

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Dissertação

**Entre a recusa e a afirmação:
A ambivalência política da
arte na filosofia de Herbert
Marcuse.**

Gabriel Dias



GABRIEL DIAS

**ENTRE A RECUSA E A AFIRMAÇÃO: A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA ARTE
NA FILOSOFIA DE HERBERT MARCUSE**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

OURO PRETO

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

D541e Dias, Gabriel.

Entre a recusa e a afirmação [manuscrito]: a ambivalência política da arte na filosofia de Herbert Marcuse. / Gabriel Dias. - 2022.
181 f.

Orientadora: Profa. Dra. Imaculada Kangussu.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrado em Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

1. Marcuse, Herbert, 1898-1979. 2. Arte - Filosofia. 3. Estética. 4. Política na arte. 5. Ambivalência. I. Kangussu, Imaculada. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 111.852(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Paulo Vitor Oliveira - CRB6 / 2551



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Gabriel Dias

Entre a recusa e a afirmação: a ambivalência política da arte na filosofia de Herbert Marcuse

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Aprovada em 23 de fevereiro de 2022

Membros da banca

Professora Dra. Imaculada Kangussu - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Professor Dr. Bruno Almeida Guimarães - Universidade Federal de Ouro Preto
Professor Doutor Silvio Gomes Carneiro - Universidade Federal do ABC

[

A Professora Dra. Imaculada Kangussu, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 24/03/2022



Documento assinado eletronicamente por **Imaculada Maria Guimaraes Kangussu, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/03/2022, às 18:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0299565** e o código CRC **C51BC26B**.

*À minha mãe, Jaqueline, por toda sua força,
dedico esta dissertação.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora, Imaculada Kangussu, pelos ensinamentos; aos meus familiares, pelo apoio; aos meus amigos e amigas, pela cumplicidade; aos professores e professoras, funcionários e funcionárias do IFAC, pela experiência; e à CAPES, pelo fomento concedido à pesquisa.

RESUMO

Imbuída de um potencial tanto afirmativo quanto negativo, a arte como interpretada por Herbert Marcuse expressa uma ambivalência política. Se por um lado, a arte pode servir de sustentação da cultura e do estado de coisas convencionado, por outro, ela é uma força de negação. Essa apreensão dialética da arte é disposta em obras do filósofo que perpassam, ao menos, um período de cinco décadas de produção intelectual e que serão aqui nossos objetos de análise – nos referimos, mais especificamente, a sua produção da década de 1930 à década de 1970. Veremos que, nestas obras, Marcuse se deterá preponderantemente em um dos aspectos políticos da arte, negativo ou afirmativo. No entanto, será possível observar igualmente que, em nenhum dos textos que aqui analisaremos, o filósofo abandonará o caráter ambivalente da arte, sempre considerando aspectos contrários aos quais ele está se referindo. O presente estudo se propõe, por conseguinte, analisar e refletir de que modo essa ambivalência política da arte se manifesta e opera no interior do pensamento de Marcuse, assinalando sua constante retomada na filosofia do autor e, portanto, sua importância para a teoria estética do frankfurtiano.

Palavras-chave: Marcuse – Arte – Estética – Política – Ambivalência.

ABSTRACT

Title: Between refusal and affirmation: The political ambivalence of art in the philosophy of Herbert Marcuse.

Imbued with both affirmative and negative potential, art as interpreted by Herbert Marcuse expresses a political ambivalence. If, on the one hand, art can support culture and the conventional state of affairs, on the other hand, it is a force of negation. This dialectical apprehension of art is displayed in works by the philosopher that span at least a period of five decades of intellectual production and which will be our objects of analysis here – we refer, more specifically, to his production from the 1930s to the 1970s. We will see that, in these works, Marcuse will focus mainly on one of the political aspects of art, negative or affirmative. However, it will also be possible to observe that, in none of the texts that we will analyze here, the philosopher will abandon the ambivalent character of art, always considering contrary aspects to which he is referring. The present study therefore proposes to analyze and reflect on how this political ambivalence of art manifests and operates within Marcuse's thought, pointing out its constant resumption in the author's philosophy and, therefore, its importance for the aesthetic theory of the Frankfurtian.

Keywords: Marcuse – Art – Aesthetics – Politics – Ambivalence.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	08
1	CAPÍTULO 1. Da cultura burguesa à cultura nazista: A ambivalência política da arte nos anos 30.....	16
2	CAPÍTULO 2. O surrealismo e a leitura psicanalítica da estética: A ambivalência política da arte nos anos 40 e 50.....	43
2.1	Grande Recusa, alienação artística e o amor.....	43
2.2	O protesto da fantasia e uma civilização não-repressiva.....	53
3	CAPÍTULO 3. A perspectiva da dissolução da arte: A ambivalência política da arte nos anos 60.....	74
3.1	Oposição e dessublimação da arte.....	74
3.2.	Nova sensibilidade e o “fim da arte”.....	86
4	CAPÍTULO 4. Em defesa da autonomia: A ambivalência política da arte nos anos 70.....	106
4.1	A “revolução cultural” e a reabilitação da cultura burguesa.....	106
4.2	Permanência e forma estética.....	132
5	CONCLUSÃO	168
6	BIBLIOGRAFIA	178

INTRODUÇÃO

Sufocado sob o joelho de um policial branco por cerca de 9 minutos, George Floyd, homem negro de 46 anos, foi brutalmente assassinado em maio de 2020 nos Estados Unidos, vítima do racismo que estrutura nossas sociedades. Sua morte desencadeou uma série de protestos por todo o mundo, insuflados pelo movimento conhecido como Black Lives Matter (Vidas Negras Importam), que questionavam a história do racismo e da violência policial. Segundo George Katsiaficas, estes protestos continham mais do que simplesmente atributos e pautas políticas, eles continham uma dimensão cultural: “Dezenas de estátuas de heróis racistas foram derrubadas, ruas e prédios renomeados, mascotes de times esportivos postos em causa, e as queixas de longa data sobre o racismo foram finalmente examinadas”¹. Se por um lado, estas foram para uma parcela da população transformações significativas que necessitam de continuidade, por outro, para os apoiadores de Donald Trump, na época presidente do país, e outros conservadores norte-americanos, estas foram mudanças que demandaram uma contraofensiva. Parte desta contraofensiva, por conseguinte, em oposição a este renascimento cultural, concentrou-se em vilanizar os teóricos radicais que abriram caminho para os movimentos atuais. “O principal deles”, segundo Katsiaficas, “é Herbert Marcuse”².

Não nos cabe aqui, no entanto, discutir as especificidades dos novos ataques da direita norte-americana endereçados a Marcuse. Como atesta Katsiaficas³, eles são mais uma caricatura das ideias do filósofo do que propriamente uma análise detida de sua teoria. O que nos interessa, em verdade, é assinalar que o pensamento de Marcuse e suas implicações continuam ecoando ainda hoje uma espécie de ameaça àqueles que estão majoritariamente vinculados ao poder, a ponto de fazer com que ele seja retomado pela direita norte-americana cerca de 40 anos depois de sua morte - mesmo que para demonizá-lo. Este tipo de perseguição ao pensamento marcusiano, contudo, não é novo. Desde a década de 60 em que se tornara aclamado como filósofo da libertação por estudantes de todo o mundo, o filósofo já gerava um desconforto nos setores socialmente dominantes dos Estados Unidos. Exemplos do que passou lá foram as diversas tentativas da chamada Legião Americana⁴ de convencer a população de

¹ KATSIAFICAS, G. “What’s behind the recent attacks on Herbert Marcuse?”. Counterpunch, 2021. Disponível em: < <https://www.counterpunch.org/2021/12/17/whats-behind-the-recent-attacks-on-herbert-marcuse/> >. Acesso em: 10/01/2022.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Organização sem fins lucrativos, ativa na política norte-americana, composta por veteranos de guerra dos Estados Unidos.

