

# O Surrealismo como questão: diálogos imaginados entre Carlo Argan e algumas tradições do marxismo

Cairo de Souza Barbosa<sup>67</sup>

## Resumo

O presente artigo tem por objetivo discutir, desde a história intelectual, a leitura do crítico Giulio Carlo Argan sobre o que se convencionou chamar de Surrealismo, em um diálogo imaginado com algumas tradições marxistas de crítica da arte que emergiram na Europa do século XX. Em primeiro lugar, analisaremos como o italiano interpreta a arte da chamada “época do funcionalismo”, entendida não como um reflexo ideológico e infraestrutural da organização social, mas sim como articulação dialética entre realidade material e consciência do pintor. Adiante, veremos que o Surrealismo foi analisado e discutido também por outras tradições marxistas europeias, especificamente por Walter Benjamin, Theodor Adorno e Michel Lowy. Por fim, a ideia é mostrar o *entre-lugar* ocupado por Argan nesses “combates” pelos sentidos do Surrealismo, posição adquirida através de uma interpretação *sui generis* do fenômeno artístico, na medida em que toma a arte não como mera representação do real, mas como objeto capaz de figurar a mentalidade de uma época.

**Palavras-chave:** Surrealismo; Carlo Argan; Marxismos.

## Abstract

The aim of this article is to discuss the critic Giulio Carlo Argan's reading of what has come to be known as Surrealism from the perspective of intellectual history, in an imagined dialog with some of the Marxist traditions of art criticism that emerged in 20th century Europe. Firstly, we will analyze how the Italian interprets the art of the so-called "epoch of functionalism", understood not as an ideological and infrastructural reflection of social organization, but as a dialectical articulation between material reality and the painter's consciousness. Next, we will see that Surrealism was also analyzed and discussed by other European Marxist traditions, specifically Walter Benjamin, Theodor Adorno, and Michel Lowy. Finally, the idea is to show the in-between position occupied by Argan in these "combats" for the meanings of Surrealism, a position acquired through a *sui generis* interpretation of the artistic phenomenon, insofar as he takes art not as a mere representation of reality, but as an object capable of figuring the mentality of an era.

**Keywords:** Surrealism; Carlo Argan; Marxisms.

## Introdução

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima (Breton, 2001: 1).

---

<sup>67</sup> Professor da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e mestre pelo programa de pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. É membro da Comunidade de Estudos de Teoria da História (COMUM-UERJ), do Laboratório de Teoria, Historiografia e História Intelectual da PUC-Rio, da Sociedade Brasileira de Teoria da História e História da Historiografia (SBTHH) e da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC). Email: cairosbarbosa@gmail.com

Com essas palavras, o escritor e poeta André Breton, uma das figuras proeminentes das artes europeias, buscou definir a finalidade do movimento surrealista: a busca pela liberdade. Os surrealistas, comumente tratados como pertencentes a uma corrente literária ou artística fruto do caldo das vanguardas modernistas européias, voltavam suas críticas, no contexto da primeira metade do século XX, tanto ao modelo de “arte burguesa desinteressada” quanto ao chamado “realismo soviético stalinista” e sua defesa de uma “arte dirigida” e comprometida utilitariamente com a emancipação do proletariado. Nesse sentido, o que se convencionou chamar de Surrealismo representa mais que uma mera acepção estética: na tentativa de afastar-se das formas operacionais de arte até então existentes situava-se, assim, como uma espécie de “rebelia” do espírito frente à modernidade capitalista (Lowy, 2002).

