença, metaforicamente por total falta de identidade com o mundo real. De forma geral, a tensão entre a vocação artística e os imperativos da família burguesa para a especialização do trabalho mundano são sintomáticos nas principais personagens de T. Mann. A discussão estende-se aos demais romances como *Tönje Kröger* (1903), *Morte em Veneza* (1912) e *Doutor Fausto* (1947). Thomas Mann discutia a vocação artística em plena explosão vanguardista.

Já é observada, desde o surgimento do “Espírito do Capitalismo”, a valoração negativa inculcada à vocação artística, que será uma das causas da especialização deste setor da intelligentsia na construção de lógicas e de representações antitéticas. De modo geral, a ilustração de Mann expõe a conotação negativa em relação ao sistema familiar e às possibilidades de vocação socialmente aceitáveis para um indivíduo de origem burguesa.

---

<sup>5</sup> GOLDMAN, Harvey. *Max Weber and Thomas Mann: calling and the shaping of the self*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1991.

Quatro séculos se passaram desde o surgimento do ethos burguês, todavia os artistas da vanguarda expressionista ainda enfrentavam dificuldades para a aceitação da vocação artística por parte de suas famílias. Artistas que integraram o grupo *Die Brücke*, como Ernst Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1973) e Otto Mueller (1874-1930), todos provenientes de famílias burguesas, encontravam na Escola Superior Técnica da Saxônia em Dresden, uma espécie de tática de satisfação às suas famílias através da realização do curso de arquitetura. O pai de Kirchner era engenheiro, logo a arquitetura parecia uma opção aceitável. O mesmo se passava com Heckel. O pai de Schmidt-Rottluff era moleiro e almejava uma carreira de teólogo para o filho. A família de Mueller sonhava com uma carreira de oficial para o jovem promissor. Todos esses artistas tiveram que lidar com os obstáculos do modelo vocacional burguês. Era praticamente improvável que suas famílias burguesas financiassem algum curso na área artística. Ironicamente, o rechaçamento moral da vocação artística e a conseqüente opção alternativa pela arquitetura os levaram a se encontrar na referida Escola Superior, onde se conheceram. Nessa alternativa de burlar o sistema vocacional burguês lhes ocorreu a idéia de fundar o grupo *Die Brücke* em 1905.

Um problema sociológico que realmente permanece ainda obscuro é o de saber o porquê, no período que compreende o romantismo e as pré-vanguardas, a vocação artística tornou-se símbolo da boemia, do desvio e da perturbação. Nesta dissertação, é afastada a possibilidade de manter uma posição internalista que desloca o problema para o âmbito da natureza formal da arte, como se a linguagem artística fosse naturalmente algo distinto da realidade ou uma antítese natural. Não é a arte que leva o homem ao “desvio discursivo”, mas o contrário. É igualmente problemático dizer que essa visão negativa acerca da vocação da arte tenha sido uma mera criação de grupos isolados de artistas. O mais plausível é considerar que a imagem negativa tenha surgido da interação e do equilíbrio de poder de grupos específicos, mais precisamente da interação entre os seguimentos sociais específicos que compunham as elites e a intelligentsia. Pode-se afirmar com relativa certeza que os artistas eruditos e as elites políticas e econômicas estiveram sempre muito próximos, mas é um equívoco ingênuo supor que estiveram do mesmo lado, ou que a arte de vanguarda tenha sido um mero resquício da decadência dos valores burgueses. No caso

das artes de vanguarda, de modo algum, a proximidade com as elites é sinônimo de concordância.

Então como estabelecer uma explicação satisfatória para a tensão entre as vocações aceitáveis e as vocações desviantes da arte? Num primeiro momento, é necessário retroceder à época do primeiro romantismo. Norbert Elias pontua que o Romantismo Aristocrático<sup>6</sup> teria como característica marcante o retorno a temas bucólicos, apresentando forte nostalgia em relação ao ethos guerreiro da corte medieval. Como foi visto na Primeira Parte, aquele conluio entre a arte neoclássica e apologética da sociedade de corte era sustentado pelo *status-consumption ethos*<sup>7</sup>, no qual os consumidores de arte tinham a obrigação de gastar de acordo com a posição social. Porém, os artistas românticos – primeiros antípodas da arte cortesã – iniciavam uma tendência de distanciamento e fuga em relação à superficialidade e futilidade da corte. A sociedade de corte era vista como uma forma de corrupção moral da aristocracia, principalmente pelos nobres das cortes regionais sem acesso à corte de Paris, fato que ressoou na criação de uma arte quase bucólica que buscava nos antepassados guerreiros uma válvula de escape, uma fuga da *Civilization*. Os primeiros românticos fugiram da civilização.

Em outro momento, a fuga bucólica do romantismo aristocrático engendrou a cisão entre duas formas de artistas. De qualquer modo, aqueles que não se submetiam ao cânone das academias se depararam com o estereótipo relacionado a uma espécie de frustração e de desvio social. Ao longo da grande configuração histórica chamada modernidade, os artistas incorporaram gradativamente a função social da negatividade à sua especialização, tanto que se apropriaram de termos como *avant-garde* e *bohème* para designarem sua inclinação para o negativo. Em suma, a arte cortesã heterônoma declinou e o paradigma da fuga prevaleceu, sendo gradativamente metamorfoseado em categorias negativas de crítica

---

<sup>6</sup> ELIAS, Norbert. *Sobre a Sociogênese do Romantismo Aristocrático*. In: \_\_\_\_\_. Sociedade de Corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

<sup>7</sup> Apesar de a tradução brasileira ter sido diretamente traduzida do alemão, o tradutor optou em conservar o termo inglês utilizado por Elias.

e enfrentamento, extremamente fortes no período das *gaucherie* das vanguardas negativas da década de 1910.

Do Renascimento até o advento das pré-vanguardas ou artes *gauche*, o academicismo esteve diretamente associado ao elitismo e ao classicismo. Dito de outra forma, o desvendamento da obra de arte constituía um monopólio das classes aristocráticas e da alta burguesia. Afinal, na arte cortesã a proximidade do artista com o poder era um dos elementos que compunham os critérios de julgamento estético. Contudo na França ditatorial pós-revolucionária esse quadro se transforma. A pequena burguesia começa a ter acesso à produção devido ao desenvolvimento da impressão em larga escala e do mercado diversificado de arte. Apesar de estes fenômenos demonstrarem a ampliação do acesso às obras de arte, as elites burguesas e aristocráticas ainda mantiveram a velha associação entre elitismo e academicismo, culminando no classicismo tardio do século XIX.

Da perspectiva do processo de modernização da arte, esse enrijecimento era completamente incompatível com a crescente ampliação do mercado das artes e da audiência diversificada do público, logo, a rejeição ao modelo elitista-academicista foi o estopim da decadência dos estilos neoclássicos e da estrutura de ensino das academias de arte. Da mesma forma, o imperativo metodológico dos meios técnicos como princípio da validação da obra de arte perdeu importância frente ao paradigma da expressão. Na Paris ditatorial, surge a figura do artista boêmio inspirada em artistas boêmios como Delacroix e Géricault.

De acordo com Walter Benjamin, Paris era conhecida como *la bohème*<sup>8</sup>, devido à existência de uma massa de pessoas cuja vida era incerta, indeterminada e desregrada. A burguesia, supostamente honesta, com seus bons modos constituía apenas uma ínfima parte da população urbana, em sua maioria composta por pessoas entregues ao desvio moral e ao pauperismo. A boemia foi em grande parte incentivada pela fácil acesso ao vinho, que teve importante papel na manutenção da estrutura governamental despótica ao desviar os

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. « *La Bohème* ». In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of high Capitalism*. London: NLB, 1973.

anseios e sonhos revolucionários da maior parte da população. O reinado do vinho teve também seu impacto sobre a intelligentsia de Paris reunida nas tavernas. Estas constituíram importantes locais de reunião e de discussão. O álcool combinado ao sentimento de penúria e de rechaçamento, somado ainda ao clima urbano de desestruturação do espetáculo da modernização arquitetônica de Georges-Eugène Haussmann (1809-91) foram impactantes na vida mental dos indivíduos metropolitanos. Como Simmel enfatizou, esse fato implicou a construção de novas defesas psíquicas e sociais frente a essa nova configuração estética da cidade de Paris que escondia todo o conteúdo de higienização social do positivismo estatal francês. Os artistas *gauches* criaram uma desestrutura estética para mostrar que a imagem da “degeneração” era o reflexo negativo da civilização burguesa.

A partir dos grupos alternativos novos padrões sociais de interação entre os artistas começam a aparecer. Na França, além da permissão de Napoleão II para a abertura do *Salon des Refusés* em 1863 ao lado da exposição de arte oficial, os grupos de arte *gauche* estiveram livres para a realização de exposições independentes em simultaneidade com as exposições oficiais. Um pintor como Manet fora rechaçado das exposições de arte oficial. Manet pode ser considerado um exemplo paradigmático de artista *gauche*, não somente pelo formato pictórico escandaloso, mas por exemplificar novas formas de ação. Mesmo para os artistas, o academicismo como critério de julgamento estético desapareceu no momento em que os artistas *gauches* criaram uma solidariedade dos rechaçados, valendo-se de novas estratégias de ação e de meios alternativos de publicação.

É correto afirmar que os impressionistas franceses foram os pioneiros nessa empreitada. Deste modo, como sustentar a visão comum, que considera o impressionismo como uma arte evasiva ou um simples modelo da intocável torre de marfim? Neste ponto percebe-se claramente a distância entre o discurso estético e as suas conseqüências. Em outras palavras, se a arte pela arte professava o distanciamento do artista de questões morais, do jogo político e do ethos burguês cooptante, no âmbito da prática e das ações sociais os artistas *gauche* e de vanguarda operaram uma revolução bastante mundana no modelo organizacional da arte. A corte aristocrática e o salão burguês foram, aos poucos, sendo substituídos pelos cafés – espaço público da modernidade por excelência – e pelos cabarés, lócus do escândalo, da fuga da moral e da suspensão da etiqueta. Em meados de

1920, o resultado da revolução na estrutura organizacional dos grupos artísticos encontrava seu ápice na atuação de grupos alternativos e bem diversificados, que eclodiam em todos os grandes centros urbanos da Europa e da América. A vanguarda que surge na França é deslocada, principalmente, para movimentos fragmentários na Europa germânica.

Francastel, em *A História da Pintura Francesa*<sup>9</sup>, demonstra a dinâmica invertida do rechaçamento. Na Paris do século XIX o Neoclassicismo começava a se transformar em arte rechaçada e o impressionismo a arte emergente, começava a se oficializar. Por volta de 1926, o neoclassicismo havia sido enterrado juntamente com a pintura apologética, *O Nascimento de Vênus*<sup>10</sup>, de Alexander Cabanel (maior expoente do neoclassicismo francês), que fora depositado nos porões do *Musée de Luxembourg*, juntamente com outras 180 obras academicistas/neoclassicistas do século XIX. A alegação oficial era que os quadros “ocupavam espaço demais para o seu valor pictórico<sup>11</sup>”. O sepultamento do neoclassicismo expôs a vitória da arte *gauche* como constelação discursiva e modelo de ação e, principalmente, de prevalência de um ethos negativo na arte de vanguarda. O impressionismo, que era vanguarda, tornou-se oficial.

No início do século XX, 50 anos após a abertura do *Salon des Refusés*, a dicotomia entre o clássico (conservador e tradicionalista) e a vanguarda (revolucionária e inovadora) ainda não havia sido totalmente superada. Contudo, essa associação conceitual começa a ser fraturada. A vitória da autonomia estética dos artistas *gauche* da arte pela arte direcionou boa parte das vanguardas negativas. Em 1946, Arnold Schoenberg escreve algo análogo à resposta *gauche* da dupla ruptura:

Nenhum artista, nenhum poeta, nenhum filósofo e nenhum músico cujos pensamentos estão na mais alta esfera poderia se degenerar na vulgaridade a fim de

---

<sup>9</sup> FRANCASTEL, 1979.

<sup>10</sup> Ver em Anexo.

<sup>11</sup> BATCHELOR, David. “*Essa Liberdade e Essa Ordem*”. *A Arte na França após a Primeira Guerra Mundial*. In: BATCHELOR, David & FER, Briony et al. Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

concordar com o slogan da ‘arte para todos’. Porque se é arte, não é para todos, se é para todos não é arte. (...) porque existe apenas a arte pela arte, arte pelo amor à arte<sup>12</sup>.

À primeira vista, o discurso de Schoenberg poderia soar como puro elitismo herdado da Escola de Viena. Entretanto, um olhar simplista que só enxerga as bordas do fenômeno não pode ser considerado satisfatório. A posição “esteticista” de Schoenberg possui sua origem social na construção do campo artístico gauche e de vanguarda. O discurso da arte pela arte não pode ser visto em relação à ojeriza das elites artísticas contra a suposta vulgaridade das classes baixas. A arte de vanguarda se impôs também contra a vulgaridade das elites. De qualquer modo, a posição isolacionista foi uma resposta real dos artistas ao rechaçamento que receberam tanto das elites conservadoras quanto dos setores revolucionários da intelligentsia. Restou concentrar os esforços no desenvolvimento da linguagem estética, superando os ataques políticos tanto da esquerda quanto da direita.

O conceito de arte pela arte sofreu uma metamorfose com as vanguardas expressionistas. O inimigo comum, causador do desconfortante rechaçamento havia se transformado. Os motivos concernem também ao contexto histórico das décadas de 1910 e 1920, que foram caracterizadas pelo aumento do reconhecimento do público em relação à arte moderna. A arte de vanguarda passou a conquistar espaço no mercado das artes. A figura do *marchand* passa a ser central para a circulação mercadológica das obras. Uma mistura de banqueiro, estoquista e divulgador, a figura do marchand soube se valer bem das novas oportunidades das artes individualistas. Do ponto de vista do artista, a principal vantagem era a superação do contrato rígido do mecenato. Se no sistema de mecenato a relação entre artista e mecenas se aproximava do contrato entre vassalo e suserano, com os *marchands* os negócios da arte poderiam ser levados como uma empresa capitalista. A compra direta de obras específicas e os financiamentos de projetos específicos a curtos e médios prazos facilitavam contratos momentâneos.

---

<sup>12</sup> [(...) no artist, no poet, no philosopher and no musician whose thinking occurs in the highest sphere would degenerate into vulgarity in order to comply with a slogan such ‘art for all’, Because if it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art (...) because there is only ‘l’art pour l’art’, art for the sake of art alone]. Ver: SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.

Do ponto de vista dos artistas, o mercado dos *marchands* também se mostrava compatível com o valor da criação pessoal, isso porque, em tese, o *marchand* não poderia interferir no processo criativo, que permanece protegido da exigência do patrocinador ou do comprador. Em segundo lugar, a arte de vanguarda não pode ser vista como um mero resultado da diversificação do mercado das artes. Na verdade, os artistas através de suas ações sociais criaram alternativas para contornar o processo de rejeição oficial e os *marchands* trataram de se apropriar dessa estratégia como fonte de lucros.

Além da diversificação do mercado e do aumento da solidariedade entre os artistas alternativos, soma-se o momentâneo declínio dos regimes ditatoriais da França e da Alemanha, que amenizaram o rechaçamento e a censura estatal. Resultado do afrouxamento do rechaçamento pode ser observado na inclinação anti-teórica dos artistas *gauche*, que foi substituída, nas vanguardas negativas pela construção de uma gama de teorias e de tentativa de síntese dos fragmentos de racionalidade estética deixados pela arte *gauche*. A arte moderna precisou destruir, para construir.

Sobre o declínio do modelo *gauche* de dupla ruptura da arte pela arte, Kandinsky registrou:

É curioso que os impressionistas em sua luta contra as concepções ‘acadêmicas’, tenham destruído os últimos vestígios de uma teoria da pintura; no entanto, apesar de sua tese de que a natureza seria a única teoria para a arte, eles logo lançaram, embora inconscientemente, as bases de uma nova ciência da arte<sup>13</sup>.

Ao contrário da *gaucherie*, os artistas de vanguarda teorizaram em nuances e em minúcias o seu fazer estético. A solidariedade dos rechaçados resultou em grupos alternativos coesos, que no final se direcionaram cada vez mais para uma formação pedagógica diferenciada. Aos artistas foi necessário superar outro problema, um novo dilema.

---

<sup>13</sup> KANDINSKY, 1997, p. 11.

## 1.2 O Dilema das Posições e O Embate de Ethos – Ordem ou Destruição?

A falta de unidade e de diversidade dos gêneros da arte vanguardista se impõe como um elemento complicador para uma análise dos grupos de vanguarda. Estabelecer arestas ou pontos de intersecção entre as particularidades dos gêneros artísticos não é totalmente incompatível com a fragmentação. A fragmentação não pode tornar um esforço analítico impossível. Mesmo esse conjunto de valores críticos, destrutivos e inovadores, a qual se denomina ethos negativo não se refletiu igualmente e do mesmo modo em todas as expressões vanguardistas. Dilemas, embates, divergências e quiproquós foram recorrentes até mesmo entre integrantes de grupos bastante coesos.

Igualmente, não seria correto afirmar que todos os gêneros modernistas tenham sido necessariamente destrutivos e negativos. A exemplo, mesmo um gênero modernista pode apresentar traços reacionários e tradicionalistas. Eis o caso da Escola purista de Paris. Para evitar confusões, apesar de o neoclassicismo academicista ter sido sepultado nos porões do *Musée de Luxemburg*, o chamado positivo advindo das necessidades construtivistas da nova Civilização ressoou em certos grupos modernistas. Assim se impunha aos artistas de vanguarda: evadir, destruir ou construir?

De acordo com o historiador de arte David Batchelor<sup>14</sup>, na França do período entre Guerras (1917-1943), havia um chamado cultural à ordem e a reconstrução da nação francesa. Devido à guerra o mercado parisiense de arte estava arruinado e o *marchand* independente mais importante, Daniel-Henry Kahnweiler<sup>15</sup> (1884-1979), conhecido pela comercialização de obras *gauche* e de vanguarda, teve seu estoque inteiro confiscado em 1914 por ser cidadão alemão. Um grupo de artistas denominado *Puristes*, começou a criar um programa de chamado à ordem, à racionalização, à clareza de concepção e à higienização da arte. Esse grupo sustentou um discurso fundamentado na idéia do *L'esprit*

---

<sup>14</sup> BATCHELOR, Op. Cit., 1998.

<sup>15</sup> Além do apoio mercadológico proporcionado aos vanguardistas de Paris como Picasso, Braque e Matisse, o *marchand* Kahnweiler também foi o primeiro a realizar um trabalho teórico sobre a arte moderna. Sua crítica dos novos movimentos foi publicada em 1914-15 com o título de *Der Weg zum Kubismus*, ou “Em Direção ao Cubismo”, sem tradução para o português.