San Diego e a reitoria da UCSD, onde Marcuse lecionava, a apoiar a demissão do filósofo de seu emprego na universidade; ou os ataques públicos de Ronald Reagan, na época governador da Califórnia, e de Spiro Agnew, vice-presidente dos Estados Unidos entre 1969 e 1973, à figura de Marcuse. Estes exemplos nos dão, ainda que brevemente, a dimensão do caráter não-conformista do pensamento marcuseano, sempre oposto às condições de não-liberdade e destruição que vinham sendo impostas pelo governo norte-americano desde que Marcuse se mudara para o país fugindo do nazismo. Mais do que inconformista, sua filosofia se mostra portadora de *insights* que apresentam alternativas ao modo de vida estabelecido em nossas sociedades, regidas por um capitalismo cada vez mais mundializado. Por esses motivos, seu pensamento merece ainda hoje nossa atenção crítica e deve ser reconsiderado também por aqueles e aquelas que reconhecem a necessidade de uma transformação social.

Nascido em 1898 e falecido em 1979, Herbert Marcuse foi um filósofo que se debruçou sobre diversos temas em sua trajetória intelectual, dentre eles ciência, tecnologia, ecologia, psicanálise, política e estética. O autor é usualmente enquadrado no grupo conhecido como Escola de Frankfurt, já que esteve vinculado sobretudo nos anos 30 ao Instituto para a Pesquisa Social criado na cidade de Frankfurt na Alemanha, juntamente à autores como Adorno, Horkheimer e Benjamin. Embora a relação de Marcuse com estes autores seja, a depender do contexto, de maior proximidade ou afastamento, é possível encaixá-los na mesma rubrica de uma filosofia materialista-histórica não ortodoxa, orientada em grande medida pelo método dialético absorvido das filosofias hegeliana e marxista. A esta linhagem de pensamento podemos, portanto, inspirados em Horkheimer, denominar como uma teoria crítica da sociedade.

Mesmo que comentadores como Silveira⁵ e Thorkelson⁶ atestem um afastamento intelectual de Marcuse do Instituto a partir da década de 40, é possível afirmar que o filósofo levou à cabo o projeto da teoria crítica durante todo o seu percurso filosófico posterior aos anos 30. Aliás, na opinião de Loureiro⁷, Marcuse foi o único filósofo da Escola de Frankfurt que levou verdadeiramente adiante o projeto da teoria crítica dos anos 30, a saber, manter unidas filosofia, teoria social e política radical. A autora cita como exemplo desta postura do filósofo, suas divergências com Adorno no que se refere a uma ocupação de estudantes alemães de

⁵ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010, p.15.

⁶ THORKELSON, N. *Marcuse em quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2020.

⁷ LOUREIRO, I. “Apresentação”. In: LOUREIRO, I. (org.). *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p.7.

esquerda no Instituto, em 1969. Na ocasião, Adorno teria chamado a polícia para conter o protesto dos estudantes. Marcuse, por sua vez, teria discordado da posição de Adorno e, numa série de correspondências, teria dito a ele que apesar de recusar qualquer politização imediata da teoria, acreditava que a teoria crítica da qual compartilhavam seria composta por uma dinâmica política interna que, na contemporaneidade, mais do que nunca, exigia uma posição política concreta⁸ – neste caso, a de se posicionar ou não ao lado dos estudantes. Deste modo, evidencia-se a posição de Marcuse de que mesmo uma teoria incólume não estaria imune à realidade e, neste sentido, a teoria crítica deveria se politizar concretamente sob pena de se tornar anódina.

Como já assinalamos, o método dialético teve grande impacto no percurso filosófico de Marcuse. Conforme afirma Kellner acerca do pensamento marcuseano, “em sua visão dialética, a teoria crítica deveria delinear tanto as formas de dominação e opressão quanto as possibilidades de esperança e libertação”⁹. Tal modo de apreensão da realidade histórica fez com que Marcuse assinalasse diversas vezes o potencial político ambivalente de fenômenos como a tecnologia e a arte. Ele reconhece que, se por um lado, estes fenômenos podem servir a uma função de sustentação e preservação do *establishment* em curso, por outro, eles podem representar um caminho de oposição e emancipação em relação ao estado de coisas convencional. Acerca desta ambivalência política da tecnologia, por exemplo, podemos citar a posição de Marcuse no artigo “Algumas implicações sociais da tecnologia moderna”, publicado em 1941. Nele, o frankfurtiano inicia o texto delineando os contornos ideológicos que o processo tecnológico vinha incorporando. Segundo Marcuse,

a tecnologia, como modo de produção, como a totalidade dos instrumentos, dispositivos e invenções que caracterizam a era da máquina, é assim [...] uma forma de organizar e perpetuar (ou modificar) as relações sociais, uma manifestação do pensamento e dos padrões de comportamento dominantes, um instrumento de controle e dominação.¹⁰

O tom crítico a esse processo permanece latente na maior parte do texto. Contudo, ao final do artigo, articulando as possibilidades que a tecnologia poderia ajudar a realizar num

⁸ HERBERT, M.; ADORNO, T. “As últimas cartas”. In: LOUREIRO, I. (org.). *A grande recusa hoje*, op. cit., p.92.

⁹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v. 4. Londres e Nova York: Routledge, 2007, p.1.

¹⁰ MARCUSE, H. “Algumas implicações sociais da tecnologia moderna”. In: KELLNER, D. (ed.) *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999, p.73.

contexto de transformação social, Marcuse¹¹ propõe que o progresso tecnológico permitiria também diminuir o tempo e a energia gastos na produção das necessidades da vida, bem como fomentaria uma redução gradual da escassez. Deste modo, gastando menos tempo e energia para manter sua vida e a vida da sociedade, através dos avanços tecnológicos o indivíduo poderia canalizar estas dimensões de tempo e energia para a esfera de sua realização própria, humana.

Do mesmo modo, a apreensão e interpretação de Marcuse acerca do campo da arte e da cultura parecem seguir o mesmo ritmo dialético. Ainda de acordo com Kellner¹², para Marcuse, a cultura e a arte desempenharam um papel importante tanto na formação das forças de dominação, quanto na geração de possibilidades de emancipação. Nesse sentido, na visão marcusiana, a arte seria composta por dimensões afirmativas, por conter aspectos que afirmam o estado de coisas estabelecido, e igualmente por dimensões negativas, por conter aspectos que se opõem à ordem vigente. Como pretendemos evidenciar, esta compreensão dialética, ambivalente acerca do caráter político da arte manifesta-se nos principais escritos marcusianos sobre o campo da estética, principalmente naqueles compreendidos entre as décadas de 30 e 70¹³. Em alguns escritos a argumentação do autor penderá para o caráter afirmativo da arte, em outros para seu caráter negativo. No entanto, é possível constatar que mesmo dando prevalência para este ou aquele aspecto político da arte em seus textos, Marcuse muito dificilmente não cita o aspecto político contrário ao qual está se referindo majoritariamente. Mais precisamente, nas obras que aqui serão objetos de análise, constatamos que o autor teve sempre o cuidado de considerar, ainda que brevemente, a contraparte do aspecto político da arte ao qual ele está se detendo - o que em nossa interpretação reforça a compreensão dialética do autor acerca da arte. É objetivo de nossa dissertação, portanto, analisar como essa ambivalência política da arte se manifesta e opera no interior do pensamento de Marcuse.

Frente ao caráter não-sistêmico da filosofia de Marcuse, optamos em nossa abordagem, que perpassa o arco temporal dos anos 30 aos 70, por uma exposição cronológica da produção dos textos, a fim de explicitar melhor as nuances da argumentação marcusiana no decorrer de sua trajetória intelectual. Visando a organização de nossa exposição, a dissertação é dividida

¹¹ *Ibidem*, p.103.

¹² KELLNER, D. "Introduction: Marcuse, art and liberation", *op. cit.*, p.1.