Podemos dizer que, em grande medida, Giulio Carlo Argan concorda com essa visão. Partindo de uma definição clássica do escritor francês Guillaume Apollinaire, Argan entende o surrealismo como uma corrente organizada dentro da longa trajetória da história da arte, mas também como uma explosão própria da época. Para ele, o surrealismo, uma transformação decorrente da expansão da arte dadaísta, pode ser entendido, inicialmente, como uma espécie de “teoria do ‘irracional’ na arte”. Graças à abertura e à ampliação possibilitadas pelos estudos de Sigmund Freud, figuras como André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, organizados em torno da revista *Littérature*<sup>68</sup>, buscaram trazer à tona os conteúdos profundos armazenados no inconsciente. Por isso, consideravam-se produtores de algo autêntico, na medida em que a arte do surrealismo deveria recusar a mediação do consciente e buscar uma relação automática com o desconhecido contido na psiquê humana.

Essa expressão artística se enquadra, de forma mais ampla, no contexto denominado por Argan de “período do funcionalismo”. “Depois do Expressionismo, a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que, evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno” (Argan, 1992: 300). Essa época do funcionalismo, que teria se iniciado em 1910 e terminado próximo à Segunda Guerra Mundial, marca a emergência de um espírito artístico preocupado com a relação entre a economia interna das obras e sua função social. Em meio ao mundo da técnica, da ciência e do trabalho, passa-se a exigir da arte que ela desenvolva sua capacidade funcional, cujo objetivo final é tanto garantir a demolição das velhas hierarquias cristalizadas após a Revolução Industrial, quanto organizar e pavimentar um terreno a ser ocupado por uma sociedade subsequente, mais democrática e igualitária.

---

<sup>68</sup> Publicada em dois momentos: entre 1919 e 1921 e depois entre 1922 e 1924, ano em que foi extinta.

Segundo Argan, a necessidade de intervenção da época do funcionalismo se baseia na seguinte ideia:

Como último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal, o artista tende a fornecer um modelo de trabalho criativo, que implica a experiência da realidade e a renova; passando a seguir do problema específico para o geral, tende a demonstrar qual pode ser, na unidade funcional do corpo social, o valor do indivíduo e de sua atividade. Ele se põe assim no próprio centro da problemática do mundo moderno (Argan, 1992: 300).

A obra de arte passa a não ter mais um valor em si, mas um valor de demonstração baseado em um procedimento ou performance exemplar; um procedimento que, diga-se de passagem, tende a renovar a própria experiência da realidade. Pode-se dizer que, na hipótese de Argan, o funcionalismo representa a crise daquilo que Rancière (2009) chamou de regime estético, centrado na singularidade da arte, na primazia da linguagem e na recusa à fixação em modelos e gêneros textuais *a priori*. Como consequência desse declínio, abrem-se dois caminhos: a arte passa a ser lida como modelo criativo que contribui fundamentalmente para modificar as condições objetivas colocadas pela “era da reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1995); ou, por outro lado, ao compensar a alienação capital-trabalho, a arte favorece a recuperação das energias criativas e amplia seu próprio aproveitamento fora da produção industrial. É nesse segundo caminho, segundo o historiador italiano, que vai enveredar o Surrealismo.

### **O Surrealismo na reflexão de Carlo Argan**

Giulio Carlo Argan é um dos mais importantes teóricos, críticos e historiadores da arte do século XX. Nasceu em Turim, Itália, em 1909. Nos anos 1920, ainda em sua cidade de origem, aproximou-se do estudo e da prática das artes e da pintura a partir do contato com figuras como Felice Casorati, Luigi Colombo e, sobretudo, Lionello Venturi, grande historiador da arte italiano e professor nas universidades de Turim e Roma. A partir da década de 1930, Argan passa a ser conhecido no meio acadêmico internacional como autor de importantes estudos sobre as artes medieval e renascentista. Já entre os anos 1970 e 1980, ingressa na vida política, tornando-se prefeito de Roma e, depois, senador, ambos pelo Partido Comunista Italiano (PCI).

Uma de suas obras mais importantes é, sem dúvidas, *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, publicado pela primeira vez em 1970, na Itália. Nesse livro, o argumento de Argan opera dentro de uma abordagem que procura entender a forma da arte não só como expressão de um gênio individual - o pintor - mas também como uma teia de significados que geram efeitos práticos na realidade. Por isso, suas análises estabelecem vínculos e relações entre as representações artísticas e a própria história da cultura, sem subsumir uma à outra. Na análise fenomenológica do historiador italiano, a arte é entendida

como um *fazer*, em oposição à aceção clássica que a definia como um mero engenho mental oriundo da intuição.