*nouveau* ou Espírito Novo que tinha como objetivo a modernização da vida e da sociedade por meio da instalação de um coerente ordenamento social. Os Puristas condenavam os artistas *gauche* e as vanguardas negativas. O grupo purista construiu uma auto-imagem de herdeiros legítimos das tradições clássicas e da ordem civilizacional, que tinha como ponto de referência a cultura francesa. Para este grupo os gêneros românticos, impressionistas, expressionistas e vanguardistas eram resultado do barbarismo germânico e uma ameaça à ordem nacional e à *Civilization* francesa. Os Puristas comemoraram a condenação e o confisco contra o inimigo alemão. De fato, o “espírito novo” viria a inspirar as vanguardas das décadas de 1920-30 e a proposta construtivista que aos poucos começa a emergir no modernismo. Por ora, é mister adentrarmos nos grupos negativistas.

No mundo germânico, pelo menos no âmbito das artes, os *gauches* foram vistos como inspiradores enquanto que os construtivistas foram observados com desconfiança. Logo, o chamado cultural à ordem não pôde ser culturalmente assimilado pela cultura germânica da época. Versava o seu contrário, o chamado apocalíptico do “espírito alemão”. Evidentemente, os vanguardistas negativos do Movimento Dada se colocaram em oposição aos puristas. O grupo dadaísta (1916-23) organizado inicialmente em Zurique no *Cabaret Voltaire* reiterou a hostilidade à ordem social estabelecida, dando continuidade ao modelo vanguardista. A negatividade dadaísta se estendia a dois níveis: a destruição no âmbito da esfera social e a descontinuidade nas estruturas das linguagens semântica e artística. Os lemas eram a destruição da clareza, da coerência e da análise lógica. Há, portanto, uma inversão em relação aos Puristas. Para os dadaístas a lógica e a racionalidade eram destrutivas e enganosas, a verdade se expressava a partir da natureza, que segundo a concepção dadaísta, seria caótica e espontânea e instável. Pelo menos de início, os dadaístas do *Cabaret Voltaire* compuseram um modelo de anti-arte, que adquiriu uma conotação marginalizada ratificada pelo Estado e pelo público academicista, que consideravam o movimento dadaísta como um perigo à reestruturação da sociedade no período entre guerras.

Claro que tratar do movimento Dada requer um cuidado quanto à sua diversidade, já que ele eclodiu em vários centros urbanos da Europa. Por exemplo, o movimento de Zurique enfrentou pequenos episódios de censura contra suas publicações, mas de forma

geral o clima de cidade livre e democrática não gerou grandes problemas de intervenção. Em Berlim, o movimento foi muito mais conflitante. De qualquer modo, o viés politizado de Dada em Berlim foi levado a sério pelo poder instituído, quando os dadaístas se colocaram publicamente contrários às vistas grossas por parte do poder público em relação ao assassinato de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburgo em janeiro de 1919. O Estado alemão endureceu. Desde então, as cópias impressas dos manifestos foram confiscadas pela polícia e Raoul Hausmann foi preso. Os integrantes do *Club Dada* de Berlim foram levados ao tribunal sob a acusação de ofensa ao exército alemão. A acusação de Hausmann foi retirada, Johannes Baader (1886-1955) e Rudolf Schlichter (1890-1955) foram absolvidos e, Georg Grosz (1893-1959) e Wieland Herzfelde (1896-1988) foram condenados. A experiência politizada perdeu seu ânimo, tanto que Hausmann declarou após o julgamento, em 1921:

Dada estava morto, sem glória e sem um funeral de Estado. Simplesmente morto. Os dadaístas regressaram a vida privada. Eu declarei-me anti-dada e um presentista e assumi a luta a outro nível a par com Schwitters<sup>16</sup>.

Em Colônia, em 1920, a Pré-Primavera Dada foi fechada pela polícia sob a alegação de estar disseminando pornografia. O real motivo era que Max Ernst havia feito uma colagem utilizando uma figura de nu clássico do grande mestre clássico alemão Albert Dürer. A destruição das obras em acessos de fúria do público tornou-se tão frequente que M. Ernst teve a idéia de disponibilizar um martelo para a destruição de suas esculturas.

Os movimentos de Paris e de Nova York não enfrentaram maiores dificuldades com a política. Estes se concentraram na crítica anti-arte. De qualquer modo, fora do contexto germânico o dadaísmo perdeu a sua razão de ser e o vazio de sentido deixou de ser fonte de ação dos artistas. O surrealismo viria preencher essa lacuna. Porém, apesar da declarada “morte de dada” o ethos negativo sobreviveu. Hans Arp (18896-1966) após o fechamento do *Cabaret Voltaire* de Zurique eterniza a posição artística negativa, deslocada para o surrealismo. Sobre o êxodo dos artistas dadaístas para o movimento surrealista:

---

<sup>16</sup> ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Tradução de João Bernardo Boléu. Lisboa: Taschen, 2005. p. 20

Eu permiti que a velha fortaleza da arte fosse cercada por sonhos. Os sonhos são mais poderosos que as bombas atômicas, o que são os vôos de um avião supersônico comparados com os vôos dos santos, sonhadores e poetas?<sup>17</sup>.

Dietmar Elger afirma que mesmo os dadaístas sendo hábeis auto-publicistas, calculando com precisão o choque e o escândalo, muitas revistas dadaístas foram banidas e os artistas presos ocasionalmente. Mais do que isso, o dadaísmo encontrou relativa dificuldade em se estabelecer e em perdurar, tanto que as apresentações se limitavam ao âmbito dos cabarés e de clubes privados decadentes, que simbolizavam o lócus da libertinagem e da fuga das regras civilizadoras. Outro indicativo desse processo pode ser observado na mobilidade espacial de artistas como Arp, Tristan Tzara (1893-1963) e Marcel Duchamp (1887-1968) que não se estabeleceram num centro geográfico por muito tempo. O dadaísmo como um grande movimento desenraizado e nômade errou por Zurique, Paris, Berlin, Colônia e Nova York.

O julgamento sobre o que era arte rechaçada também variou. Nos anos 20, os gêneros da arte pela arte (impressionismo e simbolismo) foram considerados pelas vanguardas negativas enquanto artes defasadas. O parricídio do ancestral *gauche* culminou na gradativa descrença no potencial da arte enquanto meio de fuga e de evasão individuais. Pelo menos, na França e na Alemanha as vanguardas negativas sentiam ojeriza em, simplesmente, ignorar o problema que se impunha a sociedade do início do século XX: a carnificina da guerra. Se a *ratio* burguesa e o modelo positivo da *Civilization* haviam sido a real causa da carnificina, essa seria a prova da decadência da civilização burguesa.

Só que há uma característica bastante peculiar que diferencia os artistas de vanguarda de seus antepassados da arte *gauche* e do romantismo. Se o modelo de civilização destruiu a própria origem de sua criação iluminista – a liberdade, a fraternidade e a igualdade – na mortandade dos campos de batalha, até mesmo a arte, produto dessa civilização, seria uma falácia. Pelo menos essa era a idéia que permeava a negatividade dos dadaístas. A arte estava morta, juntamente, com a civilização.

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 32.

Para uma comparação mais profunda sobre as diferentes representações estéticas sobre a guerra, é necessário voltar ao grupo Purista de Paris, gênero modernista antípoda do dadaísmo. O Purismo também se impunha contra a guerra. Mas os Puristas acreditavam que o barbarismo bélico era resultado da decadência da civilização causada pela falta de ordem, de moralidade e de lógica. Em outras palavras, os puristas, com certa ingenuidade, acreditavam na velha oposição entre civilização e Barbárie. Os dadaístas, nada ingênuos, já percebiam aquilo que Zygmunt Bauman viria a trabalhar apenas em 1989 em seu livro *Modernidade e Holocausto*<sup>18</sup>, em que este autor discute a unidade entre os conceitos de civilização e barbárie, como resultados de um mesmo processo histórico. Segundo Bauman, o problema a guerra não seria uma mera “suspensão temporária do controle civilizatório<sup>19</sup>”, como a sociologia e a história ortodoxas postularam. Em verdade, a civilização seria “(...) com toda a certeza, uma condição necessária<sup>20</sup>” para o barbarismo. Surpreendentemente, os dadaístas não precisaram passar pela experiência do holocausto para construírem a idéia de civilização a serviço da barbárie, que viria a ser a base da discussão da Teoria Crítica, representada por Theodor Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Norbert Elias e Zygmunt Bauman.

No fio da análise realizada aqui, o dadaísmo certamente foi a experiência mais próxima do tipo ideal de arte negativa. Além da negação escandalosa do real, fragmentando e destruindo linguagens e lógicas, o movimento Dada construiu um discurso absolutista de anti-arte. Mesmo outros grupos de vanguarda, como os expressionistas do *Die Brücke* e do *Der Blaue Reiter*, ainda tinham como valor um projeto futurista de arte. Dada negava até mesmo a pretensão de ser arte. Conta Maurice Nadeau, em sua *História do Surrealismo*, que em 1922 os artistas modernos reuniram-se no Congresso Internacional para a Determinação das Diretivas da Defesa do Espírito Moderno. Tzara, educadamente recusou e disse: “dada não é moderno<sup>21</sup>”, deixando livre o entendimento de que “dada não é arte moderna como não é arte tradicional, como não é arte<sup>22</sup>”. A abstenção de Tzara,

---

<sup>18</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

<sup>19</sup> Ibid., p.22.

<sup>20</sup> Ibid., p.32.

<sup>21</sup> [dada n'est pás moderne]. TZARA Apud. NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. p.37.

<sup>22</sup> [dada niait aussi bien l'art moderne, que l'art traditionnelle, que l'art tout court.] Ibid. p. 37.

além de confirmar que Dada não se considerava arte revelou a ética da convicção de Tzara, ou seja, um ethos negativo expresso em sua posição anti-artística. Do ponto da rede de interações sociais dos grupos de vanguarda, a atitude de Tzara foi uma das causas do rompimento de André Breton com o dadaísmo, tornando possível a criação do movimento surrealista.

A questão do rechaçamento também pode ser explicada por um objetivo de disputa, o monopólio do conceito de arte. André Breton é um exemplo paradigmático de artista engajado nesse objetivo. Em 1929, Breton já filiado ao movimento surrealista se envolveu em uma disputa ferrenha com George Bataille (1897-1962), algo que criou a famosa cisão do movimento surrealista no referido ano. O motivo do embate foi a posição em relação ao uso da teoria psicanalítica como fonte inspiradora do movimento. Conta a historiadora de arte, Briony Fer<sup>23</sup>, que o grupo surrealista se deparou com duas leituras da obra de Freud. A leitura de Breton insistia na conjunção entre Marx e Freud no desvendamento e na revelação dos significados escondidos pela civilização, isto significa, que o surrealismo deveria se colocar na posição de revelação de uma verdade humana escondida no inconsciente. Breton expunha no evento de briga com Tzara e os dadaístas, uma forte preocupação com a função reveladora da arte, função esta que demonstrava efeitos materiais, que deveriam exercer impactos sobre as concepções e significados lingüísticos e artísticos. Para Breton a arte não poderia negar a si própria e por tal motivo ele rompeu com os dadaístas. Em suma, Breton defendia uma posição baseada no diagnóstico e na cura dos males da civilização. Isso implicou uma forte crença no potencial da arte, fatores que faltavam aos dadaístas e à posição de Bataille.

Ao contrário, a posição de Bataille era absolutamente e nihilista e desvinculada do teor de profilaxia ou de cura dos males civilizacionais. Segundo este artista, a livre associação onírica, proposta pelo movimento surrealista, poderia se aproximar de uma lógica da desconstrução do consciente produzido pela civilização, pois mesmo séculos de civilização não teriam feito a diferença entre a necessidade escatológica do homem e do

---

<sup>23</sup> FER, Briony. *Surrealismo, Mito e Psicanálise*. In: BATCHELOR, David & FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

porco. Bataille ratificou, “é impossível comportar-se diferentemente do porco fossando a lavagem<sup>24</sup>”. Escatologia, putrefação, podridão, decadência e morte compõem os elementos centrais do radicalismo de Bataille. Igualmente, essa autonomia absoluta da arte enquanto forma de destruição moral, lingüística e estética, excluía a profilaxia e cura dos males civilizacionais (mesmo na esfera individual) como propunha o uso de Breton da teoria psicanalítica. Enquanto Breton enxergava a autonomia da arte através da função relativamente prática de revelação da verdade escondida no inconsciente, Bataille propunha uma autonomia desvinculada de qualquer resquício da cura do mal-estar da civilização. Assim como os dadaístas, Bataille se aproximou de um ethos negativo extremista. Tzara, igualmente, tomou uma posição de negação extremista, rompendo com os surrealistas e se engajando no projeto do *Cabaret Voltaire*.

A relação do surrealismo com a psicanálise expõe sob outro aspecto o rechaçamento dos artistas, pelo menos no que concerne à modernista associação conceitual de um lado, entre ciência e racionalidade e, de outro, entre arte e contra-racionalidade. Freud, apesar de sua obra revolucionária desdenhou os usos estéticos da psicanálise. Se for pertinente evocar Merton, podemos encontrar o motivo na diferença entre a compreensão universal posta pela ethos científico, encarnado por Freud e, a singularidade da obra como valor fundamental do ethos artístico moderno. A crítica de Freud aos surrealistas se baseia no fato da arte não partir de uma explicação racional dos mecanismos do inconsciente. Claro que a crítica freudiana se impôs também à racionalidade da civilização, mas conjunção surrealismo-psicanalítico enquanto fonte da obra de arte não poderia elucidar (pelo menos de forma cientificamente válida) os processos de liberação do inconsciente. As considerações de Freud sobre a arte<sup>25</sup> também mantém o paradigma do conceito de arte como uma fuga do processo civilizador. Para Freud, a arte seria uma válvula de escape da neurose, um conforto sublimado da contradição entre princípio de prazer e princípio de

---

<sup>24</sup> Ibid. p. 204.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. W.W. Norton Company. New York, 1962; \_\_\_\_\_ . *Beyond the Pleasure Principle*. Bantam Matrix Editions. New York, 1967.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. *Totem et tabou : Interpretation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris : Payot, 1967

realidade. De fato houve inspiração do surrealismo extraída da psicanálise, mas não a inspiração psicanalítica retirada do surrealismo.

Esse exemplo demonstra a cortina de ferro colocada entre as duas formas de conhecimento. Mais do que isso a posição de Freud de desdém em relação ao surrealismo demonstra os indícios de dois processos distintos de autonomização entre arte e ciência. Arte autônoma pela negatividade em relação às estruturas lógicas e racionais; ciência negativa pela crítica racional da cultura. Em suma, o embate mostra duas dialéticas negativas distintas.

A interação entre arte e política no julgamento estético parecia igualmente problemática. A tensão entre diferentes ethos resultados de diferentes processos de autonomização se mostrava clara. Em 1938, André Breton em viagem ao México visitou Frida Kahlo (1907-54), Diego Rivera (1886-1957) e Leon Trotsky (1879-1940). Breton teve uma impressão bastante diferenciada dos trabalhos de Rivera e de Kahlo. Essa impressão diferenciada elucida a tensão entre o modelo destrutivo das vanguardas negativas e o modelo coletivista do modernismo construtivista. De fato, Breton se encantou muito mais com as pinturas individualistas de Kahlo do que com os murais coletivistas de Rivera. Apesar de haver um bom relacionamento entre os surrealistas e a intelligentsia engajada da Rússia e do México, qual teria sido o real motivo de Breton em organizar em 1939 uma exposição de Kahlo na *Galerie Pierre Colle*, intitulada *Mexique* e, praticamente, ignorar o modernismo engajado de Rivera? A historiadora de arte Briony Fer fornece uma explicação internalista e correta, porém, do ponto de vista sociológico, incompleta ao fornecer como motivo da diferença de impressões o encantamento da personalidade surrealista, ingênua, primitivista, e principalmente feminina de Kahlo. Segundo a historiadora Kahlo teria materializado o processo de transição da mulher surrealista como musa para a forma da mulher artistas.

Outra explicação, que merece mais atenção, pelo menos do ponto de vista sociológico, quando se compara a maior proeminência da estética de Kahlo em relação à obra de seu marido Rivera, é a adequação da pintora ao ethos artístico negativo. Do ponto de vista do julgamento estético e do conceito de arte que Breton atentava construir, os

murais de Rivera transbordavam em consciência política, historicidade e heroísmo, fatores que compunham o ethos coletivo da revolução, mas não necessariamente da arte de vanguarda. As pinturas de Kahlo, por sua vez, materializavam o anti-heroísmo de uma mulher nascida na periferia da civilização, incapaz de realizar o objetivo mais elementar e primitivo de uma mulher, gerar um filho. Da perspectiva surrealista de Breton, o sentimento de impotência de Kahlo era deslocado para obras de que faziam a liberação esteticizada do desejo de ser mãe<sup>26</sup>. Kahlo foi interpretada por Breton, como uma surrealista espontânea pelo conteúdo freudiano de sua impossibilidade. Logo, a empatia de Breton em relação à Kahlo ocorreu tanto pelos temas trabalhados quanto pelas formas pictóricas de representação.

Outra explicação complementar concerne à associação conceitual, de um lado entre realismo e coletividade e, de outro, entre vanguarda e privacidade. Em 1932, Rivera aceita uma encomenda de Henry Ford para a pintura de dois murais na Filial da Ford em Detroit. O historiador de arte Paul Wood<sup>27</sup> se questiona como foi possível um artista tão engajado quanto Rivera ter aceitado tal encomenda? Wood elucida de forma bastante clara a questão. Rivera possuía o desejo de produzir uma arte com ressonância social e, para tal se mostrava necessário naquele momento abandonar as vanguardas cubista e surrealista, que eram consideradas um tipo privado e individualista de arte. Apesar de a encomenda partir do grande capitalista industrial, os murais expõem a assimetria e distância entre o trabalho dos operários colocados na parte baixa do mural e o trabalho intelectual dos dirigentes do industrialismo, colocados no ápice da obra<sup>28</sup>. Ford comportou-se como um *marchand*, sem interferir no processo criativo de Rivera. O próprio Rivera colocou o motivo da aceitação do trabalho, escrevendo em seu diário sua posição contrária às vanguardas, considerada por ele enquanto artes “apreciadas apenas por um número limitado de pessoas superiores<sup>29</sup>”. Em contrapartida ao coletivismo engajado de Rivera, o cubista e, por conseguinte, vanguardista Henry Matisse rebateu em defesa do ethos negativo de cunho individualista:

---

<sup>26</sup> Ver em anexo.

<sup>27</sup> WOOD, Paul. *Realismos e Realidades*. In: BATCHELOR, David & FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

<sup>28</sup> Ver em anexo.

<sup>29</sup> RIVERA, Apud. Wood, 1998, p. 251.

A arte deveria elevar-se acima da política, das realidades de uma época breve. A arte é um escape da realidade... Eu não concordo com o senhor Rivera, se ele foi citado corretamente, de que toda arte deve ter seu ponto de vista político<sup>30</sup>.

As críticas mútuas expõem com clareza a oposição que se criara nas décadas de 20 e 30 entre o realismo coletivista e a vanguardas negativas. Contudo, como será discutido posteriormente, esse embate começa a perder significado com o trabalho da *Bauhaus* e da emergência da arquitetura como disciplina que busca superar a oposição entre a arte engajada e a arte pela arte, que mais de meio século após o surgimento do ethos negativo, ainda orientava a cisão entre artistas modernistas.

