

ISSN 0104-1886

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CADERNOS DO I.L.
Nº 23 - 24 - 25

DEZEMBRO DE 2000/2001/2002

Impresso em maio de 2003

UFRGS
Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades

a ser mobilizado em algumas ocasiões da História do Rio Grande do Sul como aconteceu com no episódio da privatização do Banco Sul Brasileiro, quando a questão do sul periférico e excluído do centro veio à tona novamente e foi mobilizada a força do mito. Esse mito, conforme acreditamos, por indicações dada pela obra de Tabajara Ruas continua a ser sedimentado na Literatura servindo a interesses diversos, apesar de já apresentar marcas de desconstrução como foi demonstrado na análise da obra *Os Varões Assinalados*.

BIBLIOGRAFIA

- CÉSAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. 2ed. Porto Alegre. Editora Globo, 1971.
- GONZAGA, Sergius. *RS: Cultura & Ideologia*. Porto Alegre. Mercado Aberto, 1980. (Série Documenta)
- GUTFREIND, Ieda. *A Historiografia rio-grandense*. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1992.
- RUAS, Tabajara. *Os Varões Assinalados*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

JOSEFINA OU O CANTO DA VANGUARDA

Michael Korfmann *

ABSTRACT: Taking Kafka's last text as a point of reference, this article re-evaluates Peter Bürger's effort to define the intention of the avant-garde art movements of the 1910s and 1920s as reintegrating art into the practice of life. This conception does not separate clearly between the social and artistic reintegration by constructive ideological movements like the Italian futurists or the Russian left artist movement and an undifferentiation by form denying procedures like those adopted by DADA.

ZUSAMMENFASSUNG: Ausgehend von Kafkas letzten Text, versucht dieser Artikel eine Neubewertung von Peter Bürgers Definition der Avantgarde-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts als Reintegration von Kunst in die Lebenspraxis. Diese Konzeption differenziert nicht deutlich genug zwischen sozialer und künstlerischer Reintegration auf der Grundlage politisch-ideologischer Prämissen, wie etwa bei den italienischen Futuristen oder der russischen LEF und einer Sinn verweigernden Entdifferenzierung wie etwa bei DADA.

1. Introdução

Descrever parte da literatura no início do século XX através do conceito de *avant-garde* ou vanguarda implica refletir a respeito da concepção linear implícita neste termo: a vanguarda está na frente do quê? E como se pode conceber uma posição avançada senão por um olhar retrospectivo? Antes seria necessário definir a tendência geral da literatura para poder destacar claramente sua ala mais progressiva, além de partir do conceito de progressão na arte em vez de concebê-la como campo de variações. Portanto, a discussão referente à vanguarda remete conseqüentemente a uma concepção geral da literatura, bem como a modernidade, ou seja, na medida em que o moderno está sendo permanente reavaliado também se revê a chamada vanguarda histórica. Isto se torna visível nos discursos pós-coloniais, nos *gender studies* ou nos representantes pós-modernos e suas críticas às descrições tradicionais do movimento vanguardista. Este artigo pretende rever o período em questão a partir da teoria dos sistemas de Niklas Luhmann, destacando, sobretudo, a relação da vanguarda como parte do sistema da literatura – diferenciado e autônomo desde o romantismo – com

*Professor adjunto do Setor de Alemão IL/UFRGS.

o seu ambiente social. Iniciamos a nossa investigação analisando um conto de Kafka que serve como guia para a reflexão teórica posterior.