O fazer portanto é bem mais que uma consecução de uma tarefa: ele requer uma dimensão reflexiva que permita o estabelecimento de relações precisas, dignas do nome ‘estrutura’, o que equivale a dizer que as obras de arte realizam uma fenomenologia de outra ordem – correspondente, mas não idêntica, à noção de uma percepção conformadora – em que a resistência do mundo é parte integrante de seu movimento e para a qual a reflexividade precisa incorporar um momento de opacidade, quando o travo das coisas coloca limites à transparência dos atos reflexivos. Esse fazer estruturante opera como a atividade intencional que Husserl atribui aos atos de consciência, e por certo pressupõe um olhar que realize operações semelhantes. São eles que emprestarão unidade aos ‘materiais’, sem necessidade de categorias a priori que norteiem a atividade artística (Naves, 1992: XVIII).

No sexto capítulo de *Arte Moderna*, o historiador italiano analisa, dentre outras coisas, a nova perspectiva da história da arte trazida pelo Surrealismo. Com a desagregação da forma enquanto representação fidedigna da realidade existente no início do século XX, os surrealistas em geral operavam, do ponto de vista formal, com uma espécie de “desinibição” da produção de objetos artísticos que, por conseguinte, acaba afastando a pintura de seus significados mais habituais e comuns. Contudo, ressalta Argan, as técnicas tradicionais da pintura permanecem as mesmas, justamente porque é nelas que se alicerça a possibilidade de uma “escritura automática e intuitiva”. Assim, o Surrealismo comporta uma explosão da forma artística ao mesmo tempo que preserva um conjunto de procedimentos que informam a confecção e a elaboração da arte (Argan, 1992).

Outro traço interessante abordado pelo italiano é o caráter político da poética surrealista. Diz ele que, para os artistas desse movimento, era necessário opor-se ao “programa puramente racionalista” e, podemos dizer, “alienado” da arquitetura e do desenho industrial da época. Em oposição à “arte consciente”, a arte (do) inconsciente guardaria, por si só, uma espécie de ontologia revolucionária e subversiva desassociada, fundamentalmente, de uma ideologia *per si* – atrelada fundamentalmente ao *status quo* e à manutenção da ordem. Isso porque as condições e os caracteres da sociedade de mercado adentrariam profundamente em todo o consciente humano, pressionando-o para que ele seja um mero reproduzidor - na técnica, na razão e na ciência - da vontade de poder do mundo capitalista.

Para exemplificar a questão, Argan ressalta a figura de Max Ernst, criador do *frottage*, uma operação que, mesmo mecânica, atribui à ação um dinamismo capaz de ativar e ampliar a imaginação para além da simples representação de uma realidade exterior à obra.

Observou-se com razão (Gatt) que, em Ernst, não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem se desenvolve no quadro por meio de um jogo

complexo de associações alógicas. O próprio artista afirma assistir ao processo como ‘espectador’; não pinta o sonhado, sonha pintando (Argan, 1992: 361).

Argan ressalta a conexão entre o surrealismo e o simbolismo. Desse último, os surrealistas recuperam a ideia de forma enquanto alusão, não explicitação. Ao mesmo tempo, transformam uma percepção clássica entre os simbolistas, segundo a qual haveria um conjunto de implicações espirituais e espiritualistas nos símbolos formais. Para ele, a

escrita automática do surrealismo é antes diagramática que descritiva; abstém-se de explicitar as imagens, seguindo, pelo contrário, o que se poderia chamar o fio do pensamento inconsciente, os percursos tortuosos, os arranques súbitos, os retornos, as acelerações, as decaídas do movimento interior” (ARGAN, 1992: 364).