### 1.3 Nova Organização: Comunidade ou Instituição?

Decerto o problema da fragmentação e da divergência de opiniões se antepôs aos artistas de vanguarda. Uma questão é fundamental, a disputa individualista pelo monopólio do conceito de arte levaria necessariamente ao isolamento dos pares? Como os artistas encontraram respostas para a concorrência e para a supremacia da criação pessoal mesmo em grupos que em princípio tinham como objetivo um apoio institucional aos seus integrantes?

A historiografia da arte conta que Kirchner se colocou em disputa com outros artistas do grupo *Die Brücke*. Certo ar de egocentrismo permeou a tentativa de Kirchner em ter para si o reconhecimento de “Kaiser” do grupo. Kirchner tinha uma forma quase doentia de salientar a originalidade de sua obra, desmerecendo o trabalho de seus colegas. Kirchner escreveu em seu diário, sobre um de seu amigo e companheiro do *Die Brücke*: “Heckel está com um péssimo aspecto. Também já não lhe resta nada da força de antigamente, os quadros são falsos e feios, imita tudo, mas principalmente o meu trabalho...<sup>31</sup>”. O egocentrismo de Kirchner levado ao extremo teria sido a causa da

---

<sup>30</sup> MATISSE, Apud. Wood, p. 253.

<sup>31</sup> KIRCHNER, Apud. ELGAR, Dietmar. *Expressionismo*. Tradução Ruth Correia. Lisboa: Taschen, 2003. p. 43.

dissolução do Die Brücke em 1913, quando este artista publicou *Chronik der KG Brücke*, tendo realizado uma descrição parcial da trajetória do grupo sobrevalorizando seus próprios feitos.

*Die Brücke*, fundado em 1905, certamente constitui um dos grupos de vanguarda mais coesos do ponto de vista da solidariedade dos rechaçados. Havia uma estrutura quase mecânica entre seus integrantes. A figura de um líder carismático, por sinal, requisitada por Kirchner, e de um círculo de discípulos reunidos em um atelier coletivo em Dresden, o grupo de colegas da faculdade de Arquitetura da Escola Superior Técnica da Saxônia apresentava além dos ideais de uma arte livre das convenções morais, um convívio bastante cotidiano entre seus integrantes. De fato o grupo assemelhou-se a uma comunidade alternativa. Para se ter uma imagem da força desta coesão do grupo, sublinha-se que “até mesmo os historiadores de arte têm dificuldade em desvendar a autoria das obras<sup>32</sup>”.

Boa parte do motivo dessa solidariedade mecânica revela-se na própria posição do expressionismo alemão, que tendia muito mais à criação de uma *Gemeinschaft* ou “comunidade” utópica do que a tendência cosmopolita das artes gauche e das vanguardas francesas. Deve ficar claro que assim como o dadaísmo germânico, o expressionismo alemão não constituía uma unidade. Talvez por este motivo, a constituição de grupos coesos como *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* cumpriam uma função contrária à fragmentação da arte expressionista em terras alemãs. Mas de fato o surgimento de grupos alternativos de artistas estava em voga na intelligentsia artística desde a Escola de Barbizon. Na Alemanha, o sentimento comunal dos artistas alternativos foi inspirado pela comunidade de artistas chamada *Worpswede*.

Fundado em 1884 na Alemanha, o grupo *Worpswede*<sup>33</sup> surge como uma alternativa estética à insatisfação da juventude quanto os efeitos do rápido industrialismo alemão. O historiador de arte Gill Perry denomina essa tendência do artista em busca de experiências

---

<sup>32</sup> Ibid. p. 64.

<sup>33</sup> O nome deriva de uma região rural próxima a Bremen, onde o grupo se instalou. Naquele local, ainda era possível encontrar camponeses vivendo como na época puritana do protestantismo.

primitivas ou bucólicas como uma a cultura do “ir embora<sup>34</sup>”. O poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) escreveu uma monografia<sup>35</sup> sobre o grupo, em que, observou a tendência dos jovens artistas em “ir ao campo, em busca de algo significativo meio a incerteza<sup>36</sup>”. O poeta complementa, “a paisagem é significativa, não apresenta risco, e cada folha que cai, mesmo quando cai, está imbuída de uma parte da grande lei universal do universo<sup>37</sup>”. O valor da fuga e da evasão permaneceu como um dos traços do expressionismo alemão e refletiu em grupos posteriores à experiência de *Worpswede*<sup>38</sup>.

Enquanto princípio discursivo, ambos os grupos expressionistas, *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, mantinham a posição da arte como sustentação da criação subjetiva como prioridade. Mas os artistas expressionistas não se voltaram ao campo e à paisagem bucólica como os impressionistas. A evasão expressionista foi deslocada para o mundo interior da subjetividade e para o desenvolvimento das técnicas de composição. O conto *A Toca* do escritor expressionista Franz Kafka expõe com clareza a concepção subjetivista dos artistas expressionistas. No referido conto, um animal não identificado estabelece um monólogo de construção de uma toca impenetrável que possa protegê-lo de agressores invisíveis. A metáfora da subjetividade expressionista evidencia um espaço fechado e sufocante, pressionado pela pesada realidade social, que constitui o solo opressor que circunda a toca<sup>39</sup>. A busca por um universo individual orientava em grande medida a aversão de escritores como Franz Kafka (1883-1924) e Georg Trakl (1887-1914) quanto à publicação de manuscritos. Kafka deixou instruções a seu amigo também escritor Max Brod (1884-1968) para destruição de seus manuscritos após sua morte. O processo criativo individual era mais importante que a socialização da obra de arte.

---

<sup>34</sup> PERRY, Gill. *O Primitivismo e o Moderno*. In: FRASCINA, Francis, HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do Século XX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1993.

<sup>35</sup> A Monografia foi intitulada, *Worpswede – Monographie Einer Landschaft und Ihrer Maler*, ao que parece sem tradução para o português. Ver: PERRY, *Ibidem*, p. 36.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>38</sup> Na Inglaterra houve um movimento semelhante denominado *Pre-Raphaelite Brotherhood* ou Irmandade Pré rafaélita, fundado em 1848, que tinha um projeto de recusa à arte acadêmica por meio da inspiração de fontes góticas e medievais. O tema da paisagem e do campo eram centrais.

<sup>39</sup> CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1984.

Mas no tocante ao modelo organizacional do *Die Brücke* e do *Der Blaue Reiter*, os grupos se diferenciavam gritantemente entre si. O primeiro era caracterizado por uma cátedra rígida de quatro figuras principais (Kirchner, Heckel, Mueller e Schmidt-Rottluff) e mais 78 “membros passivos”, no qual se incluíam nessa categoria artistas de menor renome, aprendizes, colaboradores e financiadores. *Die Brücke* assemelhava-se aos alternativos de Barbizon, *Worpswede* e a Irmandade Pré-Rafaelita. Posteriormente, o convívio ao molde de uma solidariedade mecânica era inviável em relação à pulsão por reconhecimento individual dos artistas modernos. Por isso, conflitos e provocações ocorriam com frequência.

*Der Blaue Reiter* por sua vez possuía uma organização bem mais orgânica. De nenhuma forma era um grupo fechado. Os integrantes tiveram contatos profissionais (e não educacionais) de 1909 a 1911 na *Neue Künstlervereinigung München* (Nova Associação de Artistas de Munique ou N.K.V.M.) que cumpria a função de uma espécie de associação de artistas e não uma cátedra esotérica como fora o *Die Brücke*. Porém, nem um modelo organizacional legal-burocrático estava adequado aos objetivos e aos valores dos artistas vanguardistas. Por exemplo, Kandinsky que presidiu a experiência N.K.V.M. teve uma tela rechaçada de uma exposição da associação por razões formais, pois o quadro tinha alguns centímetros a mais, desrespeitando o estatuto da associação. Kandinsky revoltou-se e abandonou a Associação de moldes burocráticos. A atitude de Kandinsky demonstra a incompatibilidade e a inadaptação do artista de vanguarda tanto ao modelo catedrático e mecânico do *Die Brücke* quanto ao modelo legal-burocrático da N.K.V.M.

Em 1911 surge a idéia de publicação de um almanaque ilustrativo e panorâmico a respeito dos “Wilden” ou selvagens, nome inculido aos artistas que realizavam a arte nova na Alemanha. Kandinsky convidou Franz Marc e os dois se prontificaram a ir atrás de patrocínios para a publicação do almanaque. Finalmente, em 1911, Fabricante de motores e colecionador de arte Kohler de Berlin, financia os custos da produção. *Der Blaue Reiter* consegue um financiamento independente e não-intervencionista, isto é, um *marchand*. A publicação, que tinha por objetivo apenas ser um “documento de arte contemporânea” torna-se um projeto de cooperação entre artistas de vanguarda, onde a participação era, por

assim dizer, bastante democrática. Claro que um modelo de gestão democrática não ocorreu de forma instantânea, derivando de experiências anteriores e efêmeras. Conta-se que anteriormente, um grupo de artistas, *Phanlax*, montou uma escola, na qual Kandinsky foi aluno e depois professor. Em plena década de 1910, nessa escola a pedagogia tinha como lema a formação de iguais entre iguais, sendo que as aulas não eram dadas em classes separadas por sexo nem por classe social. A experiência de uma pedagogia democrática apareceria, posteriormente, no projeto da Escola de Arte *Bauhaus*.

Certamente, havia consonância entre a concepção individualista e o sistema organizacional democrático do *Der Blaue Reiter*, fatores que contribuíram para evitar disputas tão ferozes quanto àquelas observadas entre os integrantes do *Die Brücke*, ou mesmo entre os surrealistas Breton e Bataille. De fato os integrantes do *Der Blaue Reiter* mantinham relações muito mais próximas da cooperação mútua do que da disputa pelo monopólio ou da eleição de um Kaiser para o grupo. Se Kandinsky se tornou símbolo do movimento do grupo *Der Blaue Reiter*, a glória deveu-se mais ao reconhecimento dos pares a respeito dos talentos e da capacidade de organização e administração do que de uma disputa egocêntrica ao estilo da sociedade de corte. Em suma, este grupo rompeu com o modelo catedrático e mecânico e, ao mesmo tempo, evitou a burocratização da arte vanguardista.

No que concerne ao ethos negativo e ao seu deslocamento seguiu a direção do âmbito da linguagem e da construção pictórica. Pelo menos, até o ano de 1933<sup>40</sup> os artistas não mais bateriam de frente com as autoridades em defesa de posições políticas. A luta seria em relação à arte. Permanecem nas obras temas terríveis e assustadores, na teoria da arte a eclosão de diversos tratados sobre arte moderna. Nesse sentido, o expressionismo alemão nada deixou a dever ao surrealismo e ao dadaísmo. Subjaz, então, a concentração na definição de arte moderna e a sua função. De forma geral, adotou-se a herança advinda

---

<sup>40</sup> Como será demonstrado, o ano de 1933 é crucial para a arte de vanguarda, quando os nazistas ganham as eleições em âmbito nacional na Alemanha. Os artistas de vanguarda serão novamente rejeitados e condenados pelo nazismo, fato que acarretará na diáspora dos intelectuais e na produção e na produção artística dos exilados, período que não cabe analisar neste trabalho. Na França, os vanguardistas sofreriam as conseqüências da ocupação do território francês pelo exército alemão.

das filosofias de Schopenhauer e Nietzsche que afirmavam o poder do impulso e dos instintos como forma positiva e como matéria-prima da criação. Acresce-se também, o elevado grau de desenvolvimento do ethos negativo através da noção de expressão negadora. A arte expressionista foi menos negativa em relação à política, mas mais forte com sua crítica da cultura moderna e das técnicas de composição estética. Temas como a guerra, o assassinato, a morte e o suicídio são freqüentes na poesia de Trakl, na literatura de Kafka, na música de Schoenberg e na pintura de Emil Nolde (1867-1956). O problema da Primeira Guerra Mundial deixava de ser apenas um problema dos dirigentes do Estado. A cultura moderna tinha a sua responsabilidade.

### 1.3 A arte da Guerra

O problema das conseqüências da modernidade, da racionalidade burguesa e da Civilização em conceber a máquina da guerra e a desumanização moral foi um tocante importante no debate de toda a intelligentsia européia do início das décadas de 1910 e 1930. Só que em uma dessas ironias dos acontecimentos históricos, a arte de vanguarda antecipou essa preocupação, levando ao extremo o problema da iminência do cataclismo bélico civilizacional. Em 1914, três anos antes da explosão da Primeira Guerra, Kandinsky filosofa sobre a denúncia da arte, “violino bem tocado que a cada corda vibra em cada parte fibra<sup>41</sup>”, como se “a alma expressionista estivesse inteiramente sintonizada com as menores vibrações do desastre iminente<sup>42</sup>”.

De qualquer modo, havia divergência de convicção no âmago do expressionismo alemão. Uma pequena ala mais politizada surgiu, principalmente, no período entre guerras, juntamente com a demanda social pela pacificação social. Outra ala se mostrava contrária ao engajamento ou ao voluntarismo. Tanto *Die Brücke* quanto *Der Blaue Reiter* sofreram diretamente perdas causadas pela guerra, pois a lista de artistas mortos nos campos de batalha era relativamente extensa – Lichtenstein, Stadler, Stramm, Trakl, inclusive o expoente, Franz Marc. Uma grande parcela de artistas alistou-se voluntariamente no exército por ter se deixado levar pela idéia corrente de construção de uma nova sociedade a

---

<sup>41</sup> KANDINSKY Apud. Cardinal, p. 45.

<sup>42</sup> CARDINAL, Op. Cit, p.45.

partir das ruínas da antiga civilização. Franz Marc glorifica a confusão entre a destruição pictórica e a destruição bélica representada numa concepção irrealista sobre a Guerra. Marc escreve em 26 de setembro de 1914 “essa velha Europa, não podia ser purificada de outra forma<sup>43</sup>”. Na pacífica Suíça, no palco do agitado *Cabaret Voltaire*, Hueselbeck se expressou nos seguintes termos trágicos, para criticar o voluntarismo de artistas expressionistas como Marc:

Nenhum de nós compreendia a coragem necessária que nos permitia sermos baleados na cabeça pela idéia de uma nação, que na melhor das hipóteses era um grupo de interesse de negociantes de peles e mercadores de couro, e na pior, um grupo de interesse de psicopatas, que a partir da “pátria” alemã, partiram com seus volumes de Goethe na suas malas para espetar as suas baionetas nas barrigas francesas e russas<sup>44</sup>.

Grande parte da confusão do artista em realizar a pulsão por destruição no nível real da guerra deveu-se ao chamado eloquente de um certo historiador de arte chamado Walter Kaesbach, que havia reunido os artistas voluntaristas em seu grupamento militar. Aqueles que sobreviveram às linhas de combate como Kirchner, mais tarde sucumbiram às neuroses causadas pelos traumas. Kirchner, como vítima tardia da guerra, suicidou-se em 1938 por não suportar sua doença mental.

A hipótese que pode ser tirada dessa pulsão belicosa e real pela destruição é que a pulsão destrutiva do ethos negativo confundida com a máquina de destruição da guerra levou esses artistas à morte. Os artistas, que serviram voluntariamente ao fronte da guerra não tinham consciência da diferença abismal entre a destruição pictórica – ditada pelo ethos negativo de vanguarda – e a destruição prática fomentada por disputas ferinas e territorialistas do ethos político dos Estados imperialistas.

Relação entre a concepção de morte no idealismo alemão, expressa na guerra e na arte destrutivas, é citada e evocada por W. Benjamin, em um trecho escrito pelo teólogo, Florens Christian Rang, crítico do emergente germanismo:

---

<sup>43</sup> ELGER, 2005, p. 163.

<sup>44</sup> HUSELBECK, Apud, Elger. 2005. p. 8.

Os demônios da crença no destino, para qual a virtude humana é vã. – A noite escura de um desafio; que consome num incêndio divino universal o que foi conquistado pelos poderes da luz... A aparente vontade senhorial contida nessa idealização da morte nos campos de batalha, que destrói friamente a vida, trocando-a pela idéia – essa noite grávida de nuvens, que há milênios nos recobrem e que para iluminar nosso caminho ascende em vez de estrelas, relâmpagos ensurdecedores, confusos, depois dos quais a noite fica mais escura e mais asfíxiante: essa cruel concepção do mundo, morte universal, e não da vida universal, que no idealismo alemão alivia o horror com a idéia de que atrás das nuvens existe um céu estrelado<sup>45</sup>.

Portanto, engajamento ideológico do artista nas incursões militares só foi possível por causa da confusão entre o destrutivo ethos negativo e o belicismo destrutivo do “espírito alemão”.

De fato, é mister considerar a hipótese de que o engajamento político não prevaleceu, embora o belicismo tenha influenciando o julgamento moral dos artistas que se alistaram no serviço militar alemão. A hipótese da não prevalência do engajamento político no expressionismo alemão pode ser reforçada devido ao fato de a maior parte dos artistas expressionistas de menor renome ter lutado por mudanças políticas a nível prático e, de uma parte menor, porém mais reconhecida pelo campo, ter se especializado na crítica da sociedade e na necessidade de uma revolução estética. Artistas imunes à confusão entre ethos negativo e belicismo político, W. Kandinsky, P. Klee, A. Schoenberg, F. Kafka e M. Ernst, são reconhecidos pelo campo artístico como artistas mais proeminentes do movimento, porque trouxeram contribuições maiores sobre questões referentes ao desenvolvimento da composição estética. Naquele momento histórico, a explicação mais plausível para o critério inclusão/exclusão da obra é a proximidade com o ethos negativo direcionado, principalmente, à anti-arte e, não diretamente, à política.

Em suma, aqui se critica o argumento de que as Guerras tenham sido a causa do conteúdo e do formato destrutivo das vanguardas negativas. Claro, que o belicismo do

---

<sup>45</sup> RANG, Florens C. Apud. BENJAMIN, Walter. *Teorias do Fascismo Alemão*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

início do século XX teve sua influência sobre as vanguardas negativas, mas o ethos negativo propriamente dito é um “fato social” específico, que derivou do equilíbrio de poder entre a intelligentsia e as elites políticas e econômicas.

## **2. O conceito de Natureza na Arte de Vanguarda e A Destrutiva Linguagem Vanguardista.**

A partir do Romantismo, o conceito de natureza passou a adquirir um sentido peculiar. De acordo com a concepção mecanicista de natureza, retificada pelo modelo cartesiano de ciência, a natureza seria um sistema organizado por leis, baseadas nas regularidades dos fenômenos. Com os românticos e iluministas, a concepção mecanicista passa a ser criticada pelo idealismo alemão de Kant e pela estética de Goethe. A natureza do sujeito é introduzida e assimilada como valor pelo campo das artes.