2. Josefina canta?

Josefina, a cantora ou O povo dos ratos de, 1924, foi o último texto escrito por Kafka e autorizado para impressão pelo autor. O conto gira em torno da dúvida a respeito da atividade de Josefina: “Será que é, afinal, realmente um canto? Será que não é, talvez, tão-somente um assobio?” (Kafka, 1989, p. 123). A impossibilidade de responder esta dúvida por falta de referências confiáveis manifesta-se no texto através da argumentação labiríntica e circular. As primeiras duas frases do conto – “Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto.” (Kafka, 1989, p. 122) – já traçam o seu caráter de paradoxo, pois a compreensão do poder de sua música poderia ser assegurada apenas pela percepção auditiva, impossível de se reproduzir na comunicação literária, ainda mais quando o narrador pertence a uma raça que não ama a música e que não possui a capacidade de se elevar “a coisas tão distantes de nossa vida diária como a música” (Kafka, 1989, p. 122). Com isso, mesmo a tentativa de compreender o canto de forma auditiva fracassaria e uma caracterização precisa do ruído produzido por Josefina não pode ser realizada.

As declarações do narrador sobre o canto são problematizadas e revidadas numa corrente de negações, contradições, concessões e autodementações, mantendo o texto no balanço entre o constatar e o suspender, o progredir e o revogar. As incertezas referenciais existem tanto em relação a Josefina, como ao povo, as duas ordens constitutivas da história. Pode-se atribuir a Josefina apenas um “suposto talento artístico” (Kafka, 1989, p. 123) e a oposição é descrita “como supostos opositores” (Kafka, 1989, p. 126). A oscilação, como resultado da impossibilidade de caracterizar o canto, leva o narrador a defini-lo primeiramente como arrebataador, para logo depois afirmar “que não representa nada de extraordinário” (Kafka, 1989, p. 123). Este vê no canto da Josefina a conservação de uma certa tradição musical, apesar de ter enfatizado momentos antes que “a arte de Josefina” não corresponde à noção tradicional do que seja canto.

A mesma indeterminação encontra-se no que tange ao público. Uns julgam sua atividade como um assobiar comum, enquanto outros defendem seu caráter artístico. A questão de saber se o ruído produzido por ela pode ser designado como canto ou arte é apenas uma “expressão característica da vida” (Kafka, 1989, p. 123), dependendo aparentemente da posição do observador. A oscilação do narrador resulta da problemática de determinar uma qualidade imanente aos ruídos de Josefina. Caso houvesse qualidades substanciais nas suas manifestações, “seria preciso ter diante desse canto, de uma vez por todas, a sensação do extraordinário, a sensação de que dessa garganta ressoa algo jamais ouvido antes, algo que nós inclusive nem sequer temos a capacidade de ouvir (...)” (Kafka, 1989, p. 123), pois, se o canto estivesse além da capacidade perceptiva do povo, não poderia ser percebido como diferente do assobio, ainda mais por um povo “completamente amusical” (Kafka, 1989, p. 122).

Por isso, o narrador pode afirmar que o fato de Josefina possuir um público ouvinte é uma prova contra o caráter artístico, ou seja, excepcional, de seu canto. Achar uma justificativa metafísica referente à diferença entre assobiar e cantar mostra-se inviável. A comparação dos sons de Josefina diretamente com assobios habituais também não apresenta diferenciações notáveis.

Quando nos colocamos a uma boa distância dela e a escutamos ou, melhor ainda, quando fazemos um teste nesse sentido (se, portanto, Josefina canta, digamos, em meio a outras vozes, e nos propomos à tarefa de identificar sua voz), então inegavelmente não se escuta outra coisa senão um trinado comum [...] (Kafka, 1989, pp. 123-124).

Se a diferença entre o canto de Josefina e sons comuns não pode mais ser determinada acusticamente, pela qualidade do ruído, deve haver uma outra instância que possa justificar sua atividade como expressão artística.

Para entender sua arte é necessário não só ouvi-la, mas também vê-la. Mesmo que fosse apenas nosso assobio cotidiano, mesmo assim já existe nele, desde o início, a singularidade de alguém pôr-se de modo solene a não fazer outra coisa que não o trivial. Quebrar nozes não é, realmente, nenhuma arte; por isso, ninguém há de ousar reunir um público e, para entretê-lo, dispor-se a quebrar nozes diante dele. Se, mesmo assim, ele o fizer, e alcançar êxito em seu propósito, então não pode tratar-se tão somente de um quebrar nozes. Ou então se trata de um quebrar nozes e acaba se revelando que não havíamos percebido essa arte porque a dominávamos completamente, arte que esse novo quebrador de nozes é o primeiro a nos mostrar em sua autêntica essência, quando até poderia ser útil à impressão causada se ele fosse um pouco menos hábil em quebrar nozes do que a maioria de nós (Kafka, 1989, p. 124).