¹³ Optamos, em nosso recorte temporal, por excluir a dissertação de Marcuse datada de 1922, intitulada *O Romance de Artista Alemão (Der deutsche Künstlerroman)*. A dissertação foi produzida antes do ingresso do Marcuse no Instituto e, portanto, conforme Kellner, é anterior à apropriação do filósofo do materialismo histórico-dialético de Marx. (Cf. KELLNER, D. "Introduction: Marcuse, art and liberation", *op. cit.*, p.19).

em quatro capítulos: o primeiro composto por uma análise do texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, publicado por Marcuse na década de 30; o segundo constituído pela análise de “Algumas considerações sobre Aragon: Arte e política na era totalitária” e parte de *Eros e civilização*, publicados respectivamente na década de 40 e 50; o terceiro composto pela análise de “A arte na sociedade unidimensional” e parte de *Um ensaio sobre a libertação*, ambos da segunda metade da década de 60; e, por fim, o quarto capítulo que abrange análises de parte de *Contrarrevolução e revolta* e de *A dimensão estética*, datados da década de 70. Nestas análises, nosso intento é o de acompanhar o caminho da argumentação marcusiana nas obras citadas, assinalando os momentos em que o filósofo considera tanto os aspectos conformistas da arte, quanto seus aspectos negativos, e expondo como o autor encadeia essas ideias no decorrer de seus textos.

Em nosso primeiro capítulo, intitulado “Da cultura burguesa à cultura nazista: A ambivalência política da arte nos anos 30” veremos como Marcuse teceu no texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, de 1937, o que consideramos ser suas primeiras considerações sobre o caráter político ambivalente da arte. Observaremos, na verdade, que o foco do autor no texto em questão foi o de explicitar o movimento de manutenção ideológica incrustado no cerne das culturas burguesa e nazista. Nestes contextos, a cultura e a arte foram consideradas afirmativas já que criavam uma adaptação conformista em relação à ordem vigente, confirmando o estado de coisas estabelecido pelos setores socialmente dominantes nestas sociedades. Não obstante, no decorrer de sua crítica, Marcuse percebe que mesmo a cultura afirmativa burguesa contém em si um momento de negatividade, relacionado ao mundo de aparência criado pela arte, que pode proporcionar um instante de liberação da ordem estabelecida. Deste modo, em seu objetivo de criticar os aspectos ideológicos que a cultura afirmativa burguesa vinha exercendo, o filósofo consegue articular também no texto os aspectos emancipatórios da arte burguesa, que poderiam liberar a cultura de sua tradição afirmativa. De acordo com Reitz, a obra de 1937 representou

a primeira tentativa concentrada de Marcuse para encontrar uma nova definição [de estética], enfatizando os até agora negligenciados elementos da *sensibilidade humana* e do *criticismo social materialista*, combinados em um programa estético para alcançar uma *felicidade terrena*, mais do que uma teoria abstrata e afirmativa da beleza dos objetos estéticos isolados.¹⁴

¹⁴ REITZ, C. *Art, alienation, and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, 2000, p.90.

Nosso segundo capítulo intitulado “O surrealismo e a leitura psicanalítica da estética: A ambivalência política da arte nos anos 40 e 50”, mostrará como Marcuse delineou majoritariamente nestas décadas o caráter de oposição da arte em relação ao mundo dado, sem abrir mão, contudo, de considerar também seu aspecto ambivalente. Em “Algumas considerações sobre Aragon”, de 1945, frente ao diagnóstico da dificuldade de a arte expressar seu poder de negação em circunstâncias totalitárias, o frankfurtiano argumentará em favor da capacidade de alienação da arte, de sua capacidade de transcender a normalidade e apresentar um mundo outro. Neste contexto, algumas características da literatura surrealista da Resistência francesa, como o estranhamento obtido pela forma e o potencial político do amor, serão retomadas pelo autor como exemplos felizes dessa alienação. No entanto, ao final do ensaio Marcuse identificará igualmente um caráter reconciliador e, portanto, afirmativo, inerente à gratificação estética, que pode também resultar numa adaptação conformista à realidade estabelecida. Ademais, veremos que esses potenciais antagônicos de alienação e reconciliação, que nos remontam à ambivalência política da arte, serão identificados por Marcuse no texto de 1945 mais especificamente na forma estética.

Em *Eros e civilização*, de 1955, Marcuse construirá suas reflexões sobre arte e estética em seu caminho de, “para além do princípio de realidade estabelecido”, como ele nomeia a segunda parte do livro, conceber os contornos de uma civilização não-repressiva. Uma aliada para esta construção, será encontrada na energia mental que mantém, segundo o autor, um alto grau de liberdade frente ao princípio de realidade estabelecido, nomeadamente, a fantasia-imaginação. A arte, por sua vez, como objetivação da fantasia, é capaz de iluminar aquilo que foi reprimido sob o estado de coisas prevalecente, apresentando assim a viabilidade de uma outra ordem, menos repressiva que aquela que fora instituída historicamente. Neste sentido, toda obra de arte autêntica constituirá na visão do filósofo uma negação do estado de não-liberdade vivenciado na civilização. Por outro lado, não obstante, como toda obra de arte causa prazer, ela pode elevar aqueles que entram em contato com ela e em seguida fazê-los esquecer desta experiência, causando assim aquela adaptação conformista à realidade que Marcuse já notara nos textos anteriores. Deste modo, portanto, novamente o filósofo assinalará o caráter ambivalente da arte que, no texto, será comparado a duplicidade que também constitui a catarse aristotélica, a saber, opor e reconciliar, acusar e absolver. Segundo Kellner, *Eros e civilização* levou a cabo

uma revolução na teoria estética, combinando a psicanálise com a filosofia radical e a teoria social na elaboração de perspectivas sobre como a dimensão estética poderia ajudar a promover a libertação individual e a criação de uma sociedade e cultura não repressivas.¹⁵

Em nosso terceiro capítulo intitulado “A perspectiva da dissolução da arte: A ambivalência política da arte nos anos 60”, nos concentraremos na análise de textos marcuseanos da segunda metade da década de 60, mais especificamente “A arte na sociedade unidimensional”, de 1967, e *Um ensaio sobre a libertação*, de 1969. Em ambos, veremos como Marcuse continuará refletindo sobre o potencial radical e liberador da arte em relação ao estado de coisas estabelecido. O filósofo percebe que os movimentos culturais emergentes na época estariam expressando uma recusa consciente da sociedade existente e, neste sentido, poderia haver chegado um momento em que a arte pudesse contribuir para a criação de um universo estético, tanto no que tange à sensibilidade, quanto no que tange à própria arte. Deste modo, Marcuse irá cogitar nestes textos a possibilidade do “fim da arte”, isto é, a superação da arte que torna possível sua convergência com a vida. Contudo, mesmo neste cenário, o frankfurtiano considera relevante contrastar essa situação da arte com seu caráter ambivalente. Em ambos os textos o filósofo trará a lume novamente o tema da catarse inerente à arte, em que a purificação contida na ordem estética que é formada transforma o negativo em afirmativo. Assim, veremos que mesmo a antiarte mais radical estará sujeita aos aspectos afirmativos da arte. Nas reflexões da segunda metade da década de 60 se evidencia, por conseguinte, segundo Kangussu

a duplicidade do pensamento de Marcuse diante da arte – que, dúplice, opõe e reconcilia. O filósofo permanece defensor de duas posições aparentemente contraditórias, com a balança pendendo ora para um lado, ora para outro, mas sem haver descarte. Por um lado, (1) não abre mão da diferença entre a forma artística e a realidade; por outro, (2) observa a necessidade da dessublimação dessa forma na imediaticidade do sensível.¹⁶

Em nosso quarto e último capítulo intitulado “Em defesa da autonomia: A ambivalência política da arte nos anos 70”, debruçaremos-nos sobre os escritos de Marcuse a respeito da arte e da estética datados desta década, mais especificamente, *Contrarrevolução e revolta*, de 1972, e *A dimensão estética*, de 1977. Aqui, o filósofo recuará sobre a tese da dissolução completa da arte na vida, argumentando em favor da permanente contradição entre a cultura material e a

¹⁵ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.31.

¹⁶ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.222.

intelectual. O potencial de negação da arte, neste contexto, foi concebido por Marcuse como presente na própria arte, mais especificamente na forma estética, caracterizada aqui como autônoma perante as relações sociais. Apenas na medida em que transcende essas relações, a arte protesta contra elas, rompendo com a consciência dominante e apresentando novas experiências possíveis. Não obstante, o filósofo assinalará igualmente em ambos os textos que as tendências críticas e negativas da arte coexistem com suas tendências afirmativas para a reconciliação com a realidade, e que isso se deve, como já foi proposto, ao caráter redentor da catarse. Nas obras de arte autênticas, por conseguinte, Marcuse identificará que a interação entre a denúncia e a afirmação é capaz ainda de preservar a “memória das coisas passadas”, o que faz com que o frankfurtiano conceda ainda outra definição ao caráter afirmativo da arte, a saber, a da afirmação do compromisso da arte com Eros, a pulsão de vida.