Em outros termos, o que era uma espécie de representação laboriosa e consciente do real transformou-se, salvo engano, em uma explosão das sensações, imagens e sentimentos interiores armazenadas em algum espaço considerado oculto e, por isso, difícil de ser acessado. O automatismo é como um machado que procura romper as grades que aprisionam matérias poéticas no mundo do consciente.

Segundo Argan, o prestígio cultural do movimento surrealista se amplia quando há uma aproximação informal entre Pablo Picasso e Surrealismo. Contato que, a princípio, seria inconcebível, tendo em vista a aparente impossibilidade de se conciliarem um sistema “formal analítico e cognitivo” do cubismo com explosão da “escrita automática” surrealista. Porém, o que tornava possível tal proximidade era uma leitura da forma como algo que, para além do cânone, baseava-se na invenção e na inovação. Dito de outra forma, ambos partiam da ideia de que a realidade não era como uma natureza ordenada e uniforme pronta para ser apresentada; antes, que ela deveria “ser compreendida na violência de suas contradições” (Argan, 1992: 366). Ambiguidade, contradição e deformação são traços comuns da estrutura da imagem artística, não apenas uma escolha deliberada pela “forma disforme”. É no mundo, ele próprio irracional e disperso, que reside a carga dinâmica e a potência cinética capazes de romper os limites restritos da consciência, tornando a pintura surrealista um para além dos mitos reificados na razão.

Essa discussão sobre os limites da poética no mundo contemporâneo, especialmente no século XX, foi um dos times centrais da expressão surrealista. E em meio à sociedade de mercado e à reificação da era da reprodutibilidade técnica ou era do funcionalismo, a instrumentalização ideológica da pintura, da literatura e da arquitetura e os limites da representação/expressão cultural foram questões largamente debatidas nos meios intelectuais europeus e mundiais. Como vimos em Argan, o surrealismo se pretendia uma resposta ao “mito

da razão”. Essa visão, apesar de bastante arguta, não é de todo inédita. Como veremos, em outras tradições marxistas o surrealismo vai ser referido semanticamente de forma parecida, mas não menos críticas.

### **O Surrealismo à luz de outras tradições marxistas**

Pela capacidade de crítica às múltiplas facetas do capitalismo contemporâneo, o surrealismo foi alvo de diversas discussões no meio de inúmeras tradições marxistas, especialmente na Europa. Nos estudos contemporâneos, Michel Löwy (2002), em linhas gerais, entende que o Surrealismo não era um mero fenômeno artístico, mas sim uma espécie de inconformidade diante dos limites do mundo à época, na primeira metade do século XX. Sua hipótese se desenvolve em duas direções: na primeira, busca caracterizar o surrealismo como um “machado forte” cujo objetivo é quebrar as correntes racionalizantes (reificantes) da modernidade capitalista; depois, procura mostrar os diversos cruzamentos entre marxismo, anarquismo e a crítica surrealista. Para ele, a constante sensação de inadequação e inconformidade dessa expressão artística ampliou o desejo por restabelecer o “brilho” da vida humana apagado pela civilização burguesa (Lowy, 2002: 9).

Esse argumento tem como um de seus fundamentos a obra de Walter Benjamin. Ao entender o Surrealismo como “o último instantâneo de inteligência europeia” – por sinal, o título do ensaio -, o filósofo judeu-alemão ressalta que, do ponto de vista da forma, diluiu-se a tendência arrivista da descrição pequeno-burguesa, emergindo uma representação do mundo baseada na ideia de transfiguração. Se a hostilidade burguesa contra toda a liberdade espiritual gerava um ostracismo crítico, o Surrealismo, por outro lado, teria procurado trilhar um caminho “revolucionário”, emancipador e crítico de negação às cristalizações dessa “moderna sociedade capitalista”. Como uma espécie de “iluminação profana”, ampliou também seus espaços de atuação para além das “galerias da grande arte”. Seu fito central seria, como na citação de Breton, a busca pela liberdade da espécie humana (Benjamin, 1995b).