No conto de Kafka, sons cotidianos e canto, atos triviais como quebrar nozes e manifestações artísticas se confundem, se tornam indiferenciáveis em si e são apenas assegurados por apoios externos institucionalizados. Os sons de Josefina apenas ganham *status* artístico no e através do palco, separando claramente artista e público: “Para entender sua arte é necessário não só ouvi-la, mas também vê-la” (Kafka, 1989, p. 124) e “quando se está sentado diante dela, sabe-se: o que ela está assobiando não é um assobiar” (Kafka, 1989, p. 125). Sua auto-encenação sugere, implica e cria uma intenção artística reconhecida pelo menos temporariamente. A auto-encenação de Josefina segue um ritual comprovado: “E para reunir em torno de si tal multidão [...], Josefina em geral não precisa fazer outra coisa senão, com a cabecinha jogada para trás, a boca semi-aberta, os olhos voltados para o alto, assumir a postura que indica que pretende cantar” (Kafka, 1989, p. 126). A sua apresentação é condicionada à aceitação e cumprimento da diferença entre a artista que canta e o público que permanece em silêncio. Já que o efeito artístico não parte claramente da arte apresentada, mas da função a ela atribuída, permanece a dúvida se é “seu canto o que nos encanta ou, ao contrário, a solene calma a envolver sua débil e frágil voz” (Kafka, 1989, p. 125), ainda mais por ser uma silenciosa paz “nossa música predileta” (Kafka, 1989, p. 122).

3. A vanguarda ou as vanguardas?

Não é um passo grande a ser dado para ir do mero quebrar nozes e dos assobios da Josefina, ao *Urinoir* (1917) de Marcel Duchamp ou aos gritos dos Dadaístas no *Cabaret Voltaire* em Zurique. As oposições (potenciais) do conto de Kafka - vida e arte, natural e artificial, comum e artístico, ruído e canto - também se encontram no centro das discussões a respeito da vanguarda européia. No seu livro histórico *Teoria da vanguarda* (1974), Peter Bürger define o objetivo destas manifestações, nos anos 10 e 20 do século XX, como tentativas de reintegração da arte na vivência prática: a superação da divisão funcional e comunicativa entre a experiência estética e a cotidiana, ou seja, a “destruição da instituição arte” (Bürger, 1974, p. 124).

Desde então já se passaram quase 30 anos e, como praxe na modernidade auto-reflexiva, o tempo obriga-nos a reavaliar suas análises e resultados. Há vários pontos a serem discutidos, por exemplo, se a reintegração de vida e arte como característica vanguardista vale para tendências artísticas como DADA ou talvez ainda para os textos iniciais do surrealismo – a *écriture automatique* de Breton –, haja vista que o mesmo não pode ser constatado, por exemplo, para as obras, os filmes e a música do expressionismo, a pintura abstrata ou ainda autores como Georg Trakl, com a “sua linguagem cifrada de vida e morte” (Bertl, 1984, p. 8), todos, a seu modo, cultivando o aspeto artístico e com isso artificial ou antinatural, distanciando-se explicitamente do ambiente comum.