Neste trajeto, será possível notar, como também notou Silveira¹⁷, que não há variações tão significativas nas discussões de Marcuse sobre o caráter político da arte. O que irá variar, neste contexto, como já adiantamos, é a ênfase concedida pelo autor aos aspectos conformistas ou radicais, conciliatórios ou emancipatórios da arte, bem como suas considerações sobre o potencial subversivo de algumas manifestações artísticas datadas principalmente do século XX. Conforme afirma Kangussu¹⁸, salvo em *Um ensaio sobre a libertação*, o potencial político da arte na filosofia de Marcuse estará sempre ligado à sua alteridade e à sua autonomia, expressas pela forma artística, em relação ao mundo da realidade dada. Deste modo, se evidenciará uma maior complementariedade das obras de Marcuse do que uma ruptura brusca entre as ideias apresentadas nas diferentes épocas. Esta parece, em verdade, ser uma posição defendida pelo próprio filósofo. Quando perguntado por Kellner¹⁹ sobre a aparente divergência abrupta entre sua teoria estética dos anos 60 aos anos 70 – nuances que serão examinadas em nossa dissertação –, Marcuse preferiu enfatizar as continuidades de suas análises do que suas intermitências. Como exemplo dessas continuidades em sua teoria estética podemos, por nossa conta, citar a defesa da arte autêntica e da forma estética como fonte das imagens de libertação, bem como a concepção da ambivalência política da arte que, como pretendemos evidenciar em nossa dissertação, de modo direto ou indireto, esteve presente em grande parte das obras do frankfurtiano dos anos 30 adiante.

¹⁷ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.13.

¹⁸ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, op. cit., p.260-261.

¹⁹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, op. cit., p.54.

CAPÍTULO 1

DA CULTURA BURGUESA À CULTURA NAZISTA:

A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA ARTE NOS ANOS 30

Em 1937 Marcuse publica na revista do Instituto para a Pesquisa Social o ensaio intitulado “Sobre o caráter afirmativo da cultura”²⁰. Nele, o autor empreende uma análise da cultura burguesa moderna revelando-nos a contribuição ideológica de tal cultura para o apaziguamento das contradições sociais estabelecidas no contexto da ascensão da burguesia e, posteriormente, também dos Estados totalitários. Para tanto, Marcuse aponta principalmente para a maneira como cultura e arte expressaram nestes contextos uma função afirmativa, legitimadora destes formatos de organização social, bem como uma função reconciliadora dos indivíduos para com a ordem existente em ambas as conjunturas. Ao final do ensaio, no entanto, Marcuse já aponta também para a possível superação deste caráter meramente afirmativo da cultura e da arte, constituindo pois, de acordo com Kellner²¹, a importância de tal texto para o desenvolvimento de sua teoria cultural dialética, e articulando deste modo, para Silveira, “o duplo caráter da arte com suas dimensões afirmativas e ideológicas [...] com possibilidades antagônicas e utópicas”²².

Para situar o ensaio na trajetória filosófica de Marcuse, Kätz, reportado por Miles, remonta o período de 1927 a 1932 em que o frankfurtiano fora orientado por Heidegger. Katz argumenta²³ pois, que Marcuse, mesmo no texto de 37, encontrava-se ainda imbuído de uma “ontologia radical”, uma filosofia de integração entre o marxismo e a fenomenologia heideggeriana, que o fazia enxergar a arte de um ponto de vista transcendentalista, deslocando-a da temporalidade. Não obstante, Kellner²⁴ e Miles²⁵ discordam de tal influência heideggeriana no ensaio em questão e argumentam em favor de uma reflexão sumamente materialista-dialética acerca da estética e da arte. Assim o fazem na medida em que Marcuse nos fornece no ensaio

²⁰ MARCUSE, H. “Über den affirmativen charakter der kultur”. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI/1, Paris, 1937, pp. 54-94. (Tradução de Wolfgang Leo Maar. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In: *Cultura e sociedade vol.1*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.)

²¹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.23.

²² SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, *op.cit.*, p.20.

²³ KATZ, B. *apud* MILES, M. *Herbert Marcuse: an aesthetics of liberation*. Londres: Pluto Press, 2012, pp.47-49.

²⁴ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.22-23.

²⁵ MILES, M. *Herbert Marcuse: an aesthetics of liberation*, *op. cit.* p.47-49.

uma análise de um contexto histórico muito específico, propondo a transformação deste contexto e, assim, não pressupondo “uma natureza humana essencial, um impulso estético essencial”²⁶, como tenderia a ser sob influência de Heidegger. Em vez disso, conforme Miles, “implica uma relação dialética entre as materialidades da arte e a existência cotidiana”²⁷. Em consonância com a visão de Kellner e Miles, Rodrigo Duarte afirma também em um de seus ensaios sobre Adorno e Marcuse que “desde 1932, após sua decepção com Heidegger e sua aproximação a Horkheimer, o antigo interesse de Marcuse pela estética é reforçado pela orientação cada vez mais forte do ‘Instituto para a Pesquisa Social’ em direção à filosofia da cultura e da arte”²⁸. O texto supracitado, por conseguinte, é considerado por Duarte “o resultado mais sensível dessa influência”²⁹.

É de suma importância ressaltar que serão dois os conceitos de cultura arrolados por Marcuse no presente ensaio. Um deles diz respeito a um conceito de cultura que pode oferecer um instrumento para a pesquisa social, já que nele se expressa o entrelaçamento do espírito com o processo histórico da sociedade. Segundo o autor, este conceito “refere-se ao todo da vida social, na medida em que tanto os planos da reprodução ideal (cultura no sentido estrito, ‘o mundo espiritual’) quanto também da reprodução material (da ‘civilização’) formam uma unidade historicamente distinguível e apreensível”³⁰. O segundo conceito, por sua vez, refere-se à concepção de cultura prevalecente no ocidente. Nele, o mundo espiritual é jogado contra o mundo material na medida em que a cultura, enquanto reino dos valores e fins autênticos, é contraposta ao mundo social da utilidade. Aqui, conforme Marcuse, “o mundo espiritual é retirado do todo social e por essa via a cultura é elevada a um (falso) coletivo e a uma (falsa) universalidade”³¹. Esta última compreensão, por conseguinte, é aquela sobre a qual Marcuse se debruçará majoritariamente no ensaio em questão, denominando-a como “cultura afirmativa”.

As raízes desta última compreensão são, em verdade, identificadas pelo frankfurtiano na Grécia clássica. De acordo com Marcuse³², Aristóteles, insistindo no caráter prático de todo conhecimento, estabeleceu uma hierarquia entre os diversos tipos de conhecimento. Aqueles

²⁶ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation, op. cit.*, p.48.

²⁷ *Idem.*

²⁸ DUARTE, R. “Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno”. In: KANGUSSU, I. et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005, p.1.

²⁹ *Idem.*

³⁰ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.95.

³¹ *Idem.*

³² *Ibidem*, p.89-90.

que tinham como finalidade as necessidades e exigências da vida cotidiana se encontrariam numa posição inferior desta hierarquia, enquanto o conhecimento filosófico - do bom, do verdadeiro e do belo - ocuparia uma posição mais elevada. A hierarquia é assim distribuída tendo em vista que, para Aristóteles, o conhecimento filosófico não possuiria nenhum fim exterior a ele próprio, sendo por causa de si mesmo que proporcionaria aos seres humanos a felicidade máxima. Nessa ordem, por conseguinte, é atestada uma distinção fundamental entre o necessário e o útil, por um lado, e o “belo”, de outro. Para Marcuse, no entanto, o não questionamento desta distinção e a tomada da filosofia e do “belo” como uma atividade autônoma em relação as outras atividades, faz desaparecer a pretensão originária da filosofia, a saber, a de construir a *praxis* em conformidade com as verdades alcançadas. Nesse sentido, o diagnóstico de Marcuse é o de que esta separação entre o útil e o necessário do belo e sua fruição constitui o início de um desenvolvimento que, por um lado, abre a perspectiva para o materialismo da *praxis* burguesa e, por outro, para o enquadramento da felicidade e do espírito num plano à parte da “cultura”³³.