Novamente, em Lowy essa a revolta do espírito enquanto demonstração da crise da modernidade capitalista poderia, à escolha do artista, servir como um caminho profícuo para a liberdade humana. O título de seu ensaio, “Romper a gaiola de aço”, é uma remissão justamente à ideia de que a força explosiva do surrealismo poderia servir como impulso à ruptura uma estrutura que aprisiona e reifica, no âmbito consciente, o engenho artístico. Essa percepção é retirada da leitura weberiana, para quem o mundo se fechou em uma estrutura reificada e alienada, pretensamente racional, que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” em situação análoga à prisão. Nessa direção, o Surrealismo tinha como objetivo maior ser um “martelo

encantado” que permitisse romper as grades para se ter acesso à liberdade. Era isso que o tornava mais do que uma tradição artística no sentido usual, ou seja, uma realização (*aufhebung*) completa do espírito fora das correntes que o engendrava.

Lowy procura entender, portanto, que a chamada utopia revolucionária surrealista pretendia “interromper a rotação monótona da civilização ocidental em torno de si mesma” (Lowy, 2002: 13), visando reconectar, em um movimento de liberdade, homem e natureza. Do ponto de vista dos acontecimentos históricos, essa leitura se assenta, segundo ele, em alguns fatos: a introdução do “materialismo histórico” no 2º Manifesto do movimento<sup>69</sup>; a entrada de alguns artistas do surrealismo no Partido Comunista Francês em 1927; a ruptura com o comunismo stalinista por ocasião do Congresso de Escritores pela Defesa da Cultura, realizado na França, em 1935; a visita de Breton a Trotski no México, em 1938, sinalizando uma recusa ao soviétismo vigente; e a fundação da FIARI (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente), entre outras. Por isso, o sociólogo franco-brasileiro considera-o como a mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX, uma vasta e dispersa forma de expressão “de protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, que se inspirava no passado pré-capitalista, mas que aspira antes de tudo uma utopia revolucionária nova” (Lowy, 2002: 15).

A questão do “mito da razão” discutida por Argan é resgatada, nesse caso, na chave de uma abertura ao “reencantamento do mundo” através da poesia, da pintura e das artes em geral. Salvo engano, essa era também a hipótese benjaminiana: o “funcionalismo da arte” do surrealismo, mesmo sua forma estrutural, é não somente uma busca por outras maneiras de expressão artística, como também um “canal de escoamento” das sensações, experiências e sensibilidades aprisionadas pela sociedade da mercadoria, retomando à mão do pintor o ímpeto artesanal anterior ao declínio da reprodutibilidade e da maquinaria (Benjamin, 1995). Mais do que uma teleologia política, portanto, era preciso recusar-se a viver em um mundo em que a ordem estabelecida - que na aparência gerava cultura - produzia, na verdade, barbárie (Benjamin, 1995b). Esse surrealismo, portanto, seria um astrolábio pelo qual os viajantes, no mundo da modernidade capitalista, podem guiar seus caminhos olhando as estrelas (Lowy, 2002: 15).

É por isso que Benjamin e Lowy investem na ideia de que o Surrealismo nas artes propõe a ideia de “deriva”, um “alegre passeio” fora do mundo da razão instrumental. O pintor

---

<sup>69</sup> O Manifesto Surrealista foi publicado por André Breton pela primeira vez em 1924. Já em 1930 saiu a segunda edição, contendo revisões, releituras e, sobretudo, uma aproximação candente com o marxismo, o materialismo histórico-dialético e o comunismo. Cf. Lowy, 2002.

surrealista, capaz de perambular pelo mundo material, consegue se livrar da prisão do fetichismo da mercadoria e se abre à plena liberdade. Diferente da simples postura blasé presente na obra simmeliana, por exemplo, no qual o indivíduo se mostra indiferente à vida mundana, o significado profundo da ideia de deriva diz respeito à tentativa de “desracionalizar” e “desinstrumentalizar” a vida, o que leva diretamente a um estágio de embriaguez, de “graça”, antessala desse mundo da liberdade plena.