A dificuldade de subsumir formas literárias e artísticas do período em questão mostra-se também em formulações como a de Schwartz, para quem as vanguardas, apesar de serem diferenciadas entre si, tem “como denominador comum a preocupação social” (1995, p. 35), uma concepção bastante vaga, que acaba por nivelar, por exemplo, a aproximação dos futuristas italianos ao fascismo com o antimilitarismo dos dadaístas. E mesmo quando se restringe a compreensão da vanguarda à idéia de movimentos do início do século XX que se desligaram radicalmente, seja na forma ou no conteúdo, da sociedade burguesa moderna, poder-se-ia perguntar se a modernidade, e com isso a arte moderna desde seu início no século XIX, não é justamente caracterizada por rupturas, inovações, desvios e reflexões que criticam, atacam ou pretendem superar tanto a autonomia artística quanto a ordem social que lhe possibilita variações radicais bem como a restringe a ser apenas uma esfera comunicativa social entre outras. Deste ângulo, a vanguarda pode ser vista não como ruptura com o projeto da modernidade mas, ao contrário, como sua continuação conseqüente.

Também o discurso pós-colonial exige uma reformulação do conceito vanguardista que durante as últimas décadas privilegia a visão eurocentrista. Knauth (2002) constata que, já 15 anos antes do início do Futurismo na Europa, havia um precursor crítico do mesmo no poema “Futura” (1895) do colombiano José Asunción Silva, um atentado anárquico à mentalidade da sociedade moderna. Constata também que duas semanas depois da publicação do manifesto futurista, em março de 1909, no “Figaro” parisiense, surgiu na América Latina uma das “sátiras mais exatas do Futurismo, a tradução comentada das onze teses do manifesto de Marinetti por Ruben

Darío no jornal argentino *La Nación*” (Knauth, 2002, p. 3); além de destacar o brasileiro Sousândrade como um dos primeiros autores pan-americanos e políglotas cujo poema épico “O Guesa Errante” (1870-1890) é um “pré-texto importante não apenas para os cantos de Ezra Pound” (Knauth, 2002, p. 4).

Outra reavaliação crítica da vanguarda é feita pelos “gender studies”, partindo, por exemplo, da idéia do “artista da vanguarda que se tornou justificativa para a existência da arte moderna [...]. Pensadores modernos que lhe atribuíram um grau elevado de autenticidade e poder” (Kuspit, 1999, p. 4). Pergunta-se a seguir como a idéia da vanguarda se relaciona com o gênero dos vanguardistas, em quais imagens concretas de masculinidade e feminilidade ela se baseia e quais são as estruturas preconceituosas utilizadas ou criticadas.

É necessário perguntar-se, portanto, se a vanguarda histórica realmente pode ser descrita como movimento unificado e se ela objetivava unir de forma radical política e arte, é preciso também questionar e analisar eventuais “implicações totalitárias” (Schmidt-Bergmann, 1997, p. 36). Apresentamos, em seguida, duas tendências básicas da vanguarda sob os conceitos de reintegração ideológica e a desdiferenciação entre arte e vida. Com isso, excluímos movimentos de cunho explicitamente artístico como o expressionismo ou o surrealismo que tendem a distanciar-se ou diferenciar-se do seu ambiente por uma estrutura e complexidade própria.

4. A vanguarda como reintegração ideológica

Se entendermos a vanguarda como programa artístico avançado, faz-se necessário perguntar: “O vanguardista está na ponta de qual corrida?” (Subiratas, 1987, p. 1). Supõe-se uma linha evolutiva linear que permite aos artistas mais “progressivos” se autodeterminar como vanguarda, sendo a conseqüência disto o fato de que logo serão ultrapassados por outros. Com isso, vanguarda e modernidade não são mais diferenciáveis claramente já que a arte moderna se caracteriza justamente pelo desvio e pela ruptura, tornando o *avant*, o distanciamento em relação aos precursores, quase sua regra constitutiva. Transportando a vanguarda militar como conceito de espaço – investigando o terreno desconhecido para a massa de tropas – para uma concepção temporal, que a compreende como movimento avançado no processo histórico, mostra-se que o *en avant* da vanguarda pretende realizar o futuro no presente, pretende antecipar o decorrer da história” (Enzensberger, 1963, p. 57).

Implícita nesta concepção está evidentemente uma ideologia que reclama saber o caminho ou o destino da humanidade, resumido ironicamente por Carl Schmitt: “Sempre haverá uma vanguarda do *Weltgeist*, uma ponta do desenvolvimento e da consciência que reclama ter o direito da ação, pois tem o conhecimento e a consciência certa” (1923, p. 47).