Ainda acerca de Aristóteles, Marcuse se detém sobre um tema recorrente que se apresenta quando se remete o conhecimento e o prazer supremos a uma teoria pura e desprovida de finalidade. A dimensão do necessário, da provisão da vida diária é tomada como inconstante, insegura e não livre - não só de fato como essencialmente, afirma Marcuse³⁴. Assim, a provisão dos bens materiais é considerada como submetida ao domínio do acaso e não ao domínio da sabedoria e laboriosidade humanas. Neste sentido, haveria então uma imprevisibilidade, uma mutabilidade constante nas questões concernentes às necessidades cotidianas que conduzem a concepção de que, ao determinar sua vida e sua felicidade em concomitância com suas necessidades materiais, o indivíduo perde sua própria autonomia ao subordinar sua vida a um fim exterior a si próprio. Este fim exterior, portanto, implica no pressuposto de que há uma ordem perversa das condições materiais e que ela é regulada pela anarquia de interesses opostos entre si, constituindo uma ordem que não coincide com a felicidade e a liberdade individual. Acerca da situação da filosofia neste cenário, Marcuse afirma que, na medida em que a filosofia se preocupa com a felicidade dos seres humanos – e a teoria da antiguidade clássica insiste na eudemonia como o bem supremo –, ela não pode encontrá-la na constituição material vigente da vida, outrossim precisa transcender a facticidade desta³⁵.

³³ *Ibidem*, p.90.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Idem*.

Do mesmo modo, ainda no que concerne à antiguidade clássica, Marcuse atesta que também a alma humana se articulava em um plano inferior e outro superior, mais precisamente, entre os polos da sensibilidade e o da razão. Desta maneira, era posta em prática uma desvalorização da sensibilidade pelos mesmos motivos que a desvalorização do mundo material, a saber, pelo pressuposto de que ela constituía um plano de inconstância e não liberdade, levando os seres humanos à ganância e à possessão. Neste mesmo sentido, Marcuse lembra que Platão caracterizou que o lado “do desejo” da alma, voltado ao prazer sensível, seria também o do “amor ao dinheiro”³⁶, já que na concepção do filósofo grego os desejos deste tipo seriam satisfeitos principalmente por meio do dinheiro. No entanto, ressalta Marcuse, para os gregos “o prazer sensível não é perverso em si; ele é perverso porque - como as atividades inferiores do homem - se realiza numa ordem má”³⁷.

De todo modo, na visão do frankfurtiano, em todas as classificações ontológicas do idealismo antigo se manifesta a perversão de uma realidade social em que as verdades sobre a existência humana são assimiladas não na *praxis*, mas sim numa esfera ideal que transcende a vida. Acerca desta idealidade que constitui o mundo do verdadeiro, do bom e do belo e a consequente destinação destes conhecimentos a uma pequena camada da sociedade, Marcuse afirma:

Efetivamente, o mundo do verdadeiro, bom e belo é um mundo “ideal”, na medida em que se situa além das condições de vida vigentes, além de uma forma da existência e em que a maioria dos homens trabalha como escravos ou passa sua vida no comércio de mercadorias e onde só uma pequena camada tem a possibilidade de se ocupar daquilo que vai além da conquista e da garantia de necessidades.³⁸

O âmbito dos conteúdos espirituais, deste modo, obviamente representava o inverso da ordem material tida como perversa. Porém, num contexto em que a maioria da população estava submetida a uma relação escravocrata de produção ou de comércio de mercadorias para suprir suas necessidades básicas, a reflexão e deleite acerca de tais conceitos ficou destinada, como apontado, a uma pequena camada da sociedade que podia desfrutar do ócio. Assim, as separações ontológica – entre os domínios do material e do ideal – e epistemológica – entre as atividades que condiziam com o provimento das necessidades e as que condiziam com os valores superiores – equivaliam a uma configuração desigual da sociedade. Neste contexto,

³⁶ PLATÃO *apud* MARCUSE. H. *Ibidem*, p.91.

³⁷ *Ibidem*, p.91.

³⁸ *Idem*.

como atesta Silveira³⁹, verdade e felicidade supremas não faziam parte do mundo da necessidade, mas sim eram luxos acessíveis somente a uma minoria da população.

Na época burguesa, no entanto, segundo Marcuse, a teoria da relação entre o necessário e o belo, entre o trabalho e o prazer, sofreu modificações decisivas⁴⁰. A perspectiva de que os valores superiores estariam confinados apenas a uma camada da população foi alterada. Em lugar dela, anunciou-se por meio da ascensão da burguesia a tese da universalidade e validade geral da cultura, isto é, a concepção de que os valores superiores fossem valores universais que deveriam permear “do alto” o plano da provisão material. A partir daqui o frankfurtiano começa a expor a diferença entre os burgueses e os gregos antigos. Como vimos, a teoria antiga afirmava de boa consciência que a maioria dos seres humanos eram obrigados a despendar sua existência com o suprimento das necessidades, enquanto uma pequena parcela se dedicaria à verdade e ao prazer. Sob os ditames da burguesia, contudo, “por menos que tenha se modificado a situação, a boa consciência desapareceu”⁴¹, afirma Marcuse.

Agora, os indivíduos são reduzidos a uma abstração pura, a saber, são tidos como compradores e vendedores de força de trabalho, tanto no que diz respeito às relações sociais quanto nas relações com os bens ideais. Nesta conjuntura, assim como a relação dos indivíduos com o mercado é imediata, também assim o é com relação à Deus, beleza, bondade e verdade. Deste modo, assume-se que “a verdade de um juízo filosófico, a bondade de uma ação moral, a beleza de uma obra de arte, devem afetar a todos, se referir a todos, comprometer a todos”⁴². Independente de sexo, origem ou posição no processo produtivo, todos os indivíduos devem se subordinar aos valores culturais, assumindo-os em suas vidas, mas facultando-lhes sua presença e transfiguração em sua própria existência. Neste sentido, Marcuse conclui: “A ‘civilização’ é animada e inspirada pela ‘cultura’”⁴³.

A este processo de universalização dos valores culturais, característico do conceito burguês de cultura, em conjunto com a divisão entre as esferas espiritual e material, entre cultura e civilização, Marcuse nomeará “cultura afirmativa”. Conforme o frankfurtiano:

Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o

³⁹ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.24.

⁴⁰ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.94.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, p.95.

⁴³ Optamos pela tradução de Jeremy Shapiro desta passagem, presente em KELLNER, D. (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse*, v. 4, *Art and Liberation*. Londres e Nova York: Routledge, 2007, p. 87. Na tradução portuguesa: “A ‘cultura’ fornece a alma à ‘civilização’”, Cf. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.95.

mundo espiritual-anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si “a partir do interior”, sem transformar aquela realidade de fato. Somente nessa cultura as atividades e os objetos culturais adquirem sua solenidade elevada tanto acima do cotidiano: sua recepção se converte em ato de celebração e exaltação.⁴⁴

Evidenciando a concepção de Marcuse, Reitz⁴⁵ diz que arte e cultura são consideradas afirmativas na medida em que confinam seus ideais em uma esfera transcendente e deixam assim o mundo social inalterado. Reproduz-se, pois, na cultura afirmativa burguesa, sob a máscara da validade universal da cultura, uma situação semelhante à dos valores espirituais no contexto da antiguidade clássica, em que eles eram separados do processo de produção material da vida. O traço decisivo da cultura afirmativa foi afirmar a dimensão dos valores espirituais como eterna e essencialmente distinta do mundo da vida, obscurecendo, porém, esta cisão sob a pretensão da universalidade da cultura. Assim, todos os indivíduos internalizariam as mesmas abstrações sobre Deus, bondade, verdade e beleza sem, porém, estabelecerem relações entre estes conceitos e a vida cotidiana, ou seja, sem tomarem consciência de que a própria cultura e seus valores poderiam interferir e auxiliar na transformação da realidade social. A crítica de Marcuse, pois, se centrará nesse obscurantismo da cultura afirmativa. Segundo Miles⁴⁶, o frankfurtiano pretende demonstrar que mesmo que o pensamento seja um não-trabalho, distanciando da vida comum, ele tem a capacidade de reimaginar criticamente essa vida, sendo essa, na verdade, a lição central de toda a teoria estética de Marcuse.