Ainda no cenário europeu, é Gyorgy Lukács quem vai estabelecer uma crítica a essa visão que aproxima surrealismo e liberdade. O argumento do crítico húngaro é que a arte, mesmo no surrealismo, só consegue “imagnetizar” a realidade, refletindo o movimento, a direção e as orientações essenciais já existentes no mundo material. A questão é que essa realidade social, por sua vez, cria uma coerção: com o modo de produção capitalista se desenvolvendo no caminho de sua “perfeição”, a ideia de liberdade passa a pairar absoluta, fazendo cessar qualquer coerção temática; por isso, a liberdade total de invenção torna-se liberdade de servidão. O que se sucede, portanto, é que este novo artista se encontra na situação de mero produtor de mercadorias em relação ao mercado abstrato, desenraizado inclusive dos caracteres que definem a própria funcionalidade da obra de arte. Radicalizando a tese, Lukács defende que mesmo a originalidade e a invenção artísticas, que podem ser entendidas na chave da autonomia do produtor, são concessões e espaços conscientemente abertos nas poucas fendas da modernidade capitalista:

a liberdade assim produzida, a ‘individualidade’ assim tornada valor, estão longe de garantir que o que foi criado desta maneira seja realmente arte. Muito pelo contrário. O que caracteriza, na literatura capitalista, o abacaxi ‘qualificado’ e superior é, precisamente, o exagero da originalidade, da invenção artística livre (Lukács, 1968: 264).

O húngaro provoca dizendo que esse desejo por liberdade artística expresso nas afirmações de diversos surrealistas pode ser definido, então, como uma busca pela “liberdade subjetivamente soberana da expressão individual imediata de experiências artísticas individuais” (Lukács, 1968: 265). A noção de “deriva” aqui é invocada para definir um ato individual de revolta frente às condições “naturalizantes” do mundo moderno, no qual os artistas surrealistas, imersos nessa forma de produção artística e voltando-se inteiramente para dentro de si, reproduzem a lógica da arte moderna de renunciar à conquista da realidade objetiva em troca da exacerbação da liberdade subjetiva interna. Em outras palavras, ele considera que o “protesto”, como expressão artística, é respeitável, mas a experiência subjetiva do simples protesto não garante a elevação à superioridade positiva, nem do ponto de vista ideológico, nem do ponto de vista artístico.



Lukács entende que ao afastar-se das formas operacionais de arte, tentando levar ao limite, através da transfiguração, a representação do mundo, enfrentando a tendência moderna e burguesa da pura descrição, o Surrealismo também se distanciou da objetividade do mundo exterior buscando salvar a soberania subjetiva. Assim, “de uma maneira paradoxal, o mais violento dos protestos contra os efeitos desumanizadores da sociedade capitalista produziu, em suas consequências, a desumanização do artista” (Lukács, 1968: 269). A crítica lukacsiana, portanto, se dirige à “ilusão da arte livre”.

O artista antigo sabia exatamente a quem se dirigia com suas obras; o artista novo encontra-se – objetivamente considerada a função social da arte – na situação do produtor de mercadorias em relação ao mercado abstrato. Sua liberdade é – na aparência – tão grande quanto a do produtor de mercadorias em geral (sem liberdade não há mercado). Na realidade, objetivamente, as leis do mercado dominam o artista pela mesma razão por que, dominam, em geral, o produtor de mercadorias (LUKÁCS, 1968: 262).