Podemos partir desta reflexão e definir uma linha da vanguarda como tentativa de uma desdiferenciação, ou seja, de eliminar o *status* da literatura como campo próprio dentro de uma reorganização social geral da qual a arte deve participar como meio

propagandista, o que resultaria no conhecido “manifestismo” do movimento. Esta vanguarda como arte social, próxima ao sentido militar de posto avançado e ligada ao programa socialista de Saint-Simon, objetiva uma retotalização dos sistemas funcionais sob uma determinada ideologia na qual a arte

serve como meio propagandista; [...] é seu potencial de estratégias persuasivas, sua garantia de sucesso através da influência emocional, que estabelece sua superioridade em relação ao discurso seco do cientista e a legitima como veículo destacado da doutrinação. [...] A colaboração entre ‘artistes, savants et industriels’ é delimitada a uma área relativamente reduzida: a ciência desenvolve a teoria geral da sociedade e, conforme essa, a arte forma a consciência da massa através da utilização de meios retóricos (Maag, 1986, p. 49).

Nota-se, então, uma reabilitação da retórica, chamada por Kant de “máquina de convencer”, como princípio útil para a mobilização popular. O futurismo italiano, por exemplo, propagandeava a “linguagem metralhadora” dentro de um projeto global que objetivava uma Itália como corpo social unificado e industrial, altamente armado militar e culturalmente, e cuja síntese orgânico-mecânica dominaria na Europa. Não se tratava de produzir literatura, mas de ajudar a futura tecno-sociedade a alcançar um máximo de velocidade comunicativa. O mesmo ataque à arte autônoma, considerada burguesa, foi realizado pela vanguarda russa, a Frente Esquerdista das Artes e sua “arte de produção”. Tretjakov viu no futurismo de Marinetti o precursor das tarefas operativas da agitação revolucionária comunista. “Quando o outubro chamou a arte para um trabalho considerado sujo pela ‘arte seleta’ (cartazes, versos de agitação, *slogans*), os futuristas mostraram seu importante papel para a realização lingüística dessa tarefa” (1972, p. 27). Em vez de ser decoração da vida social, a literatura deveria participar na formação funcional da nova sociedade. Da sua integração na vida coletiva social resulta a exigência de uma arte para todos, no sentido de que “qualquer um deve ser um artista, um mestre perfeito na atividade que exerce no respectivo momento” (Wilbert, 1976, p. 194). Resta à literatura apoiar, de sua maneira, através de agitação, propaganda ou jornais, a transformação revolucionária, para posteriormente dissolver-se na desdiferenciação entre comunicação poética e cotidiana no estado socialista. Quando esse for realidade, assim afirma Tretjakov, “os versos morrerão definitivamente, pois a fala cotidiana do homem se transformará num poema maravilhoso e ininterrupto” (apud Wilbert, 1976, p. 155).

5. A vanguarda como desdiferenciação

Contrariamente a estes programas afirmativos e de cunho político, seja de ideologia fascista ou marxista, pode-se constatar tendências em direção a uma anarquia semântica, ou seja, a uma destruição de qualquer sentido relevante socialmente, como, por exemplo, na fase inicial do Dadaísmo que, sem objetivar algo constitutivo, encena a negação de convenções e todas as formas comunicativas. Ser Dadaísta é ser contra tudo que sugere formas e sentido, inclusive suas próprias manifestações.

Contra a posição estético-ética! Contra a abstração sem vida do expressionismo! Contra as teorias das cabeças ocas literárias, querendo melhorar o mundo! A favor do Dadaísmo, da palavra e da imagem, a favor do acontecimento dadaísta no mundo. Ser contra esse manifesto significa ser Dadaísta (Hülsenbeck, 1977, p. 25).