Marcuse considera que embora a distinção entre civilização e cultura há pouco tinha se tornado um recurso terminológico das ciências humanas, ela já expressava há algum tempo a *praxis* da vida e a visão de mundo da época burguesa. A discussão, contudo, não pode se restringir à mera tradução da antiga relação entre aquilo que tem finalidade e aquilo que não tem, entre o necessário e o belo, já que para se tornarem valores culturais burgueses, o belo e o desprovido de finalidade devem ser universalizados e interiorizados. Nesta universalização, a cultura afirmativa edifica um reino de aparente unidade e liberdade, “onde as relações

⁴⁴ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.96.

⁴⁵ REITZ, C. *Art, alienation, and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, op. cit., p.85.

⁴⁶ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation*, op. cit., p.51.

existenciais antagônicas devem ser enquadradas e apaziguadas”⁴⁷, conforme o frankfurtiano. Através da introjeção dos conflitos sociais, portanto, as relações antagônicas que compõem o cotidiano são neutralizadas. Deste modo, a cultura burguesa ao mesmo tempo em que reafirma, também oculta as novas condições de vida.

O enquadramento dos antagonismos sociais, a interiorização dos conflitos, portanto, se aliou a um caráter idealista da cultura afirmativa que incide também na busca pela felicidade por parte dos indivíduos. Na antiguidade, o mundo além do necessário era essencialmente o mundo da felicidade, do prazer. Não havia dúvidas na teoria antiga de que o objetivo dos seres humanos neste mundo consistia em sua satisfação. “Objetivo último - e não primeiro”⁴⁸, ressalta Marcuse. A prioridade era a luta pela conservação e a garantia da própria existência. Neste sentido, tendo em vista o precário desenvolvimento das forças produtivas na economia antiga, a filosofia não sustentava que na prática material pudesse se desenvolver espaço e tempo adequados para a fruição da felicidade. Segundo Marcuse, “o temor de procurar a felicidade suprema na práxis idealista se encontra no início de todas as doutrinas idealistas: temor perante a insegurança de todas as condições de vida, frente ao ‘acaso’ da perda, da dependência, da miséria”⁴⁹. Entretanto, o temor em relação à felicidade que fez com que a filosofia separasse o belo e o necessário ainda manteve a exigência da felicidade, ainda que numa esfera separada. A felicidade foi assim convertida em um âmbito privado da existência. Sua fruição, por conseguinte, caracterizava-se pelos traços opostos à facticidade material: “ela oferece a permanência na mudança, a pureza no impuro, a liberdade no plano da ausência de liberdade”⁵⁰.

O indivíduo abstrato, por sua vez, que com o início da época burguesa se apresenta como sujeito da *praxis*, também se converte em portador de uma nova condição de felicidade. Cada indivíduo deve tomar para si o provimento de sua existência, a satisfação de suas exigências. Assim, ele se situa de modo imediato em relação à sua destinação, finalidades e metas, sem as mediações feudais sociais, políticas e religiosas outrora vigentes. Dado que nesta postulação se confere ao indivíduo um plano maior de exigências e satisfações – plano no qual a produção capitalista começou a preencher com cada vez mais mercadorias –, nesta medida a libertação burguesa do indivíduo significa a possibilidade de uma nova felicidade. Contudo, segundo Marcuse, a validade universal da felicidade no contexto burguês é imediatamente suprimida, já

⁴⁷ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.96.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p.96-97.

⁵⁰ *Ibidem*, p.97.

que no contexto da produção capitalista a igualdade abstrata é convertida em desigualdade concreta: “Só uma pequena parte dos homens dispõe do poder de compra necessário para adquirir as mercadorias exigidas para assegurar sua felicidade”⁵¹. O frankfurtiano completa: “A igualdade já não se refere às condições para adquirir os meios”⁵².

Em verdade, para Marcuse, na luta da burguesia contra as forças feudais, a igualdade abstrata só poderia ter sentido como igualdade efetiva. Contudo, para a burguesia que se alçou ao poder bastou a igualdade abstrata para fazer aparecer a liberdade e a felicidade individuais efetivas. Marcuse considera que a burguesia já dispunha das condições materiais que podiam prover uma tal satisfação⁵³. Assim, o frankfurtiano revela que permanecer no nível da igualdade abstrata era parte das condições do domínio burguês, e que avançar do abstrato ao concreto poderia ameaçar este domínio. Em contrapartida, a cultura burguesa não podia abandonar seu caráter universal, de se aplicar a todos os seres humanos, sem denunciar a si mesma, isto é, sem proclamar abertamente aos grupos dominados que melhores condições de vida são um benefício de certos grupos dominantes. Deste modo, conforme Marcuse⁵⁴, na cultura afirmativa a exigência da universalidade é convertida em um postulado e, assim, seu objeto se converte em uma mera ideia. Conseqüentemente, ele conclui⁵⁵, a destinação do ser humano a quem a realização geral é negada no mundo material é hipostasiada como ideal.

A exigência por uma nova liberdade social, por seu turno, foi fundamentada pela burguesia mediante a razão humana universal. A partir de sua crença no progresso, os grupos da burguesia em ascensão confrontavam a crença na eternidade divina predominante no feudalismo. Entretanto, como aponta Marcuse⁵⁶, razão e liberdade não extrapolavam o interesse destes grupos, que se mostrava cada vez mais oposto ao interesse da maioria. Aqui, a resposta decisiva dada pela burguesia às acusações feitas contra ela era a cultura afirmativa, idealista em seus traços fundamentais. Segundo o autor, “às necessidades do indivíduo isolado ela responde com a característica humanitária universal; à miséria do corpo, com a beleza da alma; à servidão exterior, com a liberdade interior; ao egoísmo brutal, com o mundo virtuoso do dever ser”⁵⁷. Embora na época da ascensão burguesa todas estas ideias obtinham um caráter progressista, com a estabilização da burguesia no poder, elas foram postas a serviço do controle das massas

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem*, p.97-98.

⁵³ *Ibidem*, p.98.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

insatisfeitas e da auto exaltação, ocultando assim a atrofia corpórea e psíquica que tomava conta dos indivíduos.

Entretanto, ressalta Marcuse, o idealismo burguês não é somente uma ideologia, ele expressa também uma situação real: “Não contém só a legitimação da forma vigente de existência, mas também a dor causada por seu estado; não só a tranquilidade em face do que existe, mas também a recordação daquilo que poderia existir”⁵⁸. Ao configurar o sofrimento e o lamento em obra como forças universais e eternas, a grande arte burguesa rompe continuamente no coração dos humanos com a resignação da vida cotidiana. Ao pintar a beleza dos humanos e das coisas, em conjunto com uma felicidade extraterrena e uma falsa consolação, a grande arte burguesa planta o anseio no solo da vida burguesa. O sofrimento é então alçado pela cultura afirmativa a forças metafísicas, colocando os indivíduos uns contra os outros e os deuses na nudez do imediatismo físico. Segundo Marcuse, deste exagero erige uma verdade mais elevada, a de que “um mundo como este não pode ser modificado por meio disso ou daquilo, mas unicamente mediante seu desaparecimento”⁵⁹.

As formas ideais da arte burguesa clássica foram colocadas a tal distância da ocorrência cotidiana que aqueles cujo sofrimento e esperança residem nesta vida só poderiam se redescobrir dando um salto para um mundo totalmente diferente. Deste modo, a arte alimentou a proposição de que toda a história constituiu até hoje apenas a trágica pré-história de uma existência futura. A filosofia, por sua vez, principalmente através de Hegel, teria levado esta ideia bastante a sério, preocupando-se com sua realização. Na concepção marcusiana, o sistema hegeliano é o último protesto contra a degradação da ideia, isto é, contra a concepção em que o espírito é tomado como se não tivesse relação alguma com a história humana. Em verdade, a contribuição do idealismo hegeliano para Marcuse é o fato de que ele sustenta que o materialismo da *praxis* burguesa não constitui o estágio último a ser alcançado pela humanidade e que, portanto, esta última deveria ser conduzida para além desta situação. Assim, o idealismo configura para o frankfurtiano um estágio de desenvolvimento ao menos mais progressivo do que o positivismo posterior, que combatia as ideias metafísicas e, deste modo, eliminava seu caráter metafísico e seu conteúdo, aliando-se ao *status quo*.