Além do conhecido desenvolvimento do individualismo na cultura moderna, há uma causa sociológica diretamente ligada à apropriação do conceito de natureza do sujeito pela arte moderna. É importante frisar que a intelligentsia alemã se apresentava como um grupo social aliado de questões políticas e econômicas e, os intelectuais, dentro de sua limitada esfera de atuação, especializaram-se em desenvolver o “espírito”, isto é, conceito de cultura [*Kultur*]. O resultado direto disso foi uma espécie de fuga evasiva das relações de Estado e das teorias políticas, fato que é claramente observável com a emergência dos grandes estudos estéticos do iluminismo alemão como aqueles realizados por Baumgarten, Lessing, Schlegel, Kant e Goethe. A maior consequência sociológica para o idealismo alemão foi a especialização muito maior na área da estética e da moral, do que na discussão pragmática sobre política, que é mais facilmente observável na filosofia política da intelligentsia francesa, que inaugurou o socialismo utópico. Como demonstrou Elias<sup>46</sup>, o iluminismo foi caracterizado por esse embate identitário e pela dicotomia entre Cultura [*Kultur*] e Civilização [*Zivilization*].

A discussão teórica sobre a relação entre natureza e subjetividade foi iniciada na Alemanha. As teorias de Kant e de Goethe trouxeram um sentido novo para o conceito de subjetividade e de natureza. Pelo menos é essa a tese levantada por Simmel e por Lukács.

---

<sup>46</sup> ELIAS, Op. Cit., 2001.

Em sua obra intitulada *Goethe*<sup>47</sup>, Simmel se propõe a discutir o problema da natureza no conceito goethiano de arte. Goethe teria formulado um *conceito dinâmico* de natureza, que ao contrário do modelo mecanicista seria caracterizada pelas exceções e pela singularidade dos acontecimentos. Isso significa que o conceito de natureza deixa de ser uma mera questão de lei ou regularidade, a natureza nada mais tem a ver com o cálculo racional nem tão pouco com as leis abstratas dos renascentistas. Assim como Hegel, Goethe considerou a natureza enquanto um ente que aparece independente do conceito, logo, uma esfera distinta da racionalidade. A aparência da natureza passa a ser deslocada para a emoção e para os sentimentos, ou seja, para a esfera da subjetividade. Segundo essa concepção, a natureza só se apresentaria para o sujeito mediada pelos sentidos. Como Kant postulara em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*<sup>48</sup>, o mundo externo à subjetividade só pode ser sentido, jamais apreendido, logo, a misteriosa “coisa-em-si” nunca teria sido atingida. Se a subjetividade é a própria manifestação da natureza emocional e expressiva do indivíduo, a criação artística exigiria necessariamente o processamento da imagem pictórica no âmago da imaginação do criador da obra de arte. Eis o complemento fornecido por Goethe.

Haveria então duas implicações para a teoria goethiana da arte. Em primeiro lugar, observa-se a emergência do valor singular da obra de arte, posto que, se elimina a cópia mimética dos objetos como critério de validação. Simmel cita Goethe para explicar essa mudança, “O pé do mármore não pretende andar e o mesmo ocorre com o próprio corpo que não pretende viver<sup>49</sup>”. Em segundo lugar, a arte surge como o reflexo mais próximo da força da vida. Assim, o paradigma do arquétipo clássico e de uma noção linear, ascendente e extramundana (religiosa ou teológica) perde importância frente à conturbação da arte romântica que seria um equivalente à conturbação da natureza subjetivada. No idealismo alemão, a antítese entre arte e racionalidade científico-filosófica torna-se evidente e será de suma importância para o conceito de natureza e subjetividade nas vanguardas.

---

<sup>47</sup> SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

<sup>48</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1993.

<sup>49</sup> [El pie de mármol non pretende andar; y lo propio ocurre tambien com el cuerpo, no pretende vivir]. GOETHE Apud. Simmel, 1993, p. 120.

Lukács chega a uma conclusão semelhante em *O Problema Estético do Particular no Iluminismo e em Goethe*. A dialética da vida seria caracterizada pela fragmentação, pela contingência, instabilidade e imprevisibilidade. Goethe teria identificado o triunfo da vida como força motriz da ação, em outras palavras, o iluminista teria formulado uma concepção materialista de arte. A concepção goethiana de natureza, anterior àquela de Marx e Engels<sup>50</sup>, já afirmava o princípio da identidade entre natureza e homem um século antes do advento do materialismo-histórico. Lukács vai mais longe, ao identificar o potencial antitético da arte, que se manifestaria através da espontaneidade da criação. Esse potencial resume o fenômeno estético como um elemento relativamente livre da pressão da verdade racional. Esse elemento da arte goethiana tornaria possível a revelação de uma verdade não-intencional, sem os vícios do pensamento ideológico nem do pensamento filosófico. Goethe escreverá sobre o conteúdo da verdade espontânea: “O belo é uma manifestação de leis secretas da natureza, que permaneceriam para nós eternamente ocultas se não aparecessem<sup>51</sup>”. Exemplo disso seria a própria sobrevivência da mitologia nórdica através do folclore e da literatura. A cosmologia nórdica teria, mesmo pressionada pela fé cristã, sobrevivido na poesia e na literatura, pelo menos é a conclusão semelhante obtida pelo iluminista Jacob Grimm.

Schopenhauer e Nietzsche apostam igualmente no potencial da arte como expressão da verdade espontânea da natureza subjetivizada. A Estética de Schopenhauer é concebida em sua autonomia em relação aos movimentos da razão. Dito de outra forma, ciência e arte são vistas como princípios antagônicos, como formas diferenciadas de contemplação. Enquanto que na primeira, a contemplação ocorre em termos do estabelecimento da relação objetiva entre as coisas externas ao sujeito, a arte se incumbe da dimensão interna, de uma organização cognitiva pretensamente ilógica, inconsciente e irracional. Porém, o prefixo “i” não denota falta de lógica, consciência ou razão, mas demonstra a possibilidade de construtos e combinações infinitas possíveis somente no âmbito da arte subjetiva e

---

<sup>50</sup> Engels reconhece Goethe como o primeiro materialista a combater a concepção mecanicista de natureza. Ver: ENGELS, Friedrich. *Dialética da Natureza*. Editorial Presença: Lisboa, 1974.

<sup>51</sup> GOETHE Apud LUKÁCS, Georg. *O Problema Estético do Particular no Iluminismo e em Goethe*. In: \_\_\_\_\_. Introdução a uma Estética Marxista – sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 145.

autônoma. Seguindo a lógica deste discurso, a arte se libertaria dos construtos conceituais, para adquirir a força da intuição e da espontaneidade da criação. Sem nenhuma extrapolação, a estética de Schopenhauer atinge o ápice da tradição alemã da autonomia artística, tanto do ponto de vista das obras quanto do artista. Obra e artista representariam o mais alto grau da independência por sua atividade se exercer numa dimensão qualitativamente transcendente em relação ao real, ao imediato, ao prático e ao pensamento científico-filosófico. A arte não mais cederia às pressões de racionalidades exógenas.

Seria primário encerrar a estética de Schopenhauer no aprisionamento do artista na torre de marfim. Houve uma contribuição muito mais importante para a teoria da arte. Schopenhauer inaugura a procura pela elucidação das dissonâncias e irracionalidades, dimensões até então higienizadas pela pureza da metafísica da beleza e da simetria. O movimento expressionista, por exemplo, exigiu um distanciamento quase absoluto em relação às relações conceituais dos objetos externos. O artista voltou-se para a interioridade. A natureza interiorizada resultou na associação conceitual entre o processo criativo e o devaneio através da utilização de mecanismos psíquicos semelhantes à loucura, esquizofrenia ou nirvana, em que o indivíduo – ente reconhecido em tempo e espaço – deixaria de existir e atingiria um estado momentâneo de contemplação ascética onde se encontraria destituído de vontade, dor ou temporalidade, entregue ao estado puro de intuição sem as determinações do conceito e os tramites das estruturas lógicas da razão. O indivíduo, neste estado, tornar-se-ia *sujeito* por se liberar do império da razão e da necessidade prática, ao se entregar à liberdade do sentir, ao se liberar das limitações do tempo e do espaço, que impedem a satisfação dos desejos. É redundante afirmar que o teor evasivo dessas considerações possui estreita relação com o “protesto evasivo” de alguns grupos de artistas *gauche* e de vanguarda. Igualmente, a semelhança com os discursos construídos pelo surrealismo e pelo dadaísmo, de nenhum modo, é mera coincidência.

É válido lembrar que as conclusões de Schopenhauer são semelhantes aquelas registradas nas obras de Nietzsche, de Freud e, nos estudos sobre arte realizados pelos teóricos da Teoria Crítica. Por parte desses autores, subjaz em maior ou menor grau, uma representação da vida em sociedade como sendo um eterno controle ou supressão da

vontade, recalçamento que torna os indivíduos infelizes e sofridos. Além do niilismo em relação à civilização, pouco a pouco os psicanalistas e os frankfurtianos trataram de buscar natureza interior nas camadas mais profundas do indivíduo, pois milênios de civilização teriam envolvido a personalidade em camadas rígidas de aparências. O retorno ao estado narcótico primordial é simbolizado pela flor de Lótus, que conota um período sem conceito, estado puro de intuição como definiram Horkheimer&Adorno na *Dialética do Esclarecimento*<sup>52</sup> e Herbert Marcuse na *Dimensão Estética*<sup>53</sup>. A arte, neste sentido poderia vir a ser um simulacro da flor de lótus.

Contudo, o estado psíquico absolutamente evasivo e desprendido de categorias racionais de tempo e de espaço é impossível na realidade social da modernidade. Assim sendo, para o artista, a memória coletiva dos primitivos teria preservado a dimensão dionisíaca/evasiva através da arte. Portanto, a arte seria a prática social mais distante da racionalidade instrumental e mais próxima do êxtase primordial dionisíaco. A contradição entre arte e *Civilization* torna-se um construto discursivo evidente e servirá de base para a antítese entre vanguarda e *status quo*. O cubismo soube como nenhuma outra vanguarda nutrir-se do primitivismo como fonte inspiradora da composição pictórica.

Há, portanto, como resultado do idealismo alemão a associação entre *Civilization*, que concerne à exterioridade coercitiva e a *Kultur*, concernente à espontaneidade da subjetividade. Norbert Elias definiu precisamente essa diferença em *A Sociedade de Corte*, mas os impactos dessa dicotomia no campo da arte ainda aparecem obnubilados. Nesta dissertação, afirma-se que essa dicotomia constituiu uma dos efeitos da rede de relações sociais da intelligentsia artística francesa e alemã. Os efeitos podem ser notados na contraposição entre arte civilização na arte de vanguarda e, posteriormente, na teoria crítica, subgrupos que se especializaram em considerar o fenômeno artístico enquanto

---

<sup>52</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max – *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

<sup>53</sup> MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1977.

negatividade discursiva e, o fenômeno político e econômico como formas positivas<sup>54</sup> de discurso.

A aproximação entre os conceitos de subjetividade, espontaneidade e natureza – conjunto circundado pela instabilidade, incerteza e indeterminação da vida – foi extremamente cara à teoria de arte de vanguarda por indicar fronteiras claras entre o conceito científico de natureza e o conceito estético<sup>55</sup>. Evidentemente, esta não é uma fronteira natural e nem meramente formal. Como fora explicado, o processo de especialização da intelligentsia artística na negatividade discursiva é a causa sociológica dessa barreira. Da perspectiva do artista de vanguarda, Kandinsky observava essa separação como sendo fruto da artimanha da história social, quando observa que “científicos, são os homens positivistas<sup>56</sup>” e “na arte estão os naturalistas<sup>57</sup>”. É imprescindível ressaltar que a natureza é entendida pelo artista como uma categoria da subjetividade, tanto que aqueles “naturalistas” aos quais Kandinsky se refere enfatizam a crença “na personalidade, na individualidade e no temperamento do artista (...)”<sup>58</sup>. Schoenberg enfatizou, “A arte é em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza (...) em seu nível mais alto, a arte ocupa-se unicamente em reproduzir a natureza interior<sup>59</sup>”.

---

<sup>54</sup> Segundo a Teoria Crítica, a ciência apresentaria ambigüidade em relação à sua posição positiva ou negativa. Grosso modo, Adorno&Horkheimer, bem como Jürgen Habermas descrevem uma racionalidade instrumental que seria positiva e, uma racionalidade pura, que tenderia à dialética da negatividade, ou ao ethos negativo da intelligentsia.

<sup>55</sup> A partir do Marxismo e a sua proposta de construir a identidade entre natureza e homem, entre matéria e pensamento, as ciências sociais passaram a aceitar o conceito estético de natureza, conceito este, que se baseia no pressuposto segundo a qual todo conhecimento deriva do mundo sensível. O sensível implica necessariamente a mediação dos sentidos. Ver: MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1997.

<sup>56</sup> [„Wissenschaftlich sind diese Menschen Positivisten“]. Ver: KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 37.

<sup>57</sup> [„In der Kunst sind sie Naturalisten“]. Ibid., p. 37

<sup>58</sup> [„Persönlichkeit, Individualität und Temperament des Künstlers“]. Ibid., p. 37.

<sup>59</sup> SCHOENBERG, 2001, p. 55.

## 2.1 Paradigma da Subjetividade e a Expressão pelos Borrões das Cores.

Em realidade, desde a publicação da *Doutrina das Cores*<sup>60</sup> de Goethe, a associação entre cor e subjetividade pode ser observada. Na referida obra, Goethe se propõe a discutir o problema da cor contrapondo-se às conclusões científicas de Isaac Newton. Para o físico inglês, as cores teriam uma propriedade imanente, e se manifestariam independentemente da percepção do sujeito. Assim sendo, a cor era causada pura e, simplesmente, pela luz. Goethe, contrário a essa visão, procurou argumentar que a cor é a percepção da luz na ativação do órgão da visão, o olho. Deste modo, a cor só se manifestaria a partir do sujeito. Em suma, a cor seria uma categoria da percepção do olho humano. Goethe postula, “a cor só se manifestaria para o sentido da visão<sup>61</sup>”. Assim condições fisiológicas, biológicas e culturais seriam também determinantes para o julgamento da cor.

Mas o fundamento mais importante, na crítica levantada por Goethe, concerne, principalmente, à cisão entre o conceito de natureza nas ciências naturais – regulado por leis universais – e o conceito de natureza na arte, que passa a ser uma matéria do “espírito” ou cultura. Além da cisão disciplinar, o subjetivismo contido na doutrina das cores de Goethe serviu de validação teórica para a emergência da cor como elemento pictórico prelevante em relação à linha e ao traço. Isso significa que o traço geométrico perfeitamente delineado tão característico das pinturas neoclássicas entrava em decadência, assim como a reprodução técnica de leis matemáticas (euclidianas) de representação pictórica do espaço perdiam importância em relação ao paradigma da expressão. O traço foi substituído pela cor; a geometria pelo borrão. Decerto, a construção pictórica das obras expressionistas dá menor ênfase ao traço e abusa do uso da cor.

Duas posições teóricas sobre a arte disputaram entre si. Para o ethos academicista, os artistas *gauches* e os expressionistas revelavam falta de competência, uma técnica tosca e mal acabada. Da perspectiva dos vanguardistas, os academicistas pecavam pela falta expressão dos sentimentos e de uma arte castrada, sem impactos sensíveis e intuitivos. Logo, para os artistas de vanguarda, a cor, categoria vista como por excelência subjetiva e

---

<sup>60</sup> GOETHE, Johann. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1996.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 45.

o borrão eram os meios técnicos ou matéria prima por excelência que possibilitava a manifestação da liberdade de criação. O campo da arte passou a expressar uma lei ou associação conceitual própria através da técnica pictórica. A autonomia da composição se revelava pela liberdade da cor sem o cerceamento do traço. Sobre o significado da cor, Paul Klee escreveu em seu diário: “A cor me possui. Eu não preciso mais do que apanhá-la. Ela me tem para sempre e eu sei disso. Este é o sentido mais feliz das horas: eu e a cor somos um. Eu sou pintor<sup>62</sup>”.

Pierre Francastel observou a criação do paradigma da cor, na superação do paradigma matemático do espaço. A cor que representa a subjetividade não se sujeita ao traço do desenho, que simboliza o cerceamento. Van Gogh teria posto em prática a doutrina Goethiana:

A parte de Van Gogh, na formação da arte contemporânea, me parece, deste ponto de vista, poder conduzir a dois elementos essenciais. De uma parte, ele mostrou a resolução, já avistada por Dégas, de que se pode extrair de uma combinação de sistemas de perspectiva; de outra parte e, sobretudo, há a sensação do papel desempenhado pela percepção dos valores representados pela cor pura dentro da sensação imediata do espaço<sup>63</sup>.

A concepção de cor como técnica por excelência de expressão da subjetividade foi levada a cabo pelos artistas da arte pela arte (simbolistas e impressionistas) e pelos expressionistas do *Die Brücke* e do *Der Blaue Reiter*. Esse processo de *destruição do espaço pictórico*, a que Francastel se refere, foi em realidade, a materialização da transferência do ethos negativo do âmbito do embate direto para o âmbito do processo

---

<sup>62</sup> [„Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mir für immer, ich weiß das. Das ist die glückliche Stunden Sinn: ich und die Farben sind eins. Ich bin Maler“]. KLEE Apud. LANGNER, Johannes. *Der Blaue Reiter*. In: STEFFEN, Hans (Org.). *Der Deutsche Expressionismus – Form und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1965. p.222.

<sup>63</sup> [L’apport de Van Gogh dans la formation de l’art contemporain, me paraît, de ce point de vue, pouvoir se ramener à deux éléments essentiels. D’une part, il a montré le parti, déjà entrevu par Dégas, que l’on pouvait tirer de la combinaison de systèmes de perspective ; d’autre part, et surtout, il a eu la sensation du rôle que jouait la perception de valeurs représentées par la couleur pure dans la sensation immédiate de l’espace]. FRANCASTEL, *Peinture et société : Naissance et destruction d’un espace plastique, de la renaissance au cubisme*. Lyon : Audin, 195. p. 214.

criativo. O tema destrutivo, que na arte *gauche* tinha uma origem social, foi gradativamente deslocado para o âmbito das técnicas e do sistema simbólico das artes de vanguarda. Os artistas de vanguarda criaram uma disposição inconsciente pela construção pictórica que privilegiava a destruição das regras lógicas. Criou-se o primeiro *habitus* do campo artístico moderno.

Essa hipótese pode ser fundamentada, em primeiro lugar, na constituição pictórica ilógica, dissonante, anti-racional e a-perspectiva claramente observada nas obras dos vanguardistas<sup>64</sup>. Se na arte Renascentista a linguagem pictórica era baseada na perspectiva linear quase científica, a linearidade sucumbiu à destrutiva e borrada imagem da *gaucherie* e da *avant-garde*. Também os artistas das vanguardas negativas deslocaram o sentido do processo criativo, superando a *gaucherie* que empenhava uma crítica direta. Os vanguardistas deslocaram o ethos negativo para o âmbito da linguagem intra-estética. A perspectiva linear foi destruída na representação pictórica dos objetos que compõem as obras modernas. Do mesmo modo, o princípio de identidade entre obra de arte e valores morais se viu em ruínas. Também há a excessiva fragmentação dos temas e da própria personalidade do artista. Surgem os fundamentos racionais da arte. Retoma-se, mais uma vez, aquilo que Weber chamou atenção, o problema da racionalidade intracampo.