Através do elemento ruído é possível comparar concepções básicas de certas tendências literárias. Lembramos que os naturalistas Holz e Schaf tentavam copiar com exatidão sons naturais como pingos de gotas de chuva via imitação textual. Valéry viu a música como contornos emergentes a partir do ruído elementar que, ao ganhar forma, deixavam ainda transparecer o fundo do qual fora feita a seleção como potencial referencial contingente, enquanto o futurismo se debruçou sobre as sensações acústicas das metrópoles modernas. O compositor Luigi Russolo utilizava o *medium* dos ruídos urbanos em peças para a “orquestra futurista” (Schmidt-Bergmann, 1993, p. 239), em que arranjou, de forma harmoniosa, sons como estalar metal contra metal, gritos e estrondos, entre outros. O Dadaísmo se opôs estritamente a essa seleção e formação do material disponível, como ponto de divergência crucial.

A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitados na ‘arte’ dadaísta sem hesitação, com todos seus gritos sensacionais, suas febres ousadas da psique cotidiana e com toda sua realidade brutal. Esse é o ponto que separa e diferencia o Dadaísmo de todas as outras tendências da arte e antes de tudo do futurismo (Pörtner, 1961, p. 517).

Em vez do sentido como princípio seletivo, Dada apresenta o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para suas produções. O sentido como seleção social é subvertido através da impossibilidade de observar fronteiras constitutivas entre ambiente e arte Dadaísta, encenado também nos *happenings* com a inclusão dos presentes no desenvolver de um processo interativo e imprevisto junto aos animadores iniciais.

O objetivo de desdiferenciar literatura e ambiente, o abandono da diferença entre *medium* e forma, referência externa e auto-referência, como princípio constitutivo da literatura, encontra-se também em programas como *écriture automatique*, de Breton, compreendido como protocolo do fluxo da consciência sem controle. No seu *Primeiro manifesto do surrealismo*, essa é definida como “automatismo puramente psíquico através do qual se procura expressar, de forma oral, escrita ou outra, o verdadeiro decorrer do pensamento. Ditados de pensamento sem qualquer controle pela razão, além de qualquer reflexão estética e ética” (apud Metken, 1976, p. 36). A renúncia a qualquer filtragem ou seleção faz com que não se possa mais identificar a formação do *medium* pelo autor, que conseqüentemente é chamado de “máquina registradora”.

Fica evidente que a negação da diferença entre forma artística e ambiente, bem como a negação de qualquer sentido social, pode ser vista justamente como forma interessante que se diferencia do sentido social na rejeição desse. Georges Bataille chamou este ataque às fronteiras institucionais de “transgressão” sem, portanto esquecer de seu caráter paradoxal: o pressuposto de cada transgressão é que ela fere

um tabu e com isso a vanguarda precisa – para ser transgressora – justamente das fronteiras. Para Foucault, a função transgressiva, apesar de afirmar fronteiras consegue abrir terrenos novos para a arte e para a literatura: “La transgression n’est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l’extérieur à l’intérieur, l’exclu à l’espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrilte dont une effraction simple ne peut venir à bout” (apud Asholt, 2000, p. 114).

Sabemos hoje que todas as tentativas vanguardistas de superar, suspender ou eliminar as fronteiras sistêmicas da literatura ou da arte em geral fracassaram e atualmente fazem parte da tradição moderna, tanto nas publicações especializadas como nos programas convencionais dos museus. Se, conforme Karl Kraus, não é tarefa da arte trazer ordem ao caos, mas caos à ordem, os dadaístas cumpriram temporariamente essa tarefa.