Na sequência Marcuse pondera que a cultura, em seu contexto afirmativo, até tinha como preocupação a exigência de felicidade dos sujeitos. Entretanto, os antagonismos sociais

⁵⁸ *Ibidem*, p.99.

⁵⁹ *Idem*.

em sua raiz permitiam que ela admitisse essa reivindicação apenas de uma forma “internalizada e racionalizada”⁶⁰, nos termos do frankfurtiano. Conforme aponta Kellner⁶¹, a felicidade deveria ser alcançada em um mundo ideal de cultura, separado dos sofrimentos da vida cotidiana. A exigência concreta de uma existência social mais feliz, isto é, uma exigência fora dos termos da internalização e racionalização burguesas, por conseguinte, constitui uma ameaça à sociedade capitalista, onde impera as leis da competição econômica. A condição para que se valorize a felicidade terrena, então, é a negação dos poderes econômicos que sustentam esta forma de sociedade. Ainda sobre a exigência de felicidade, Marcuse comenta que ela contém um tom perigoso em uma ordem que “resulta em opressão, carência e sacrifício para a maioria”⁶².

A conclusão do frankfurtiano, portanto, vai no sentido de negar a feição idealista da cultura afirmativa, já que, ao idealizar a exigência de felicidade, ela adia reiteradamente a satisfação dos seres humanos, desviando-a para o inalcançável. Nas palavras de Marcuse, a verdadeira satisfação “pode se impor unicamente *contra* a cultura idealista; somente *contra* essa cultura ela consegue se manifestar como exigência universal”⁶³. Aqui, a satisfação representa a exigência de uma transformação efetiva das relações materiais de existência, de uma nova vida, baseada em novas formas de prazer e trabalho. Deixando evidente o embate entre o materialismo histórico e o idealismo, Marcuse em tom provocativo, afirma que enquanto o idealismo entrega o mundo à sociedade burguesa, tornando suas próprias ideias irrealizáveis, a filosofia materialista leva a sério a preocupação com a felicidade e sua realização na história⁶⁴.

Frente a estas determinações da cultura afirmativa, assinalamos em acordo com Kellner o caráter “escapista” desta cultura, já que ela permite ao indivíduo “transcender o trabalho árduo e as atribuições do mundo diário, e assim atingir um reino espiritual mais elevado que provê um refúgio para o sofrimento e a incerteza da vida cotidiana”⁶⁵. A felicidade, neste contexto, é colocada no polo oposto da reprodução da vida, de modo a ser conquistada apenas “interiormente”, num âmbito privado, encobrendo assim a pobreza, a desigualdade e a necessidade de certas camadas sociais submeterem sua força de trabalho a condições desfavoráveis para sobreviverem. A cultura afirmativa, por conseguinte, assumira um caráter

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.25.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p. 24.

laudatório, de consolação. Ela lida com diversos assuntos relativos aos indivíduos, porém, não possibilita que eles reconheçam a conexão destas discussões com a realidade social na qual se encontram. Neste sentido, segundo Leo Maar⁶⁶, ela não permite que o proletariado apreenda como seu trabalho socialmente produtivo é efetivamente deformador já que, enquanto eleva o indivíduo, a cultura afirmativa eclipsa a subordinação a qual ele está submetido. Assim, conforme Kellner⁶⁷, a cultura afirmativa ajuda a estabilizar e preservar a sociedade burguesa, bem como seu sistema de produção.

Desta feita, ao invés de representar um conceito de cultura que promove um aperfeiçoamento ético do indivíduo ou um ideário de emancipação social, a cultura afirmativa estabelece, outrossim, um modelo abstrato de universalização que reduz as potências éticas e estéticas da cultura ao utilitarismo burguês, cujo valor é sempre mediado pela mercadoria. Marcuse revela-nos, assim, a face ideológica da arte e cultura burguesas. A cultura afirmativa reconcilia, através de sua função escapista, consolatória, os indivíduos para com a realidade social estabelecida, já que não os permite vislumbrar por meio dos valores espirituais uma situação social diferente da convencionalizada pela burguesia. Marcuse nos apresenta assim o polo afirmativo da arte exercido pela cultura burguesa, caracterizando um dos extremos de seu argumento acerca da ambivalência política da arte, neste caso, da arte burguesa.

Dando início à segunda parte do ensaio, Marcuse considera que a cultura afirmativa adotou a exigência histórica da libertação dos indivíduos com a ideia do caráter humanitário puro⁶⁸. Utilizando-se das palavras de Herder, o frankfurtiano explica que neste conceito deveria se reunir tudo o que fosse direcionado “à nobre formação para a razão e a liberdade, aos sentidos e instintos refinados, à saúde mais delicada e mais vigorosa, à plenitude e ao domínio da terra”⁶⁹. As leis e formas de governo, neste contexto, seriam voltadas ao único propósito de capacitar os seres humanos a exercer seus poderes e adquirir uma vida mais bela e mais livre. Assim, o ponto alto a ser atingido por eles seria, em tese, uma comunidade de pessoas livres e racionais em que cada um tem a mesma oportunidade de se desenvolver e realizar suas forças. O conceito de pessoa é então retomado por Marcuse já que exerce um papel fundamental na cultura

⁶⁶ MAAR, W.L. “Introdução. Marcuse: em busca de uma ética materialista”. In: MARCUSE, H. *Cultura e sociedade vol.1*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p.26.

⁶⁷ KELLNER, D. *Herbert Marcuse and the crisis of the marxism*. Los Angeles: University of California Press, 1984, p.105.

⁶⁸ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.101.

⁶⁹ HERDER, J. *apud* MARCUSE, H. *Idem*.

afirmativa: ele se dirige a todos os indivíduos, porém, se situa por cima das contradições e convenções sociais.

Deste modo, ao mesmo tempo em que o fardo da existência não é aliviado, também não é prescrito ao indivíduo o que pode ou o que deve ser feito como alternativa, exceto a lei que reside em si próprio. Aqui, Marcuse aproveita para evidenciar também a contribuição kantiana para a cultura afirmativa. Segundo Kant⁷⁰, a natureza quis que o ser humano criasse partindo de si tudo o que vai além de sua existência animal, não partilhando de nenhuma felicidade ou perfeição senão aquela gerada por ele mesmo, livre do instinto e por meio da razão. Riqueza e pobreza, neste cenário, só podem ser advindas do próprio indivíduo e refletidas sobre ele. A argumentação de Marcuse, por conseguinte, vai no sentido de demonstrar que na cultura burguesa cada indivíduo se relaciona consigo próprio e com todo o restante de modo imediato, sem as mediações mundanas ou celestiais.

Como exemplo mais notável, a ideia de pessoa rememorada por Marcuse pode ser identificada na poesia clássica a partir de Shakespeare. Segundo o filósofo, nos dramas shakespearianos, “as pessoas são tão próximas entre si que entre elas não há nada por princípio indizível, inexprimível”⁷¹. Em seus versos, aquilo que se tornou impossível na realidade prosaica é novamente alcançável e, através deles, todo o isolamento e distanciamento sociais podem ser ultrapassados. A solidão factual é assim superada pela força das belas palavras. Ela pode inclusive aparecer em sua beleza metafísica. Os personagens tipificados (criminoso e santo, príncipe e serviçal, sábio e tolo, rico e pobre) entram numa discussão cujo fluxo livre supostamente dá origem a uma verdade, a do domínio estético. Consequentemente, o frankfurtiano conclui com uma afirmação que perpassará quase toda sua teoria estética, a saber, a de que “a unidade representada pela arte, o puro caráter humanitário de suas pessoas é irreal; constitui o oposto do que ocorre na realidade social efetiva”⁷². Assim, Marcuse revela o potencial crítico e revolucionário do ideal que, justamente em sua irrealidade, conserva os melhores desejos humanos em uma má realidade. Tal processo, por conseguinte, torna-se demonstrável naquelas épocas em que as camadas sociais saciadas realizam a traição de seus próprios ideais.