### **O surrealismo na era do funcionalismo**

É possível dizer que a leitura de Argan se encontra em um espaço fronteiro em relação às proposições dos marxismos difusos de Lowy, Benjamin e Lukács. O historiador italiano, ao situar o surrealismo dentro da “época do funcionalismo”, entende a problemática da arte moderna no século XX em vinculação direta com as amplas e profundas transformações tecnológicas da contemporaneidade (ARGAN, 1992). A ideia de que há um “desenvolvimento da funcionalidade da arte” é uma tendência geral da própria sociedade da época, como já apontamos a partir de Walter Benjamin (1995) e de sua reflexão clássica sobre a função da arte na era da “reprodutibilidade técnica”. Imersa na lógica de produção e consumo, a potência da pintura aos poucos era tragada e diluída por um visceral processo de reificação decorrente do aprofundamento da sociedade industrial e de suas inúmeras inovações técnico-científicas. Remando a contrapelo, algumas figuras buscaram enfrentar e se opor a esse processo de cristalização da modernidade burguesa, defendendo a posição de que o artista era a figura que mais se assemelhava àquela do produtor do trabalho artesanal, expressão criativa “pré-moderna” que seria um contraponto ao trabalho repetitivo das fábricas e da vida na cidade.

A visão arganiana, nesse sentido, acaba por situar o Surrealismo, de um lado, para além da simplificação que busca associá-lo, do ponto de vista ideológico, às pautas político-ideológicas anti-capitalistas propriamente modernas, pura e simplesmente. Nesse caso, Argan o liberta da condição de mero instrumento de combate consciente à vida burguesa, como parece ser a leitura de Lowy e, grosso modo, a de Benjamin. Por outro lado, Argan se recusa também a encerrá-lo em uma mera expressão formal da pintura, apenas como uma explosão da

“subjetividade interna” de cada indivíduo egóico, conforme a leitura crítica e antiliberal de Lukács aponta. O historiador italiano, nesse sentido, não se atrela à percepção anacrônica do pintor como “gênio” capaz de rasurar a cronologia histórica e, de maneira individual e campesina, resistir à avalanche moderna.

Argan entende que o Surrealismo é a expressão máxima de uma arte que se afastou da tarefa de apenas “representar o mundo” exterior de forma mais ou menos “fiel”, para buscar tensioná-lo e, portanto, colocá-lo *sub júdice*. Significa dizer, portanto, que a leitura arganiana é capaz de entrecuzar a visão “internalista”, no sentido de pensar a forma artística, mas também “externalista”, na medida em que toma o objetivo artístico como algo que se faz e se realiza no mundo a partir de uma lógica específica de funcionamento que, naquele momento, dependia sobremaneira tanto da realidade quanto do próprio engenho artístico; das nuances da psiquê aos procedimentos estéticos ligados às tradições culturais.

O diálogo imaginado do Surrealismo de Argan com o de outras visões marxistas nos coloca, portanto, a seguinte percepção: a arte surrealista é a expressão de uma “desinibição” da produção de objetos artísticos, afastando a pintura de seus significados usuais e comuns até aquele momento, no começo do século XX. Ao fazer vir à superfície as imagens do inconsciente que estavam enclausuradas, sua proposta é, para Argan, a própria exploração de uma nova ontologia da arte, mais que simplesmente uma expressão ideológica que se coloca no mundo. Do ponto de vista sociológico, a partir da leitura arganiana é possível dizer que o Surrealismo, ao figurar como uma espécie de “mentalidade subterrânea explosiva”, encontra-se ainda hoje dissipado num conjunto de referências, influências, alegorias, imagens e inspirações ao redor do mundo, do campo da arte ao campo da política.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, T. “Revendo o Surrealismo”. In: **Notas de literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

ARGAN, C. “A época do funcionalismo”. In: **Arte Moderna**. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 361.

ARGAN, C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1995b.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Eliana Aguiar Nau, Rio de Janeiro, 2001.

BEZERRA, J. C. **O Renascimento de Giulio Carlo Argan**. 2015. Tese de Doutorado. PUC-Rio.

LOWY, M. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, G. “Arte Livre ou Arte Dirigida?” In: **Marxismo e Teoria da Literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, L. “A arte entre o trabalho e o valor”. **Crítica Marxista**, n. 20, p. 123-138, 2005.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.