6. Antes e depois da vanguarda histórica

Um primeiro paradigma referente a um movimento desdiferenciador social, ou seja, anti-moderno no sentido de reintegrar áreas sociais diferenciadas sob uma única perspectiva, encontra-se já em Nietzsche. Historiadores da literatura como Grimminger frequentemente colocam sua filosofia da arte no contexto do esteticismo e como “contrária à linguagem como ferramenta discursiva da razão” (Grimminger, 1995, p. 186). Mas Nietzsche vê, antes de tudo, no esteticismo e na autonomia artística um sintoma de uma sociedade que objetiva uma política de nivelamento social e de bem-estar geral da população, onde reina um homem reativo, não produtivo, que rejeita qualquer forma de desigualdade como imoral e assim impossibilita o desenvolvimento de uma cultura de poder e força. O filósofo reconhece a literatura esteticista como “virtuosa e sedutora” (1980, p. 671), mas a desqualifica como doente e decadente, pois, em vez de formar a vida como todo de forma produtiva, seus potenciais são desperdiçados nos artefatos excêntricos de uma arte individualista capaz de apenas compensar o nivelamento medíocre da sociedade em geral.

Conforme Nietzsche, a decadência literária se caracteriza pelo fato de que “a vida não habita mais no todo. A palavra torna-se soberana e salta para fora da frase, a frase estende-se e escurece o sentido [...] o tudo não é mais um todo” (1980, p. 917). Contra esta autonomia literária dentro do contexto de uma sociedade diferenciada funcionalmente, Nietzsche postula uma estruturação social de elite e massa, apoiada e intensificada por uma desdiferenciação discursiva que retire a literatura da sua reserva social e aproveite seus recursos na formação de uma cultura ativa de força. A produtividade liberada apóia o super-homem na sua luta de superar a normatização da sociedade de massa nivelada. “Para o medíocre, ser medíocre é sua felicidade. [...] A injustiça nunca se encontra em direitos desiguais, encontra-se na exigência de direitos iguais” (1980, p. 1228).

Programas que proclamam o desaparecimento da literatura e do artista como formador criativo especializado do *medium* da linguagem, dentro de um campo específico que tanto permite e exige sua autonomia como delimita sua função em

relação à sociedade como um todo, se encontram sob ideologias políticas contrárias. Dentro dessa tendência vanguardista de desdiferenciar ambiente e sistema da literatura em nome de uma totalidade social prometedora, não é de surpreender-se que, pelo menos inicialmente, certos escritores como Benn e Jünger na Alemanha e Marinetti na Itália vissem no fascismo/nacional-socialismo um potencial capaz de possibilitar uma “nova identidade de poder e espírito, individualidade e coletividade, liberdade e necessidade” (Benn, s.a, p. 776). Similarmente a Nietzsche, imaginavam uma total reestruturação social que não precisaria mais da literatura e da arte como esfera autônoma, suspensa na nova ordem. Diferentemente de Marinetti, cujo futurismo foi pelo menos parcialmente incorporado por Mussolini, o engajamento de Benn como vanguardista da direita, ao aproximar a literatura moderna da cultura nacional-socialista, não encontrou ressonância em Hitler, para quem futuristas, dadaístas ou vanguardistas não correspondiam ao “instinto saudável” de uma nação forte. Com relação aos últimos, escreve:

Os charlatães se enganam quando acham que os criadores do novo império seriam suficientemente tolos ou medrosos para se deixarem enganar ou até intimidar por seu palavreado. Verão que talvez a maior missão cultural e artística de todos os tempos passará por cima deles como se nunca tivessem existido (apud Brenner, 1963, pp. 82-83).

Benn logo volta a uma posição esteticista e já em 1934 defende uma autonomia literária intocada por influências externas. “As épocas terminam com a arte e a humanidade terminará com arte. A arte continua ser um mundo solitário elevado. Ela permanece nas leis próprias e não expressa nada além de si mesma” (Benn, s.a., p. 852), conclusão partilhada por Breton, que, um ano mais tarde, também se distancia de concepções que objetivavam integrar arte e política, afirmando uma autonomia desejável da “arte, pois sua qualidade encontra-se apenas na sua força imaginativa, independente do objeto externo que poderia ter dado o impulso inicial” (apud Metken, 1976, p. 171).