Entretanto, o conceito de subjetividade como uma dimensão da natureza, e como símbolo formal da obra de arte autônoma, encontrou seu definimento com o modernismo construtivista, que sucedeu as vanguardas negativas. Kandinsky é um artista transitório nesse sentido. A idéia da cor como sendo o símbolo da autonomia da linguagem pictórica remete necessariamente à doutrina das cores de goethiana, ou seja, a um passado iluminista que deveria ser superado pela modernidade. Portanto, o paradigma goethiano viria a ser negado, principalmente, por Wassily Kandinsky.

Em verdade, Kandinsky é exemplo paradigmático da mudança do modelo vanguardista para o modernismo construtivista. Desde Goethe até os impressionistas o paradigma naturalista-subjetivista foi predominante. Contudo, Klee e Kandinsky procuraram criticar a própria doutrina das cores, demonstrando que a relação entre cor e

---

<sup>64</sup> Ver em anexo.

subjetividade era uma questão conceitual e não de imanência. Kandinsky afirmou sobre o problema da separação entre cor e linha: “Matisse – Cor; Picasso – forma. Duas grandes instruções de um mesmo objetivo<sup>65</sup>”. Em *Ponto e Linha Sobre Plano*, Kandinsky restaura o papel do traço enquanto possibilidade expressiva na composição pictórica:

Ainda hoje o emprego do ponto ou da linha em pintura é mal visto por alguns teóricos da arte que gostariam de manter, entre outras compartimentações, a velha separação entre dois domínios artísticos que, ainda recentemente, pareciam bem separados: a pintura e as artes gráficas. Nenhuma razão interior existe para tal separação<sup>66</sup>.

De qualquer modo, a crítica de Kandinsky expõe o problema das leis e dos paradigmas na arte, demonstrando que mesmo discursos, que em princípio ressaltariam o irracionalismo como fonte inspiradora do processo criativo, teriam sua origem na própria criação de uma racionalidade intracampo. De fato, para Kandinsky a doutrina das cores teria sido a primeira “lei” ou engano da arte, pois era incompatível com o valor da liberdade no processo criativo. Se a associação entre subjetividade e cor foi mediada pela concepção de natureza interior, é plausível supor que Kandinsky chegara à conclusão de que essas associações não passavam de leis transitórias na arte, merecendo como toda lei, ser destruída e superada. Como compor uma arte libertária que incute preconceitos em sua própria matéria-prima? Como o traço é simplesmente desconsiderado enquanto técnica? São perguntas que conduzem ao discurso sintético de Kandinsky, que reforça que cor e traço, interioridade e exterioridade não estão separados. Essa mudança de conotação entre a dicotomia civilização (traço) *versus* subjetividade (cor) será superada pelo modernismo construtivista.

## 2.2 Schoenberg e A Última Lei da Música.

Se nas artes plásticas a concepção mecanicista de natureza determinou o paradigma da *Perspectiva Linear*, na música a tonalidade estruturou a beleza e a harmonia das notas.

---

<sup>65</sup> [„Matisse – Farben. Picasso – Form. Zwei große Weisung auf ein großes Ziel“]. KANDINSKY, 1952, p. 51.

<sup>66</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 27.

A questão da lei natural na música é ainda mais problemática pelo fato de persistir até o início do século XX, quando surgem as experiências tonais de Schoenberg. Os efeitos da harmonia e da consonância entre as notas musicais foram tratados pelos teóricos da música como advindos da natureza dos sons. Para os físicos o som e a cor eram elementos naturais.

Schoenberg traduz para a linguagem musical a doutrina das cores, inculcando um novo sentido para o som que passa a ser considerado em relação à percepção do ouvido. Evidentemente, ao contrário da pintura, a música só possui o som e o tempo como matérias indissociáveis de composição. Não haveria como contrapor elementos e significados, como ocorrera nas artes plásticas, onde ao traço foi inculcada uma conotação objetiva e à cor outra conotação subjetiva. O problema na música concernia muito mais ao esgotamento das possibilidades de criação, pois o sistema tonal já prescrevia uma série limitada de possibilidades de composição. Schoenberg perguntou sobre o que realmente sustentava o sistema tonal, percebendo o movimento que levaria ao esgotamento da música erudita.

A resposta a respeito da sustentação do sistema tonal foi encontrada na descoberta da associação entre harmonia, beleza e a sensação agradável sentida “naturalmente” pela audição. Para Schoenberg essa associação não concernia a nenhuma lei da natureza e nem da arte, em verdade, era uma invenção histórico-cultural. Schoenberg se questionou também a respeito das proibições das dissonâncias e de alguns modos de combinação de sons. O compositor escreveu em 1912: “a tonalidade não é uma lei natural e eterna da música<sup>67</sup>”. Em seguida ratifica: “mas não se deve pretender que os resultados tão pobres sejam considerados como algo semelhante a leis naturais. Repito: as leis naturais não conhecem exceções; as teorias da arte compõem-se, antes de tudo, de exceções<sup>68</sup>”.

A proposta de sua obra *Harmonia* é justamente a discussão a respeito das proibições historicamente construídas pelo modelo academicista de arte, sobre a combinação de elementos na música. Assim, como ocorrera, com a pintura no caso da *Academie de Beaux-Arts* de Paris que proibia temas como a violência, plebe, o crime comum, vícios e

---

<sup>67</sup> SCHOENBERG, 2001, p. 44.

<sup>68</sup> Ibid. p. 46.

atividade sexual, o academicismo da música vetava o uso de dissonâncias e de certas combinações sonoras. Schoenberg enumera algumas dessas inúmeras proibições: 1) proibição das oitavas paralelas<sup>69</sup> – argumento: anulariam a independência das notas; 2) proibição das quintas paralelas – argumento: soam mal, como sombras do som fundamental; 3) proibição das terças e sextas paralelas: carência de efeito artístico; vulgaridade; semelhantes à música popular; 4) proibição das quartas, sob mesmo argumento, permitidas desde que cobertas por terças inferiores; 5) paralelas de oitava e quinta forma proibidas por serem consideradas formas arcaicas, por isso se insere uma terça no meio. 6) proibição de todo movimento que leve a uma consonância perfeita ou uníssono.

Do ponto de vista que se busca neste trabalho, não é intuito realizar uma discussão dos impactos formais e os efeitos sonoros dessas proibições, mas sim demonstrar que a música ainda apresentava resquícios do modelo heterônimo intervencionista. Para Schoenberg o desenvolvimento da racionalidade musical estava sendo freado por proibições de cunho tradicionalista. Na verdade, os academicistas da música criaram um falso aforismo, segundo o qual, a harmonia seria a imitação perfeita da natureza dos sons. Schoenberg postulou que essa afirmação é uma meia verdade, pois o som é a imitação da natureza, mas da natureza interior do sujeito. Assim como Goethe percebera que a cor depende do olho do sujeito para ser enxergada, o som necessita do ouvido para ser escutado. Assim sendo, o academicismo na música teria consolidado a falsa associação: consonância – harmonia e beleza; dissonância – perturbação e fealdade.

---

<sup>69</sup> A questão das paralelas remete necessariamente ao problema da polifonia, que segundo Max Weber é a especificidade da música ocidental (WEBER: 1995). Grosso modo, a polifonia é a concomitância de diferentes notas que se relacionam na unidade de um acorde, sendo a sua antítese do uníssono que são vários sons que ressoam a mesma nota. Exemplo de acorde que é por natureza polifônico: dó – mi – sol; exemplo de uníssono: dó – dó – dó. Fato é que a música ocidental evitou o uníssono, forma mais primitiva de composição, por isso tudo que ressoa como uníssono (paralelas) deve ser eliminado. Do mesmo modo, tudo que soa dissonante, estranho e sem regras de composição ao ouvido, deve igualmente ser evitado na composição.

Para Schoenberg todas essas proibições e associações não têm razão física e nem estética, isto é, a proibição é um construto histórico da educação musical. Assim sendo escreve sobre a relatividade da tonalidade: “Hoje nos é muito cômodo afirmar: ‘os modos eclesiásticos não eram naturais, mas os nossos modos coincidem com a natureza’. Também em seu tempo acreditava-se que os modos eclesiásticos coincidem com o natural<sup>70</sup>”.

Ao contrário do que comumente se coloca a despeito da teoria musical de Schoenberg, a tonalidade não é um elemento que possa ser eliminado da composição musical. O grande problema para Schoenberg são os critérios prescritivos e fechados da composição musical, que limitam as possibilidades da livre criação, da originalidade das obras. Assim, Schoenberg argumenta sobre os limites normativos da teoria musical: “todas essas teorias, se servem apenas para colocar freios ao desenvolvimento da arte e se seu único dado positivo é ajudar mais depressa a compor mal<sup>71</sup>”.

Faz-se necessário recordar ao leitor que para a arte de vanguarda, a idéia de desenvolvimento da música está intrinsecamente ligada à questão da liberdade de criação e do reflexo entre obra de arte, natureza interior e a incontrolável dinâmica da transformação. Isso implica novos padrões de beleza, ou nas palavras de Kandinsky uma *Neue Schönheit* (nova beleza). Kandinsky admira a descoberta de Schoenberg que é análoga à descoberta na pintura de que a separação entre linha e cor é apenas uma das “leis” da arte, que necessitam ser fraturadas. Kandinsky discorre sobre Schoenberg: “essa liberdade procurada a fundo em Schoenberg, e sobre o caminho para as necessidades internas tem já sua mina de ouro na descoberta da ‘nova beleza’<sup>72</sup>”. A separação entre consonância e dissonâncias nada teria a ver com beleza e fealdade, mas com proximidade e distância, compatibilidade e incompatibilidade entre os sons. Mesmo o distante e o incompatível passam a ser uma rica fonte de composição.

---

<sup>70</sup> SCHOENBERG, 2001, p. 71.

<sup>71</sup> Ibid. p. 45.

<sup>72</sup> [„Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Wege zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der neuen Schönheit entdeckt (...) hier beginnt die Zukunftsmusik“]. Ver: KANDINSKY, 1952, p.28.

De qualquer modo, discorrer sobre Schoenberg exige a relação com o maior crítico da *Neue Musik* (música contemporânea), Theodor Adorno. Qual deveria ser a posição do artista em relação à cultura de massas e a massificação do gosto estético? Esta é a principal questão levantada por Adorno em *Filosofia da Nova Música*<sup>73</sup>. Adorno constrói dois *tipos ideais* de artista, o artista progressista e o artista restaurador. Adorno utilizou a figura de dois compositores, que concernem respectivamente à personalidade de Schoenberg e a do compositor russo, Igor Stravinsky (1882-1971).

Sua resposta foi a seguinte: o compositor progressista, engajado com a própria arte, não tem outra alternativa senão a atitude negativa de opor-se a tudo que seja “fácil”, tudo que seduza, por assim dizer, a audição. Assim, surge o grande abismo entre o artista e o público através da recorrente falta de compreensão do público em relação às composições de Schoenberg. Este compositor pontua bem a relação entre sua música e falta de compreensão do público e dos críticos de arte, “consonâncias são mais fáceis de entender que as dissonâncias e, apesar das dissonâncias serem difíceis de entender, elas não são incompreensíveis (...) não é uma questão de beleza, mas apenas uma questão de compreensão<sup>74</sup>”. Mas apesar do afastamento, segundo a tese de Adorno, o progresso da racionalidade estética estaria assegurado. Em suma, Adorno defende o radicalismo de Schoenberg que, através do dodecafonismo, insurgiu-se contra o sistema tonal e contra as limitações academicistas, ao mesmo passo que, condena os efeitos da lógica e da construção complexa da música contemporânea que seriam uma das causas da incompreensão por parte do ouvinte e da regressão da percepção estética por parte do público.

Por sua vez, Segundo Adorno, o compositor restaurador é aquele que se põe em harmonia com a cultura de massas, contemplando seu sucesso através de fórmulas conhecidas, recorrentes e perfeitamente compreensíveis com o intuito de satisfazer o

---

<sup>73</sup> ADORNO, Theodor. *Philosophie der Neue Musik*. Frankfurt am Main : Europäische Verlaganstalt, 1958.

<sup>74</sup> [...consonances are easier to understand than dissonances; and though dissonances are harder to understand, they are not incomprehensible (...) is not a question of beauty, but only a question of comprehensibility]. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 101.

público. O russo Stravinsky, compositor eclético que escreveu tanto obras arrojadas como peças tonais, tornou-se, aos olhos de Adorno, o exemplo emblemático do músico reacionário, comodista e inconscientemente engajado com a ideologia da ditadura russa.

Talvez seja um exagero considerar o conteúdo restaurador de Stravinsky como uma tendência simplesmente reacionária e absolutamente concernente à indústria cultural dos Estados fascistas e ditatoriais. Seria mais cuidadoso observar as próprias transformações pelas quais o campo das artes passou. Não é adequado analisar o modernismo construtivista à luz dos critérios de uma arte clássica ou academicista. Com as vanguardas os gêneros artísticos perderam sua coesão, estando o ethos negativo fragmentado e diversificado. De qualquer modo, após a década de 1920 inicia-se um novo processo, no qual, aquela natureza interior e a evasão da arte pela arte de outrora são ultrapassados.

Na verdade, o paradigma naturalista-subjetivista entraria em decadência com a experiência da Bauhaus. Paul Klee escreveria sobre a reaproximação do artista e da sociedade: “Nós procuramos esse apoio popular, nós iniciamos a ‘Bauhaus’, como uma comunidade a qual nós daremos tudo que nós temos. Não podemos fazer mais<sup>75</sup>”. No final, a proteção do artista na muralha de sua arte foi novamente questionada, pois o imperativo ético da superação temporal já exigia um novo posicionamento dos artistas. O subjetivismo vanguardista foi considerado pelos modernistas construtivistas como puro egoísmo, a ser vencido pela velocidade das transformações na sociedade industrial.

A dinâmica e o movimento temporal são conceitualmente essenciais para a concepção de natureza na arte de vanguarda. Paul Klee escreveu, “A natureza da totalidade cósmica é um dinamismo sem começo nem fim<sup>76</sup>”. Klee complementa, “a obra de arte nasce do movimento, e é ela mesma um movimento fixado, e só perceptível no próprio

---

<sup>75</sup> [Nous cherchons ce soutien populaire; nous avons commencé, au ‘Bauhaus’, avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons. Nous ne pouvons faire plus]. KLEE, Paul. *Theorie de l’Art Moderne*. Sine loc: éditions Denöel, 1985. p. 33.

<sup>76</sup> [La nature de la totalité cosmique est un dynamisme sans commencement ni fin]. Ibid. p. 47.

movimento (músculo dos olhos) <sup>77</sup>”. As considerações teóricas de Kandinsky também enfatizam o papel da transitoriedade do tempo como força motriz do processo criativo e da pulsão criadora na arte de vanguarda, “Cada obra de arte é filha de seu tempo, e sempre mãe de nossos sentimentos<sup>78</sup>”. Em seguida adiciona, “aquela arte, que não conserva nenhum potencial futurista em si, que também são meras filhas de seu tempo e nunca mães de um futuro que virá, é uma arte castrada<sup>79</sup>”. Tudo mudaria novamente. Os assustados espectadores da feira de automóveis de Paris exclamavam: *Le temps est l’automobile*<sup>80</sup>!

---

<sup>77</sup> [L’ouvre d’art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux)]. Ibid, p. 38.

<sup>78</sup> [„Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühl“]. Ver: KANDINSKY, 1952. p. 21.

<sup>79</sup> [„Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst“]. Ibid., p. 26.

<sup>80</sup> [O tempo é o automóvel].

### 3. O Crepúsculo do Crepúsculo: A Edificação

Como foi abordado na seção anterior, os grupos de vanguarda foram caracterizados pela diversidade de idéias, concepções e valores. É esperado que a análise realizada neste trabalho tenha sido bem sucedida em estabelecer um padrão ou mesmo um elemento característico às vanguardas aqui contempladas, por meio da construção de um conceito metodológico denominado *ethos* negativo. No campo da arte, o ápice do *ethos* negativo voltado à destruição dos padrões de racionalidade e da construção pictórica ocorreu em meados da primeira guerra mundial com os grupos expressionistas, dadaístas e surrealistas. Entretanto, por volta de 1920 o *ethos* negativo começa adquirir outro escopo. Se até então havia uma cisão entre uma posição de crítica política e a expressão de revolta evasiva contra o *status quo* através da constituição fragmentada na estrutura pictórica das obras de arte, com a fundação da Bauhaus inicia-se a crítica do *ethos* negativo destrutivo. O dilema entre o engajamento e a evasão começa a ser superado. O que expõe essa transformação é a criação da Bauhaus em concomitância com a retomada de uma arte de marca coletivista, que compreende o período de 1919 a 1933. A crítica do período vanguardista negativo e individualista é iniciada, sendo que os gêneros mais destrutivos da anti-arte perdem a sua hegemonia enquanto modelo orientador do processo criativo. Em resumo, dois grandes grupos de artistas ensejaram a crítica da vanguarda: o novo realismo e a Bauhaus.

#### 3.1. Sentido Sintético-Coletivista

No século XIX, os artistas realistas tinham construído uma tradição de arte politicamente engajada. No período de vanguarda, o realismo perdeu importância devido à prevalência do paradigma vanguardista concentrado na crítica estética. Contudo, com a revolução russa o realismo, gênero exaltado pelos marxistas e, por conseguinte pelos correligionários da revolução de 1917, reaparece como antípoda dos gêneros de vanguarda. A *intelligentsia* artística se deparava ainda com os efeitos da orientação evasiva ou extramundada, que do ponto das novas demandas sociais, já mostrava sinais de esgotamento. Em grande medida, o *ethos* negativo perde a sua força com o enfraquecimento do rechaçamento oficial. Afinal, pelo menos no âmbito da cultura

modernista, a vanguarda havia se tornado oficial, um modelo de arte socialmente aprovado.

Certamente, a nova resposta coletivista da Bauhaus e do novo realismo se sustentava sobre o argumento que afirmava o insucesso das vanguardas negativas em realizar no plano social a sua proposta de transformação de valores e de criação de padrões alternativos de racionalidade. Por exemplo, os realistas engajados haviam considerado a vanguarda como apolítica e burguesa, expondo-a como reflexo do egoísmo e do individualismo capitalista. Ressurge a discussão de saber e, principalmente, de teorizar a respeito da real função da arte. A desconfiança frente ao modelo vanguardista dava indícios que o campo artístico estava exausto com o que se imaginava ser uma falta de resultados no plano real. A vanguarda negativa teria se tornado o novo inimigo da arte?

Um exemplo da força da discussão na época é o conjunto de dissertações de Georg Lukács<sup>81</sup>, que tiveram como foco central a tentativa de trazer ao âmbito social o papel da arte. Não obstante a crítica da Filosofia da Arte e seu posicionamento quase ortodoxo em considerar as vanguardas como um atraso dos artistas em tomar consciência de seu importante papel social, o que interessa na discussão de Lukács é a conotação realista que a arte recebe, algo que indica novas tentativas de direcionamento que se distanciam da fragmentação destrutiva das vanguardas históricas. Deve-se ser lembrado que Lukács procurou evitar cair na conclusão de Nietzsche na qual a arte seria a própria eclosão espontânea da verdade. Para o teórico marxista a arte seria um mediador entre a singularidade da pessoa do artista e a universalidade do contexto histórico. Evidentemente, Lukács não desliza em puro marxismo ao ter reconhecido a singularidade como conceito (ou em nosso grifo, valor) do campo artístico.

---

<sup>81</sup> LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista – sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. \_\_\_\_\_ . *Das Ästhetischen Problem des besonderen in der Aufklärung und bei Goethe*. In: \_\_\_\_\_. *Probleme der Ästhetik*. Band 10. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand, 1996. \_\_\_\_\_ . *Hegels Ästhetik*. In: \_\_\_\_\_. *Probleme der Ästhetik*. Band 10. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand, 1996.

Além do mais, Lukács concluiu que a arte seria resultado da prática social e por isso ela inexistiria sem a pulsão pela práxis. Neste ponto, o autor recupera a identidade entre as práxis política, científica e artística, pois todas as práticas sociais deveriam estar voltadas ao coletivo. Mais uma vez, Lukács sintetiza a arte e demais esferas, afirmando em seu conceito de *reflexo estético*, que toda forma de conhecimento seria uma reprodução da mesma realidade objetiva. O autor discute também a autonomia formal da obra de arte ao considerá-la uma espécie de mosaico de nexos, fornecidos pela realidade objetiva, mas rearranjados cognitivamente pela singularidade da pessoa do artista. Mas em resumo, a tentativa de síntese e de identidade entre arte e a realidade histórica expõe claramente que o potencial da arte destrutiva foi levado a sério pelos marxistas, mas enquanto um entrave à criação da consciência e do homem universais. O esforço em superar a fragmentação individualista das vanguardas negativas constitui a preocupação principal do campo artístico na década de 1920.

O interessante na posição de Lukács é justamente aquilo que pode ser claramente visualizado no Novo Realismo e na *Bauhaus*: a busca por uma unidade no campo da arte. Essa busca por unidade significava basicamente encontrar um sentido coletivo, uma autoria pública das obras e uma função com extensão prática, elementos praticamente inexistentes nas vanguardas negativas.

No que se refere ao sentido coletivo da arte tanto o novo realismo quanto a Bauhaus ressaltaram o papel da participação da sociedade na construção do artista e da obra de arte. Se no expressionismo, no dadaísmo e no surrealismo o ethos negativo se manifestava através de uma crítica evasiva formulada por artistas de origem burguesa, frustrados em relação à cultura moderna universalizadora e padronizadora, a arte pós-vanguardista deveria negar a anti-arte e a evasão, dedicando as suas forças no sentido da criação de mecanismos de negação no âmbito da dimensão social e, não mais na esfera privada ou extremamente subjetivada.

No tocante ao Novo Realismo, a projeção da cultura proletária foi deslocada para o campo das artes. O discurso de uma arte para o povo foi traço principal do Novo

Realismo, que foi encabeçado pela “vanguarda russa” representada pelos pintores Kazimir S. Malevich (1878-1935) e Vladimir Tatlin (1885-1953) e pelo poeta Vladimir Mayakovsky (1893-1930), que evocavam o nome de Marx para a criação de uma arte construtiva, clara e compreensível a todos. Crescem os esforços da aproximação dos artistas com o povo, mas na prática os artistas, assim como outros setores da intelligentsia, se colocam como porta-vozes dessa nova categoria social chamada povo. Em Maio de 1922 surge na Rússia um novo grupo de artistas, a *AKRR* ou Associação de Artistas de Tendência Realista em Auxílio dos Famintos, cujo slogan foi assim por eles definidos:

Nós vamos retratar o tempo presente: a vida do Exército Vermelho, os operários, os camponeses, os revolucionários e os heróis do trabalho. Forneceremos um retrato verdadeiro dos fatos, e não tramas abstratas desmerecendo nossa revolução diante do proletariado internacional... o dia da Revolução, o momento da Revolução, é o dia do heroísmo, o momento do heroísmo, e agora devemos revelar essas experiências artísticas nas formas monumentais do estilo do realismo heróico<sup>82</sup>.

Está claro que a preocupação dos novos realistas está a léguas de distância da arte das manifestações vanguardistas ou mesmo da posição da arte pela arte de Schoenberg [p.110]. Enquanto os vanguardistas negativos tinham como objetivo principal o fortalecimento da autonomia da arte, os novos realistas afirmavam o seu comprometimento com o dever social e com uma função pública e prática da arte. A questão da emergência do novo realismo expõe um problema fundamental, até então, não superado pela intelligentsia artística, a presença de modelos heterônomos em disputa com modelos autônomos, dicotomia que aparenta ser o pêndulo da arte moderna.

Mais um exemplo histórico reforça a insistência dessa dicotomia. Em 1920 uma tentativa de golpe na Alemanha terminou em manifestação e conflito na cidade de Dresden, por coincidência na cidade do grupo *Die Brücke*. Além dos feridos, o conflito com a polícia resultou na danificação de um quadro antigo<sup>83</sup> de valor inestimável. O pintor expressionista Oskar Kokoschka, que encarnava o ethos negativo de vanguarda, declarou aos revolucionários envolvidos no episódio:

---

<sup>82</sup> AKKR apud. Wood, 1998. p. 275-276.

<sup>83</sup> Wood não cita o título da obra destruída.

A todos os que se disponham no futuro a recorrer a armas de fogo para defender suas teorias, sejam elas de esquerda, direita ou centro-radical que lutem em outro lugar onde o patrimônio sagrado da humanidade e a cultura humana não sejam colocados em risco<sup>84</sup>.

Na Alemanha o novo realismo encontrou um equivalente no grupo chamado *Die Neue Sachlichkeit* ou Nova Objetividade, que materializou a conotação da palavra “objetividade”, que era sinônimo de dever social do artista em representar temas ligados à marginalização e à exploração social nas grandes cidades alemãs. *Die Neue Sachlichkeit* esteve vinculada à *AKKR* russa, havendo forte intercâmbio entre a intelligentsia esquerdista da Alemanha e da Rússia. Exemplo que fortaleceu o intercâmbio foi a Primeira Exposição de Arte Russa ocorrida em 1922 na cidade de Berlin, onde ocorreu a primeira exposição de artistas russos no Ocidente.

Do ponto de vista do ethos artístico moderno, o novo realismo teve um destino trágico em ambos os países. Na Rússia, o caráter coletivo e o discurso social foram cooptados pela ditadura de Stalin, que converteu o realismo em ideologia de Estado. O novo realismo tornou-se arte oficial, controlada pelo Estado e confinada à apologia do regime. Ao contrário, na Alemanha iniciou-se a caça à “arte bolchevista”, por incompatibilidade com a ideologia nazista. O realismo que retratava as mazelas dos mais fracos não poderia existir no círculo dos deuses arianos impiedosos de Hitler. Como Nietzsche descreverá em sua *Genealogia da Moral*, a “moral dos escravos”, que teria sido uma invenção do humanismo judaico-cristão, materializada na moral da frugalidade e do voto de pobreza, estava muito mais próxima do humanismo marxista e, por conseguinte do novo realismo, mostrando-se incompatível com a “moral dos senhores” e a “vontade de potência” que se baseia na desigualdade, da hierarquia e da dominação tão caras à ideologia nazista<sup>85</sup>. Uma arte coletiva com fins igualitários e contemplativa de um ethos humanista não poderia ser admitida na Alemanha hitlerista.

---

<sup>84</sup> KOKOSCHKA, Oskar. Apud. In: BATCHELOR, David & FER, Briony et al. Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998. p. 143.

<sup>85</sup> Como é sabido tanto a vontade de potência de Nietzsche e o conceito de dominação de Weber foram cooptados pela ideologia do regime nazista como espécie de justificação.

Se até agora não foi tecida nenhuma explicação sobre a *Bauhaus*, o motivo se deve pela diferença gritante entre o conceito de síntese e unidade do novo realismo e da Escola de Arte *Bauhaus*. Não que a Bauhaus tenha constituído uma organização deslocada dos movimentos neo-realistas, mas a sua proposta realmente constitui um acontecimento bastante específico. Como fora anteriormente enfatizado, entre 1920 e 1930, os artistas ainda sem encontravam na incômoda aporia entre o *ethos negativo intramundano*<sup>86</sup>, baseado na tentativa de mudança prática no plano real tendo com expoentes os novos realistas e a Nova Objetividade e, o *ethos negativo extramundano*, ligado a questões subjetivistas, anti-arte ou arte pela arte, na qual se encaixava a posição das vanguardas negativas como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. A Bauhaus, por assim dizer, teve como força motriz a busca por essa superação.

A Bauhaus não compôs uma escola homogênea nem tão pouco unidimensional. Em sua curta existência a instituição foi instalada em três diferentes cidades, Weimar, Dessau e Berlin e, houve quatro presidentes com propostas metodológicas bastante distintas. Rainer Wick<sup>87</sup> estabelece três grandes “eras”: a era Walter Gropius (1919-28), a era Hannes Meyer (1928-1930) e a era Mies Van der Rohe (1930-33), respectivamente instaladas nas cidades de Weimar, Dessau e Berlin. Todavia, por volta da década de 1970 descobriu-se uma fase anterior, a fase em que Johannes Itten dirigiu a Escola. Apesar de esquecida, a fase inicial de Itten foi fundamental por ainda expor o gradativo descolamento entre a proposta *Bauhaus* e o expressionismo alemão. Deste modo, é necessário referenciar a

---

<sup>86</sup> Aqui, utiliza-se a terminologia weberiana a respeito dos níveis e da direção da negação do mundo. Segue a seguinte contraposição: a tipologia de uma ascese extramundana (*außerweltliche Askese*) cujo ordenamento do mundo tem suas conseqüências fora do mundo, numa ação contemplativa além da realidade material. Logo, esta seria uma conduta ascética racional voltada para o mundo místico ou níveis de consciência transcendentais e/ou contemplativos. Em contraste, há a ascese intramundana (*innerweltliche Askese*) em que o significado das ações e de suas conseqüências passaria a ser objetivado no plano da realidade concreta, isto é, a direção das condutas racionais encerrava-se no ordenamento da natureza e da sociedade no plano terrestre. Ver: WEBER, Max. *ZwischenBetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung*. In: *Gesamelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Uni- Taschenbücher, 1988

<sup>87</sup> WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

assim chamada “fase obscura da Bauhaus”, fundamentada no discurso romântico que professava a Bauhaus como “uma comunidade de trabalho tão feliz como as lojas maçônicas da Idade Média<sup>88</sup>”. A Bauhaus é paradigmática no declínio das vanguardas negativas.

### 3.2 *Bauhaus* – o modernismo construtivista

A *Bauhaus* de 1919 a 1922 foi caracterizada pelo trabalho em conjunto entre Gropius e Itten, que concordavam com uma visão crítica e renovadora da vanguarda ao tentarem superar o individualismo e o subjetivismo protuberantes da década de 1910. Contudo, a superação não fora instantânea. Ainda restavam resquícios daquele clima de “comunidade alternativa” do *Die Brücke* e o desenraizamento orgânico do *Der Blaue Reiter*. Como lembra Walter Benjamin, em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, ainda subjazia o traço mais forte do romantismo alemão expresso na idéia de unidade das artes, na construção de um sistema identitário entre as diferentes disciplinas. Idealismos à parte, a fundação da *Bauhaus* em Weimar teve um efeito nada romântico.

Um novo sistema educacional seria criado. A educação dos sentidos e da percepção, lacuna evidente na educação ocidental extremamente racionalizada, foi introduzida pela escola. A expressão corporal, a intuição estética e o trato com a percepção se encontravam totalmente fora dos meios educacionais tradicionais. A experiência da *Bauhaus* modificou o ensino das artes. Outra novidade foi a criação de uma hierarquia democrática, na qual se propunha a não separar artistas e artesãos, nem tão pouco, arte e técnica, nem mestres e aprendizes. Apenas o Conselho de Mestres era o topo da hierarquia da instituição. A interdisciplinaridade seria a marca da *Bauhaus*, dando aos seus alunos uma formação estética “total”, uma espécie de síntese sinestésica.

O imperativo quase categórico de socialização da arte ensejado pelo Novo Realismo e pela *Neue Sachlichkeit* não foi a única causa da dissolução da romântica *Bauhaus* de Weimar. Evidentemente, a posição romântica muito mais próxima da proposta da vanguarda expressionista foi bastante criticada pela intelligentsia de esquerda e pelos

---

<sup>88</sup> GROPIUS, Apud. RODRIGUES, Antonio J. *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Presença, 1989.

políticos de direita. O bombardeio discursivo não pode ser a causa única da mudança de proposta da *Bauhaus*. Acresce-se uma causa política e outra econômica.

No final de 1922, o partido Nazista venceu as eleições no Estado de Sachsen Anhalt, cujo governo sustentava a Escola. A Bauhaus sofreu duros ataques também da extrema direita. Os políticos de Weimar diminuíram drasticamente a verba anual de 150.000 marcos alemães para 80.000, criando sérias dificuldades estruturais, que culminaram na falta de instalação, de comida e de aquecimento do prédio da Escola. Gropius e Lyonel Feininger defenderam uma orientação mais econômica, “a Bauhaus irá orientar-se para o lucro, a atividade produtiva, a produção em massa<sup>89</sup>”, enfatizou Feininger. No mesmo ano, Itten e Gropius rompem. Itten e os demais professores de orientação romântica deixam a Escola. Em Weimar, a Bauhaus não encontra solidariedade nem tão pouco apoio da intelligentsia de esquerda, muito menos dos nazistas em ascensão. Apesar do prosseguimento de uma orientação que contemplava a demanda social, os vanguardistas Klee e Kandinsky permanecem no quadro docente da Escola, por acreditarem na transformação social através da arte. O sentido coletivo prevalecia.

Em 1925, a Bauhaus é acolhida na então pequena cidade de Dessau, por meio da tentativa do então Prefeito em fomentar o desenvolvimento da região. Do ponto de vista jurídico, a instituição passa do nível Estadual (como fora em Weimar) para o nível municipal. Gropius é nomeado presidente e modifica as diretrizes da Escola dando uma orientação voltada à encomenda social. Esta é a época dos grandes projetos de urbanização<sup>90</sup>, design e da interação entre Escola e indústrias da região. Em certo sentido, a nova orientação da Bauhaus aproximou-se bastante da noção de *L'esprit nouveau* do grupo Purista de Paris, que afirmava a tentativa de estabelecer a ordenamentos estéticos geométricos, de construir projetos urbanísticos, arquitetônicos extremamente racionalizados e funcionais. A obsessão pela unidade, pela totalidade e pela síntese se expressava na tentativa de construção de ambientes extremamente coerentes, onde praticamente desde o prédio até a mobília deveriam atender às necessidades sociais dos

---

<sup>89</sup> FEININGER, Lyonel. Apud. Rodrigues. 1989, p. 75.

<sup>90</sup> 1926-28 a Bauhaus projeto o bairro de Törten-Dessau, região degradada da cidade que necessitava de reurbanização.

moradores. É indispensável frisar que na era Gropius o objetivo discursivo primordial era a síntese e a unidade entre estética e técnica, para o cumprimento de um fim utópico que era a libertação do homem moderno do trabalho árduo em seu cotidiano. Pelo menos essa era a justificativa ética do plano discursivo.

Contudo, mais uma vez a noção de síntese não fora atingida. A dificuldade que ainda insistia em aparecer era a falta de integração entre estética e política. Gropius fora acusado pela intelligentsia esquerdista de ser apolítico. Em 1957, em conferência de comemoração do seu septuagésimo aniversário, Gropius pronuncia: “eu era tachado de ‘vermelho’ pelos nazistas, de ‘exponente típico da sociedade capitalista’ pelos comunistas<sup>91</sup>”.

Evidentemente, o corpo docente da Bauhaus, mesmo utopicamente tentando atender a demanda social, a contratação de serviços da Escola era um privilégio daqueles que podiam pagar, o Estado e a alta burguesia. Neste período, a Escola gozou de conforto financeiro. Mas seria um equívoco falar em cooptação. Gropius escreveu, em 1952, sobre essa fase: “nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho<sup>92</sup>”. Aqueles quatro séculos de conotação negativa inculcada à arte na estrutura vocacional do ocidente a qual Thomas Mann se referiu, era uma das preocupações que envolviam a interação entre arte e técnica na proposta da *Bauhaus*. Deste modo, os integrantes da Bauhaus não tinham em mente a submissão da arte aos imperativos calculados da indústria cultural, pelo menos não no sentido a que Adorno e Benjamin se referem. Assim como Nietzsche e Weber não inventaram a ideologia nazista e a burocracia, a *Bauhaus* não foi a genitora da indústria cultural. Usos póstumos não qualificam as intenções da autoria.

Outro argumento que reforça a indistinção entre o integracionismo da Bauhaus e o ethos artístico é a insatisfação frente à representação tecnicista construída pelos arquitetos a respeito da *Bauhaus*, que toca no ponto preciso do auto-reconhecimento dos integrantes da *Bauhaus* enquanto artista e, não simplesmente, enquanto arquitetos ou artesãos ou decoradores. De fato, os arquitetos consideram a *Bauhaus* como uma escola de arquitetura,

---

<sup>91</sup> GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.21

<sup>92</sup> *Ibid.* p.32.

mas em verdade, o curso de arquitetura foi o último a ser instalado no quadro de matérias do projeto pedagógico. Gropius Refletiu sobre a representação feita pelos arquitetos sobre a Bauhaus:

Fiquei muitas vezes decepcionado pelo fato de as pessoas me perguntarem somente sobre a técnica e os truques de meus trabalhos, enquanto que meu interesse preponderante era o da transmissão de minhas experiências e do método que as sustentava<sup>93</sup>.

Poder-se-ia argumentar que o discurso de Gropius expressa outra possibilidade levantada por Bourdieu em sua análise dos sistemas de legitimação dos gêneros artísticos. Bourdieu, em *Un Art Moyen – Essay sur les usages de la photographie*, descreve três níveis de legitimação no campo da arte. A primeira seria a *esfera legitimada* ou canonizada pelo campo, as disciplinas seriam a música clássica, pintura, escultura, literatura e teatro, cujas instâncias de legitimação estão nas universidades e academias. Segue-se a *esfera do legitimável*, composta pelo cinema, pela fotografia, pelo Jazz e pela “Chanson” (restrita ao contexto francês). Essa esfera seria caracterizada pela luta e pela pretensão de legitimação, criando associações de julgamento como clubes e fóruns de discussão. Por fim, a terceira seria a *esfera do arbitrário*, vestimentas, cosméticos, decoração, cozinha e esportes (enquanto prática pessoal). As instancias da estética arbitrária estariam nos eventos de alta costura, publicidade, moda.