Referente ao uso contínuo da designação “vanguarda artística” na segunda metade do século XX, o sociólogo Arnold Gehlen constata que se trata de um conceito superado, pois “o movimento da arte não caminha para frente, mas trata-se de enriquecimentos e extensões de um lugar fixo e quem fala hoje de vanguardismo apenas se refere à liberdade de movimento como programa, mas essa já foi concedida há muito tempo” (1963, p. 322). Em relação ao sistema da literatura, isso não significa uma repetição cansativa ou o esgotamento de possibilidades novas, mas apenas o reconhecimento de que essas são variações, surpreendentes ou não, da base fundamental que tentamos caracterizar anteriormente. Gehlen chama esse estado de cristalização. Este acontece quando,

em um campo cultural qualquer, todas as possibilidades fundamentais nele inerentes se desenvolveram [...] e mudanças em suas premissas, suas características básicas, tornam-se cada vez mais improváveis. Mesmo assim, o sistema cristalizado pode apresentar ainda um quadro de movimentação e agilidade. [...] Novidades, surpresas e uma produtividade verdadeira são possíveis, mas apenas num campo já determinado e na base dos princípios já incorporados, não mais abandonados (1963, p. 321).

Não vemos o fato da improbabilidade de inovações absolutas com como algo delimitador ou negativo, pois o seu reconhecimento pode afinar consideravelmente a sensibilidade para nuances e detalhes, em vez de esperar alternativas radicalmente inovadoras. Diferentemente do caso da Josefina, onde não existe memória coletiva na forma escrita, museus ou registros artísticos em geral que formariam um apoio, bem como uma delimitação institucional à arte e onde sua partida também significa o fim da continuidade reflexiva à seu respeito, a vanguarda manteve-se presente e viva, também graças às instituições que ela mesma queria eliminar.

BIBLIOGRAFIA

- ASHOLT, Wolfgang. Projekt Avangarde und avantgardistische Selbstkritik in: ASHLOT, Wolfgang e FÄHNDEERS, Walter. *Der Blick vom Wokenkratzer*. Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 97-120.
- BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke*. Stuttgart: Klett-Cotta, s.a., v. 3.
- BERTL, Klaus. *Vom Naturalismus zum Expressionismus*. Stuttgart: Klett, 1984.
- BRENNER, Hans. *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbeck: Rowohlt, 1963.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Einzelheiten II, Poesie und Politik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963.
- GEHLEN, Arnold. *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- GRIMMINGER, Rolf (org). *Literarische Moderne*. Reinbeck: Rowohlt, 1995.
- HÜLSENBECK, Richard. Erste Dadarede in Deutschland. In: RIHA, Karl (org). *Dada*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- KAFKA, Franz. Josefina ou O povo dos ratos in: *Um artista da fome*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- KNAUTH, Alfons. Die lateinamerikanische Avantgarde, Bochum 2000. Disponível em: www.homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarde.htmw, Acesso em 15 de março de 2001.
- KUSPIT, Donald. *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*. Klagenfurth: Mayer, 1995.
- MAAG, Georg. *Kunst und Literatur im Zeitalter der ersten Weltausstellung*. München: Fink, 1986.
- METKEN, Günter (org). *Als die Surrealisten noch recht hatten*. Stuttgart: Reclam, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980. v. 1.
- PÖRTNER, Paul (org). *Literaturrevolution 1910-1925*. Darmstadt: Luchterhand, 1961.

v. 2.

- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbeck: Rowohlt, 1993.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. Avantgarde in: BRUNNER, Georg e MORITZ, Rainer (orgs.) *Literaturwissenschaftliches Lexikon*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.
- SCHMITT, Carl. *Die geistige Lage des heutigen Parlamentarismus*. Berlin: Duncker & Humblot, 1923.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SUBIRATAS, Eduardo. *Da Vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.
- TRETKAKOV, Sergej M. *Die Arbeit des Schriftstellers*. Reinbeck: Rowohlt, 1972.
- WILBERT, Gerd. *Entstehung und Entwicklung des Programms der linken Kunst und der "Linken Front der Künste" (LEF)*. Giessen: Schmitz, 1976.