Apesar das considerações de Bourdieu terem grande validade sociológica para a observação do campo artístico por expor critérios baseados em estratégias de luta por legitimação, elas não podem ser simplesmente deslocadas para a interpretação da ambigüidade entre arquitetura, design e artes eruditas encontrada nas décadas de 1920 e de 1930. Outro problema que se coloca é o de saber onde enquadrar uma disciplina, por assim dizer, tão tradicional, tão antiga e tão legitimada quanto aquelas disciplinas canônicas, como é a arquitetura.

Todavia, a questão mais fundamental é a de considerar que a Bauhaus não lutava necessariamente por legitimação oficial. De forma mais clara, a Bauhaus origina-se como projeto da intelligentsia artística, que tinha em mente ruptura dos artistas modernistas com

---

<sup>93</sup> Ibid. p.26.

a organização fragmentária da arte de vanguarda. Isso significa que o processo de autonegação, traço marcante da arte ocidental desde a revolução estética gauche dos 1850, ainda gerava seus frutos. Mesmo no período construtivista das décadas de 1920 e 1930 a lógica da autonegação ainda estava vigorosa. Ainda que a *Bauhaus* primasse pela demanda social em relativa consonância com os movimentos estético-políticos construtivistas, a negação dos *Bauhäusler*<sup>94</sup> em relação ao discurso vanguardista expunha a força de um ethos negativo reconfigurado.

De qualquer modo, retomando a trajetória da *Bauhaus*, pode se dizer com grande grau de certeza que o uso social prevaleceu em detrimento do ethos artístico de Gropius, que deixa a Escola em 1928, pressionado pela ala esquerdista da Bauhaus e pelo emergente Partido Nacional-Socialista. Assume Hannes Meyer, arquiteto com estreitas relações com o Partido Comunista Alemão e com o regime socialista russo.

Meyer era um arquiteto extremamente politizado e tecnicista. Meyer levou ao extremo a posição da arquitetura funcionalista: “Está morta a obra de arte, a nossa consciência coletiva não tolerará nenhum excesso individualista<sup>95</sup>”. Em outras palavras, Meyer simplesmente tentou higienizar a Bauhaus de qualquer herança esteticista, aproximando a arquitetura muito mais da engenharia do que das artes plásticas. Essa aproximação da arquitetura com a engenharia e com as ciências exatas, provavelmente, foi a causa que levou autores como Benjamin e Adorno a associar a Bauhaus ao fenômeno da indústria cultural. Eis o um sentido extremista para o coletivismo da Bauhaus, que cometia o parricídio de sua genitora, a arte de vanguarda.

Apesar da diretriz anti-artística envolta na gestão Meyer, os últimos remanescentes ou antigos mestres Kandinsky e Paul Klee ainda direcionavam os ateliês de pintura. A figura vanguardista, mesmo adormecida de Klee e Kandinsky representava o insucesso da Bauhaus em lidar com a sua proposta de unidade. Os alunos criticavam Klee por ele não ser “claro”, “lógico” e “objetivo” em suas aulas. Kandinsky era acusado de possuir uma linguagem abstrata inadequada à função prática da nova arquitetura. Vale dizer que por

---

<sup>94</sup> Termo alemão que denominava os integrantes da *Bauhaus*.

<sup>95</sup> MEYER, Hannes. Apud. Rodrigues, 1989, p. 160.

volta de 65% do corpo discente<sup>96</sup> da *Bauhaus* tomavam posições próximas da esquerda alemã, fato que reflete o distanciamento do corpo discente em relação a uma posição artística mais autônoma. O Estado alemão passou a vigiar o movimento dos integrantes da Bauhaus. Em 1930, Hannes Meyer é demitido sem aviso prévio sob a acusação de instigador de uma célula comunista. Meyer deixa a Alemanha para trabalhar na Rússia. Os nacional-socialistas assumem o poder em Dessau e eliminam as verbas municipais por completo.

Em 1930 assume Mies van der Rohe, que leva a escola ao mais puro tecnicismo, mas agora sem filiação alguma com a intelligentsia de esquerda. Neste período a *Bauhaus* é transferida para a capital alemã, por motivos puramente econômicos, em busca de maiores oportunidades de encomendas. De uma instituição estatal em Weimar, a uma instituição municipal em Dessau, a *Bauhaus* berlinense torna-se, do ponto de vista jurídico, uma empresa privada. No auge da crise alemã da década de 1930, a cidade de Berlin não dispunha de meios para financiar uma instituição que parecia supérflua frente aos problemas da crise econômica, por isso, a *Bauhaus* teria de fomentar sua própria independência financeira.

De qualquer modo, em Berlin a *Bauhaus* poderia sobreviver economicamente, mas de nenhuma forma ideologicamente. Os artistas mestres não suportaram mais a falta dos valores artísticos; os alunos encontraram um sistema educacional extremamente severo e disciplinar, muito mais próximo de um alojamento militar do que do projeto pedagógico original. Em nada a *Bauhaus* lembrava a utopia alternativa de Johannes Itten. Os nazistas assumiram o poder em âmbito Federal. Em 10 de Abril de 1933, duzentos policiais ocupam o edifício da Bauhaus e, em 20 de julho do mesmo ano, o corpo docente decide dissolver a Escola.

Se a *Bauhaus* foi, como definiu um dos arquitetos mais reconhecido do modernismo brasileiro, Gregori Warchavchik<sup>97</sup>, “um sonho da Universidade de arte” e de reintegração

---

<sup>96</sup> Dado citado em RODRIGUES, Antonio J. *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Presença, 1989.

<sup>97</sup> Warchavchik conta no Prefácio do livro de Gropius (GROPIUS:1972) a experiência de ter hospedado o casal Ilse e Walter Gropius em sua vista ao Brasil. Gropius, ao lado de Le Corbusier, influenciou

do artista, que é a tese aceita neste trabalho, a intelligentsia de esquerda recusou a realização da utopia em prol da luta política metamorfoseada em objeto de prazer contemplativo e de auto-satisfação egoísta do intelectual de esquerda como porta-voz do povo. A burocracia de Estado, por outro lado, soube muito bem valer-se do modelo de estrutura organizacional criada pela Bauhaus<sup>98</sup>.

A tensão entre a intelligentsia artística e o Estado alemão foi acirrada com a eleição do partido Nacional-Socialista em âmbito nacional. A Bauhaus já havia sido fechada, mas somente em 1937, o Nacional socialismo daria a martelada final nas artes vanguardistas. A *Entartete Kunst*, ou exposição de Arte Degenerada<sup>99</sup> foi aberta na cidade de Munique, tradicional reduto da vanguarda alemã, em 19 de Julho do referido ano. Os mais importantes representantes do regime nazista, como Joseph Goebels, Adolf Ziegler e o chanceler Adolf Hitler compareceram (ver em anexo). Do ponto de vista da ideologia nazista, tipos de arte de cunho primitivista, orientalista, desviantes e gauche foram cerceados em termos do julgamento moral. As proibições condenavam toda criação artística socialmente comprometida, ou qualquer manifestação que indicasse qualquer forma de individualização. Em outras palavras, rechaçavam-se o novo realismo e as vanguardas negativas, ou nas palavras do regime, a arte *undeutsch* [arte não-alemã].

Além do fechamento da *Bauhaus* em 1933, três anos antes, O Ministro do Interior Wilhelm Frick havia ordenado a destruição de quadros e afrescos de Oskar Schlemmer (1883-1943) em Weimar e, o mesmo político, ordenou que as obras de arte modernistas fossem confiscadas do Museu de Weimar. Em 1933, a academia de artes da Prússia, que já continha nomes modernistas em seu quadro docente, sofreu com a intervenção estatal. Foram despedidos o diretor Max Liebermann (1847-1935), de origem judaica e, o expressionista Otto Dix (1891-1969). Sucedeu o mesmo procedimento na Academia de Arte de Dresden. Max Liebermann pronuncia frente à imprensa a causa de sua demissão,

---

profundamente a interação entre o campo arquitetônico e o campo político brasileiro nas décadas de 1940 e 1950.

<sup>98</sup> Os efeitos dessas mudanças só seriam vistos na associação entre campo artístico e o campo político no *affair* de Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek no Brasil e no conluio Malraux e Charles De Gaulle na França.

<sup>99</sup> Ver em anexo.

“em meu juízo, a arte não tem nada a ver com a política e muito menos com a origem étnica, portanto, (...) não posso continuar pertencendo à Academia de Artes, pois ela não tem mais nenhuma validade do meu ponto de vista<sup>100</sup>”.

A Segunda Guerra Mundial não viria a suspender os movimentos vanguardistas. A arte dos exilados continuou a incidir sua crítica sobre o ethos totalitário que se tornara padrão na Alemanha hitlerista e na Rússia stalinista. De qualquer modo, o ethos negativo e seu viés destrutivo tão protuberante da segunda metade do século XIX e dos primeiros 20 anos do século XX foram superados e cederam lugar ao modernismo construtivista. Afinal, parafraseando Florens Christian Rang [p.102], em meio às tenebrosas nuvens destrutivas e ao trovão da destruição, ser crítico, negativo e antitético significaria empreender um novo céu estrelado, um novo paradigma para a arte moderna, o construtivismo. O ethos negativo se converteu em positivo.

---

<sup>100</sup> [(...) a mi juicio el arte no tiene nada que ver con la política ni con el origen étnico, por tanto (...) no puedo seguir perteneciendo a la Academia de Artes, pues ella no tiene ya validez alguna mi punto de vista]. LIBERMANN, Max. Apud. KREMPEL, Ulrich. *Arte y Conciencia: la Verdad de las Imágenes*. Traducción de Luíz Martínez. In: SCHOENBERNER, Gerhard. *Artistas contra Hitler. Persecución, Exilio, Resistencia*. Bonn: Inter Nacionales, 1984. p. 61.

## CONCLUSÃO

O ethos negativo encenou seu auge no advento das vanguardas negativas. Se historicamente a intelligentsia artística foi caracterizada pela forte tensão em relação a outros segmentos sociais, como as elites políticas e econômicas, os artistas responderam ao problema da autonomização através da negatividade. Ao longo desta breve discussão, foi possível fornecer indícios dos motivos sociais que levaram os artistas *gauches* e de vanguarda a se especializarem na crítica política, econômica, social e, principalmente, cultural.

O ethos negativo, enquanto um conjunto de regras, valores e critérios de validação das obras e das *personnas* dos artistas, surgiu de um jogo de equilíbrio de poder entre a intelligentsia e as elites políticas. Em verdade, esses dois grandes grupos sociais, que compuseram a diligência da cultura, tiveram propostas que se distanciaram ao longo da história.

No contexto da sociedade de corte, havia equilíbrio de poder entre os artistas e as elites políticas. Havia grande demanda, por parte dos aristocratas, de um tipo de arte apologética e grandiosa que tinha importante papel na manutenção do ethos de corte que se baseava na ética do consumo luxuoso, implicando forte dependência entre aristocracia e artistas. Neste sentido, a arte de corte se caracterizava pelo forte formato heterônomo. Anteriormente à sociedade de corte, o ethos negativo é inobservável.

O ethos negativo surge de fato com o escopo da intelligentsia moderna. A harmonia entre classes dirigentes e intelectuais é fraturada a partir do momento em que a intelligentsia criou uma consciência de si. Essa conscientização do papel social do homem de cultura resultou no achado da autonomização do conhecimento frente às determinações ideológicas. Os intelectuais criam a utopia para contraporem-se à ideologia das classes dirigentes. O século XIX foi caracterizado pela tensão entre a autonomia do conhecimento através da utopia e a heteronomia cooptante da ideologia de Estado. Artistas e intelectuais foram os grandes genitores da utopia. Naquele período, a ética da negação se manifestou através dos movimentos socialistas e por meio de comunidades artísticas como a Escola de

Barbizon e a comunidade *Worpswede*, que tinham em sua produção artística, um forte conteúdo de crítica social.

Entretanto, a partir de 1850, o ethos negativo começa a se diferenciar. Se na Escola de Barbizon as figuras do artista *gauche* e os socialistas se confundiam, com o advento da arte pela arte a ética da negação adquire um formato próprio no âmbito da arte. Dito de outra forma, o ethos negativo é interpretado pelo campo da arte em termos de sua autonomização. De fato, há fortes indícios de que a autonomização do campo da arte e o ethos negativo tenham estado imbricados neste período.

Evidentemente, havia duas posições possíveis na arte *gauche*, a posição realista, baseada na crítica social e, a posição evasiva da arte pela arte. Contudo, o imperativo cultural que prevalecia na *intelligentsia* como um todo era o caminho para a consecução da autonomia. Os realistas preocupados com a denúncia social se aproximaram da *intelligentsia* de esquerda, estando menos preocupados com o problema da autonomia do processo criativo e da racionalidade artística. Os artistas da arte pela arte se distanciaram das questões políticas, especializando-se no desenvolvimento da linguagem pictórica e das necessidades envolvidas no processo criativo. Os artistas *gauches* da arte pela arte obtiveram a sua autonomia por meio da dupla ruptura. Essa dupla ruptura significou a recusa da cooptação política e econômica, bem como o distanciamento da revolução socialista.

A dupla ruptura tornou possível a criação de valores, de éticas, convicções e, especialmente, de critérios de julgamento autônomos, isto é, um ethos artístico. Assim, o valor da obra de arte pôde ser configurado no interior da muralha construída em torno da torre de marfim da arte pela arte. O resultado foi a emergência de valores como a originalidade, a criação pessoal e a expressão como valores prevalecentes no processo de validação da obra de arte. Mas esses valores por si só não constroem a figura do artista moderno. A arte pela arte não conseguiu superar em absoluto a origem negadora e crítica da *intelligentsia* artística moderna. O ethos negativo ainda resistiu através da destrutiva linguagem pictórica dos artistas de vanguarda.

---

A negatividade na arte de vanguarda não poder deve ser vista apenas do ponto de vista da crítica do *status quo*. Se a arte de vanguarda fosse puramente uma politização de esquerda, ela seria apenas uma extensão da arte engajada. Os vanguardistas de cunho negativista atentaram tanto para a apreciação negativa do *status quo* quanto para a crítica da linguagem estética. Os dadaístas, os surrealistas e os expressionistas, mesmo que de formas diferenciadas, tiveram em seus projetos esse elemento em comum. O problema da crítica deixava de ser específico a uma esfera social apenas, como o marxismo propunha. Para as vanguardas negativas a origem do males da civilização concernia à totalidade da cultura. Assim, a proposta da destruição total era vista como a solução que tornava viável a utopia de um mundo novo.

No que concerne à estrutura do campo das artes, as vanguardas negativas foram as responsáveis pela criação de uma arte extremamente individualista. No período de 1900 a 1920, as vanguardas negativas enterraram o modelo academicista de ensino nas artes. A criação de comunidades alternativas de artistas surgiu com o modelo de arte *gauche*, mas nas vanguardas negativas o modelo alternativo tornou-se oficial para o campo. Grupos como *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* e *Cabaret Voltaire* são exemplos paradigmáticos da emergência da comunidade alternativa como modelo organizacional predominante nas vanguardas negativas da década de 1910. Porém, o sistema comunitário e teoricamente democrático não poderia se sustentar por meio do forte individualismo. O resultado da tensão entre o artista individual e a sua comunidade alternativa foram as disputas egoísticas pelo monopólio do discurso da arte e pelo posto de artista mais proeminente em relação aos pares. Este foi o caso da dissolução do grupo *Die Brücke* e do *Cabaret Voltaire*.

A arte individualista das vanguardas negativas não se manteve por muito tempo. A partir da experiência da *Bauhaus* e do novo realismo, os artistas buscaram um novo sentido para a arte. De 1920 e 1930, a intelligentsia artística buscou superar o problema do rechaçamento histórico da arte por meio da restauração de uma arte de cunho coletivista. As pazes entre artista e público foram almejadas por meio da proposta de síntese e de unidade entre arte e sociedade moderna. Dois motivos estruturais operaram como causas do projeto integrador. Em primeiro lugar, tem-se o declínio dos regimes ditatoriais que permitiram o afrouxamento da censura e do controle do Estado no que concerne à cultura.

Se a arte *gauche* tinha como antípoda principal as ditaduras napoleônicas e bismarquianas, a arte de vanguarda esteve inserida no contexto momentâneo de democratização do Estado francês no governo da Terceira República e do Estado alemão com a breve República de Weimar (1919-33). Em segundo lugar, o surgimento de uma opinião pública diferenciada da ideologia política também favoreceu a diversificação do mercado das artes, em que o sistema de produção artística e de consumo das obras estava mediada pela figura do *marchand*, que não intervinha no processo criativo.

Além dessas duas causas externas para o processo de reintegração do artista à sociedade, pode ser observada uma causa interna, que concerne ao âmago do campo das artes. Nesse sentido, os principais artistas da década de 1920, na qual tomamos como tipos ilustrativos os artistas da Bauhaus e do novo realismo, se colocaram a criticar o modelo vanguardista de arte. Aquela crítica contra o todo, traço marcante nas vanguardas negativas, foi posta em xeque pelo modernismo construtivista. Uma explicação possível para a crítica do modernismo em relação ao seu passado *gauche* e vanguardista admite que, o ethos negativo continuou operando como força motriz na construção da utopia modernista. Em outras palavras, a lógica da negatividade continuou a morder a própria cauda. Os construtores do modernismo ergueram sua edificação sobre as ruínas deixadas pelas vanguardas negativas.

As experiências da *Bauhaus* e do novo realismo deixaram claro que o paradigma da revisão e da crítica incessantes permanecia em pleno vigor nas artes. O viés sintético, unitário e identitário do modernismo construtivista significou a tentativa de negação em relação ao passado destrutivo e à fragmentação do conceito de arte modernista. Todavia, pelo menos no contexto alemão, o modernismo construtivista seria bloqueado pela censura nazista e a sua posição reacionária que vangloriava um modelo napoleônico de arte apologética. Os problemas entre o emergente Estado nazista e a Bauhaus se acirraram. A condenação nazista em relação à arte de vanguarda foi registrada pela Exposição de Arte Degenerada em 1938. A sentença proferida pelo totalitarismo contra o modernismo construtivista é proferida no fechamento compulsório da Bauhaus em 1933.

Na França, entretanto, o processo de democratização e de diversificação do público e das artes continuou vigoroso. A relação entre intelligentsia artística modernista e a República francesa do pós-guerra foi bem menos conturbada. Mas de fato, o projeto construtivista só viria a ser observado com a parceria entre o presidente francês, Charles De Gaulle e, o escritor André Malraux, que resultou numa consistente política cultural. Em realidade, a parceria entre De Gaulle e Malraux compôs-se de uma proposta semelhante ao construtivismo arquitetônico brasileiro, com uma parceria equivalente entre o arquiteto Oscar Niemeyer e o presidente brasileiro Juscelino Kubitschek. Malraux foi nomeado ministro da cultura de 1960 a 1969, onde o maior êxito de sua gestão foi a criação das *Maisons de Culture*, ou casas de cultura abertas, cuja função seria a democratização das artes. Outro mérito da gestão Malraux, foi a política de preservação do patrimônio artístico e arquitetônico da França. O arquiteto Oscar Niemeyer, por sua vez, apesar de não ter sido nomeado para um cargo no Governo, de 1956 a 1960, esteve incumbido da construção da Nova Capital Brasileira e teve uma grande participação no que concerne ao projeto desenvolvimentista do Estado Brasileiro. Ulteriormente a Niemeyer, o escritor Mário de Andrade esteve envolvido em projetos de preservação do patrimônio histórico nacional e esteve na direção da criação do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico-Artístico Nacional).

Em certa medida, é possível supor a possibilidade de que essas parcerias demonstrem a cooperação entre o campo da política e o campo das artes como resultados práticos do construtivismo modernista. Evidentemente, não se afirma que tenha havido uma sobreposição ou mesmo igualdade entre ethos político e ethos artísticos no funcionamento dessas parcerias. A cooperação funcional, em que se mantêm as especificidades de cada campo, parece muito mais plausível que qualquer padronização ou igualdade de valores entre artistas e políticos. Éticas diferenciadas permanecem. Focos de harmonia e de tensão também estão envolvidos nesse processo cooperativo. De qualquer modo, os impactos do modernismo construtivista exigem uma análise acurada, que caberia em uma futura tese de doutorado.

Após esse breve prospecto das mudanças geradas pelo ethos negativo nas artes, é mister a retomada da discussão sobre as hipóteses levantadas na introdução deste trabalho.

A primeira hipótese levantada refere-se à conotação degenerada e desregrada inculcada a alguns segmentos da intelligentsia, como sendo resultado da história de alijamento do artista da esfera do poder. A localização do estereótipo do artista gauche foi indispensável para ilustrar os processos sociais envoltos na criação de um ethos negativo de intelligentsia. Teve-se também como intuito demonstrar as principais formas pelas quais o ethos negativo pôde se manifestar na arte de vanguarda. Portanto, chegou-se à conclusão de que houve fortes indícios desse alijamento através do rechaçamento inicial da arte gauche e da posterior oficialização da destrutiva linguagem pictórica como pilar sustentador do paradigma da expressão na arte de vanguarda e do ethos negativo como pilar ético das vanguardas negativas.

A segunda hipótese remete necessariamente ao elevado grau de autonomização da arte de vanguarda, que se tornou viável a partir de novas formas de organização, exposição, publicação e veiculação da produção artística. Este nível analítico aludiu à organização interna do campo. A criação dos salões dos rechaçados e das comunidades alternativas de artistas indicaram as transformações nas formas de produção dos artistas e das obras de arte, onde se criou critérios cada vez mais independentes de seleção e de julgamento das obras que ganhariam o título de obras de arte modernistas. Todo o processo de declínio do modelo academicista de arte, vinculado ao tipo heterônomo de produção artística, engendrou necessariamente a criação de ethos diversificados, que punham a expressão subjetiva, o valor da singularidade da obra e a liberdade no processo criativo sem a censura externa de temas, dimensões e elementos. Portanto, da arte gauche ao advento das vanguardas negativas o ethos negativo, que envolveu a crítica social, a crítica cultural e a crítica da linguagem estética, representou um elemento comum no oceano fragmentário do individualismo moderno na arte. Decerto, a experiência do modernismo construtivista e coletivista das décadas de 1920 e 1930, prova que a associação entre individualismo e ethos negativo não é indelével. O construtivismo da Bauhaus e do Novo Realismo veio a fissurar o individualismo, mas de nenhuma forma o ethos negativo. Isso significa que no modernismo construtivista o ethos negativo sobreviveu na crítica do individualismo vanguardista e na constituição pictórica das obras, pois a antiga harmonia da linguagem pictórica jamais pôde ser restaurada.

Por fim, a última hipótese afirmou que a associação entre ethos negativo e arte de vanguarda criou um novo sentido para a experiência estética. Esse sentido, inevitavelmente, remete ao processo de autonomização da arte e à interpretação específica da arte a respeito do real. Na discussão sobre o conceito de natureza na arte de vanguarda, foi possível encontrar indícios que fortalecem o argumento de que natureza, realidade, sociedade e indivíduo encontraram concepções específicas no universo artístico. Deste modo, a arte demonstra uma teoria diferenciada – mas não desvinculada – das teorias científicas e políticas. No que concerne à tensão entre as interpretações científicas e as artísticas a respeito daqueles conceitos, observa-se o distanciamento claro e a construção de barreiras entre os campos científicos e o espaço do campo da arte de vanguarda. Bourdieu já observa esse fenômeno, contudo, considerando-os como *illusio* do espaço dos possíveis. A hipótese que contempla o ethos negativo contraria a hipótese da *illusio*, na medida em que, considera o sistema de valores dos artistas como criações de cunho ético e relacionadas a *habitus* específicos, que necessariamente, têm implicações na rede de interações sociais, que envolvem a produção social dos artistas e das obras.

Assim sendo, as posições utópicas da arte tiveram um peso decisivo na dinâmica de cooperações e rupturas entre as personalidades dos artistas, entre diferentes grupos de artistas e entre intelligentsia artística e dirigentes estatais. Isso pôde ser notado, respectivamente nas tensas relações entre Breton e Bataille, entre surrealistas e dadaístas, entre a Bauhaus e o Estado nazista. Nesse sentido, o discurso construído pelos artistas de vanguarda não se encerrou no plano abstrato, muito menos num possível plano ideológico, isto é, as utopias construídas pelo modernismo foram fatores determinantes na dinâmica de equilíbrio de forças entre a intelligentsia artística e as elites políticas envolto na produção do discurso sobre a cultura moderna.

**BIBLIOGRAFIA UTILIZADA**

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. London: Routledge&Keagan Paul, 1973.

\_\_\_\_\_. *Neue Musik, Interpretation, Publikum*. In: \_\_\_\_\_.  
Musikalische-Schriften I-III. Frankfurt am Main: Wissenschaftlich Buchgesellschaft,  
1978.

\_\_\_\_\_. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische  
Verlagsanstalt, 1958.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max – *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ARON, Raymond. *Les Étapes de La Pensée Sociologique. Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville, Durkheim, Pareto, Weber*. Paris: Gallimard, s.d.

BATCHELOR, David. “*Essa Liberdade e Essa Ordem*”. *A Arte na França após a Primeira Guerra Mundial*. In: BATCHELOR, David & FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BECKER, Howard. S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. P. 171.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of high Capitalism*. London: NLB, 1973.

\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BLAKE, Nigel & FRASCINA, Francis. *As Práticas Modernas e da Modernidade*. In: \_\_\_\_\_ et al. *Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa do Século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder. Dívidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BOUDON, Raymond. *Ação*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Tratado de Sociologia*. Tradução de Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Massachusetts: Harvard University, 1984.

\_\_\_\_\_. (org.). *Un Art Moyen – Essay sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions Minuit, 1965.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1984.

CHAMBOREDON, Jean-Claude. *Art Mechanique, Art Sauvage*. In: BOURDIEU, Pierre. – *Essay sur les usages de la photographie*. Paris: Les Éditions Minit, 1965.

CHAMPAIGNE, Phillippe de. *Conferências Sobre Eliezer e Rebecca, de Nicolas Poussin*. (1668). In: LICHTSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Textos essenciais*. Vol. V. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

CLARK, Judith. *The Illustrated History of Art: from the Renaissance to the Present Day*. New York, Gramercy Books, 2004.

COHN, Gabriel. *Crítica e Resignação: Fundamentos da Sociologia de Max Weber*. São Paulo: TA Queiroz, 1979.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa – O sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *De La Division du Travail Social*. Presses Univversitaires de France: Paris. 7e édition, 1960.

ELGAR, Dietmar. *Expressionismo*. Tradução Ruth Correia. Lisboa: Taschen, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dadaísmo*. Tradução de João Bernardo Boléu. Lisboa: Taschen, 2005.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte. – Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os Alemães. A Luta pelo Poder e a Evolução do Habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mozart: Portrait of a Genius*. Berkeley, USA: University of California Press, 1993.

ENGELS, Friedrich. *Dialética da Natureza*. Editorial Presença: Lisboa, 1974.

FER, Briony. *Surrealismo, Mito e Psicanálise*. In: BATCHELOR, David & FER, Bryon (et al.) *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

FERRY, Luc. *O Momento Nietzscheano*. In: \_\_\_\_\_. *Homo Aestheticus*. Tradução de Eliana Maria de Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. Aula Inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Tradução de Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique aux XIXe et XXe Siecles*. Paris: Denöel, 1979.

\_\_\_\_\_. *Historia de La Pintura Francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1970.

\_\_\_\_\_. *Peinture et societe : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la renaissance au cubisme*. Lyon : Audin, 1951.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Sociologia da Arte*. In: GURVITCH, George. *Tratado de Sociologia (Vol.II)*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Bantam Matrix Editions, 1967.

\_\_\_\_\_. *Civilization and its Discontents*. New York: W.W. Norton Company, 1962.

\_\_\_\_\_. *Totem et tabou: Interpretation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris : Payot, 1967.

GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In: FRASCINA, Francis & BLAKE, Nigel et al. *Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1998.

GEERTZ, Clifford. *Art as a Cultural System*. In: \_\_\_\_\_. *Local Knowledge – Further Essays in Interpretative Anthropology*. USA: Basic Books, 2000.

GOETHE, Johann. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1996.

GOLDMAN, Harvey. *Max Weber and Thomas Mann: calling and the shaping of the self*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1991.

GOULDNER, Alvin. W. *Coming Crisis of Western Sociology*. New York: Basic, 1970.

GRAVER, David. *The Aesthetics of Disturbance – Anti-art in Avant-Garde Drama*. USA: University of Michigan Press, 1995.

GRIMM, Jacob. *Deutsche Mythologie*. Berlin: Verlag mar Schröder, 1934.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GUYAU, Jean-Marie. *L'art au Point de Vue Sociologique*. Paris : Felix Alcan Éditeur, 1909.

HABERMAS, Jürgen. *Modernity an Incomplete Project*. In: FOSTER, Hal (org.). *The Anti-Aesthetic – Essays on Post-Modern Culture*. Seattle USA: Bay Press, 1983.

HAFTMANN, Jürgen. *Maß und Form in der Deutsche Moderne Malerei*. In: STEFFEN, Hans (org.). *Der Deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten*. Göttinger: Vandenhoeck&Ruprecht, 1965.

HAFTMANN, Werner. *The Mind and work of Paul Klee*. London: Faber and Faber, 1967.

HARRISON, Charles. *Abstração, Figuração e Representação*. In: FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, Cubismo e Abstração. Começo do Século XX*. Cosaf&Naif Edições, 1993.

HEGEL, Georg W. F. *Esthétique*. Tome I. Traduction par Jean Hippolite. Paris: Édition Montagne, 1944.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1993.

JAMES, Clifford. *Sobre el Surrealismo Etnográfico*. In: \_\_\_\_\_ *Dilemas de La Cultura. Antropología, Literatura y Arte em la Perspectiva Pós-Moderna*. Barcelona: Editorail Gedisa S.A, 1995.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern-Schweizland: Benteil Verlag, 1952.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1993.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Theorie de l'Art Moderne*. Sine loc: editions Denöel, 1985.

KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da Teoria Literária*. Vol.1. Brasília: Editora UnB, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *L'Originalité de L'avant Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Édition Macula, 1993.

LANGNER, Johannes. *Der Blaue Reiter*. In: STEFFEN, Hans (Org.). *Der Deutsche Expressionismus – Form und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1965.

LESSING, Gotthold. *Laocoonte ou Sobre As Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – Textos Essenciais. Da Imitação à Expressão*. Vol.5. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Pintura – Textos Essenciais. O Belo*. Vol.4. São Paulo: Editora 34, 2004.

LUKÁCS, Georg. *Das Ästhetischen Problem des besonderen in der Aufklärung und bei Goethe*. In: \_\_\_\_\_. *Probleme der Ästhetik*. Band 10. Neuwied und Berlin: Hermman Luchterhand, 1996.

\_\_\_\_\_. *Hegels Ästhetik*. In: \_\_\_\_\_. *Probleme der Ästhetik*. Band 10. Neuwied und Berlin: Hermman Luchterhand, 1996.

\_\_\_\_\_. *Introdução a uma Estética Marxista – sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MANHEIM, Karl. *A Mentalidade Utópica*. In: \_\_\_\_\_. *Ideologia e Utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Problema da Intelligentsia. Um Estudo de seu Papel no Passado e no Presente*. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1977.

MARTINS, Luís. *A Evolução Social da Pintura – seis conferências pronunciadas na Biblioteca Municipal de São Paulo*. Coleção Departamento de Cultura. Vol. XXVII, 1942.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1997.

\_\_\_\_\_. *18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Sobre Arte e Literatura*. Editorial Estampa, Lisboa 1974.

\_\_\_\_\_. *The Fetishism of Commodities and the Secret thereof*. In: \_\_\_\_\_. *Capital. A critique of Political Economy*. Volume I. London: Laurence&Wishart, 1997.

MERTON, Robert. *Sociologia – Teoria e Estrutura*. Tradução de Miguel Maillat. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970. Em especial dois capítulos: *A Ciência e A Ordem Social e a Ciência e a Estrutura Social Democrática*.

MICHELI, Mário. *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg: São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NISBET, Robert. *La Sociología como Forma de Arte*. Madrid: Espasa-Calpe AS, 1979.

PERRY, Gill. *O Primitivismo e o Moderno*. In: FRASCINA, Francis, HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do Século XX*. São Paulo: Cosac&Naif Edições Ltda, 1993.

READ, Herbert. *Arte e Alienação – O Papel do Artista na Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ROBIQUET, Jean. *La Vie Cotidienne au Temps de Napoléon*. Paris: Librairie Hachette, 1957.

RODRIGUES, Antonio J. *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Presença, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Paulo Maluf. São Paulo: 2001.

\_\_\_\_\_. *Letters*. Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOENBERNER, Gerhard (Org.). *Artistas contra Hitler*. Persecución, Exilio, Resistencia. Bonn: Inter Nationales, 1984.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. In: \_\_\_\_\_. Coleção os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

SIMMEL, Georg. *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

\_\_\_\_\_. *L'individualisme Moderne. Philosophie de la Modernité*. Saint-Armand-Montrond: Éditions Payout, 1989.

STUCKENSCHMIDT, H. *Arnold Schoenbergs Musikalischer Expressionismus*. In: STEFFEN, Hans (Org.). *Der Deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten*. Göttinger: Vanderhoeck&Ruprecht, 1965.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

TELES, Gilberto (org.) *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

VELHO, Gilberto. *Vanguarda e Desvio*. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Arte e Sociedade – Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

WEBER, Max. *Ciência e Política como Vocação. Duas Vocações*. São Paulo: Cutrix, 2000.

\_\_\_\_\_. *Economia e Sociedade*. Vol. 1. Brasília: Editora UnB, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Ed. USP, 1995.

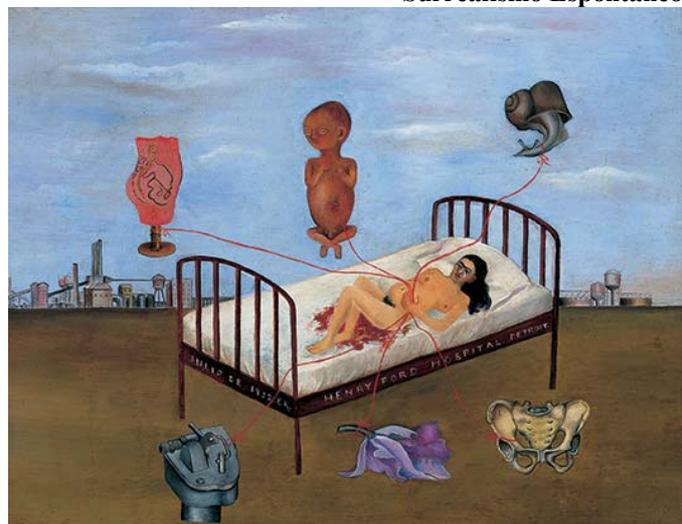
\_\_\_\_\_. *Zwischen Betrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung*. In: \_\_\_\_\_. *Gesamelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Uni- Taschenbücher, 1988

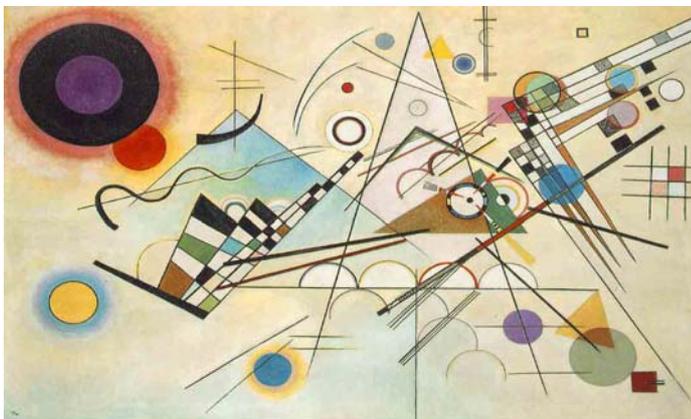
WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul. *Realismos e Realidades*. In: BATCHELOR, David & FER, Bryon (et al.) *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A Arte Entre-Guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1998.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma Sociologia das Artes*. Tradução: Assef Nagbi Kfour. São Paulo: Editora, SENAC São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Success and failure of The Sociology of Culture? Bringing the Arts Back*. Sine loc: New School Research, s.d.

**ANEXOS****Individualidade/negatividade efêmeras**Annibali Carracci – *Fuga Para o Egito* (1604)**Neoclassicismo e Academicismo.**Alexander Cabanel – *O Nascimento de Vênus* (1863)**Surrealismo Espontâneo**Frida Kahlo – *Hospital Henry Ford*, 1932.

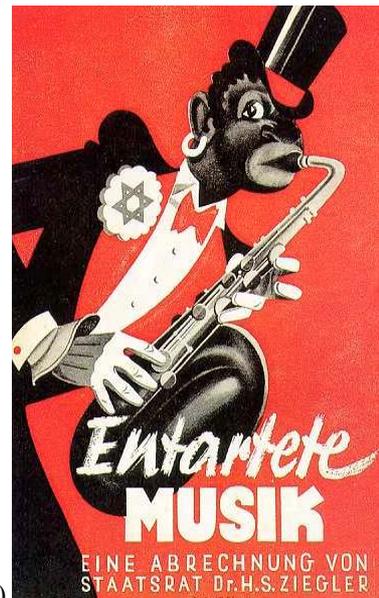
**Engajamento e ethos político**Diego Rivera – *Detroit Industry* (1932-33)**Expressionismo e a Doutrina das cores**Franz Marc – *Embate das Formas* (1914)**Abstracionismo e Construtivismo**Wassily Kandinsky – *Composição VII* (1913)

## Exposição de “Arte Degenerada”



Degenerada (1938)

Hitler em visita à Exposição de Arte



Propaganda anti-modernista – “Musica Degenerada” (1933)