Para o filósofo, no entanto, o ideal foi concebido visando tornar dominante mais seu caráter reacionário e apologético do que seu possível potencial progressista e crítico. A

⁷⁰ KANT, I. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.102.

⁷¹ *Ibidem*, p.102.

⁷² *Idem*.

realização de tal ideal, por consequência, deveria ser efetuada por meio da educação cultural dos indivíduos. A cultura, então, conforme Marcuse, “não se refere tanto a um mundo melhor, porém mais nobre”⁷³, isto é, um mundo a ser realizado não através da transformação da ordem material da vida, mas por meio de eventos na alma do indivíduo. A humanidade é então considerada um estado interno e os conteúdos espirituais (como liberdade, bondade e beleza) tornam-se qualidades da alma. O estado interior, portanto, deve ser a fonte de ação que, não obstante, recua frente a ordem estabelecida. A cultura é assim tida em seu contexto afirmativo não como disposta ao combate das desigualdades na realidade factual, mas como uma postura conformista, de um comportamento adequado à ordem existente. Ela revela harmonia e equilíbrio até na rotina conturbada do mundo da provisão cotidiana. Desta maneira, a cultura enobrece aquilo que é dado, mas não permite que os indivíduos cogitem transformá-lo. O que está em jogo é uma elevação do indivíduo sem que ele seja liberado de sua subordinação efetiva. A beleza da cultura, Marcuse conclui, é sobretudo uma beleza interior que pode atingir o mundo externo apenas partindo do interior: “Seu reino é essencialmente um reino da *alma*”⁷⁴.

O fato de que a cultura lida com os valores espirituais, isto é, com os valores da alma, constitui a cultura afirmativa ao menos desde Herder. Neste contexto, tais valores são colocados num plano oposto ao do desenvolvimento da civilização. Para explicitar o vínculo estreito entre cultura e alma no contexto afirmativo, Marcuse recorre, pois, a uma passagem de Alfred Weber que resume o esquema conceitual da cultura burguesa. A partir dela, compreende-se que a alma postulada por esta interpretação não diz respeito apenas a totalidade das forças e mecanismos psíquicos, mas sim a uma outra configuração em que esse ser incorpóreo do humano é afirmado como a substância real do indivíduo.

“Cultura [...] é meramente o que é expressão da alma, vontade da alma, e com isto expressão e vontade de uma ‘essência’ situada por trás de todo domínio intelectual da existência, uma ‘alma’ que em sua ânsia de expressão e sua vontade nem questiona por finalidade e utilidade [...] Disto segue o conceito de cultura como a respectiva forma de expressão e de salvação do anímico na substância material e espiritual da existência dada”.⁷⁵

⁷³ *Ibidem*, p.103.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ WEBER, A. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.103-104.

A ideia de alma típica da cultura afirmativa, todavia, encontrou sua primeira expressão positiva na literatura da Renascença, afirma Marcuse⁷⁶. Aqui, a alma era apreendida como uma parte ainda não explorada do mundo que deveria ser descoberta e fruída. Além disso, a ela se remetiam aquelas demandas de liberdade e individualidade, cuja proclamação a nova sociedade acompanhou a dominação racional do mundo. Marcuse⁷⁷ propõe que as riquezas da alma, da “vida interior”, eram, portanto, o correlato das novas riquezas adquiridas na vida exterior. O frankfurtiano retoma uma passagem de Dilthey, para o qual a preocupação com a alma reagia à crescente diferenciação das individualidades, e elevava a consciência do ser humano de desfrutar a vida com um desenvolvimento natural enraizado em sua essência⁷⁸. Para Marcuse, contudo, do ponto de vista da cultura afirmativa consolidada nos séculos XVIII e XIX, esta demanda representa uma promessa não cumprida. A ideia do desenvolvimento natural se manteve, mas apenas como um desenvolvimento de um âmbito interior. No mundo externo, por seu turno, a alma não consegue progredir livremente. Neste contexto, o desenvolvimento do sujeito é ainda transformado em competição econômica na organização capitalista do mundo, deixando a satisfação das necessidades dos indivíduos confinadas ao mercado. A conclusão de Marcuse se dá nos seguintes termos: “A cultura afirmativa protesta com a alma contra a reificação, mas termina sucumbindo a ela mesmo assim”⁷⁹.

É importante, contudo, ressaltar que neste cenário a alma é protegida como o único plano da vida ainda não absorvido pelo processo de trabalho. Esta é uma qualidade negativa da alma que se torna na concepção do frankfurtiano a única e imaculada garantia dos ideais burgueses. Soma-se a isso, o fato de que a alma não está submetida às relações de troca do mercado, já que seu valor não é incorporado a um objeto de modo a dar-lhe um valor de mercadoria. Assim, segundo Marcuse, pode haver “uma bela alma num corpo feio, uma alma saudável num corpo doente, uma alma nobre num corpo mesquinho”⁸⁰. O filósofo considera então que há um núcleo de verdade na proposição de que o que acontece com o corpo não pode afetar a alma. Entretanto, esta verdade teria assumido uma forma perversa na cultura afirmativa: “A liberdade da alma foi utilizada para desculpar a miséria, o martírio, a servidão. Ela serviu para submeter ideologicamente a existência à economia do capitalismo”⁸¹, afirma Marcuse.

⁷⁶ *Ibidem*, p.107.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ DILTHEY, W. *apud* MARCUSE, H. *Idem*.

⁷⁹ *Ibidem*, p.108.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Idem*.

Se apreendida corretamente, porém, a liberdade da alma pode antecipar a verdade mais elevada segundo a qual neste mundo é possível uma forma de existência social em que a economia não determine a totalidade da vida dos indivíduos. Além disso, assim como a alma parece imune às leis do mercado, ela parece imune também em relação à reificação. No âmbito da alma todas as relações reificadas são negadas e dissolvidas em relações humanas. Onde a alma se manifesta, transcende-se a posição de classe dos indivíduos. Sendo assim, na cultura burguesa, valores como o amor e amizade rompem as barreiras entre rico e pobre, superior e inferior. Em verdade, Marcuse encontra uma brecha crítica, um momento de negatividade, no tratamento dado à alma pela cultura afirmativa. A alma enquanto esfera autônoma do processo de trabalho social possui um grande potencial negativo contra a dominação capitalista na medida em que reconhece os seres humanos em sua essência interna como livres e iguais. Destarte, no âmbito da alma não há espaço para qualquer distinção social. Por conseguinte, a ideia de alma burguesa clássica aponta para um rompimento com a reificação dominante já que indica que a totalidade da vida não depende apenas das relações econômicas alçadas pelo capitalismo.

Além disso, Marcuse identificará também um momento de negatividade da cultura afirmativa através do potencial da beleza manifestado por ela. Como vimos, nesta cultura foram absorvidas aquelas necessidades que não puderam encontrar lugar no cotidiano. O ideal cultural assimilou o anseio dos indivíduos por uma vida mais feliz, pela humanidade, bondade, alegria, verdade e solidariedade. No entanto, ressalta Marcuse, todas estas qualidades são dotadas da caracterização afirmativa: a de fazerem parte de um mundo superior, mais puro, não cotidiano⁸². Deste modo, ou elas seriam internalizadas como deveres da alma individual ou seriam representadas em objetos artísticos, em que suas realidades seriam remetidas a um plano completamente distinto da vida efetiva. Segundo o frankfurtiano, contudo, há uma boa razão para a exemplificação do ideal cultural na arte: “somente na arte a sociedade burguesa tolerou a realização efetiva de seus ideais, levando-os a sério como exigência universal”⁸³. Aquilo que na ordem do dia é considerado utopia, fantasia ou rebelião, é, portanto, permitido no domínio da arte. As verdades esquecidas no mundo efetivo são enfim reveladas através do *medium* da beleza.

No *medium* da beleza os homens puderam participar da felicidade. Mas também só no ideal da arte a beleza seria confirmada com boa consciência, pois em si ela é dotada de um poder perigoso, que ameaça

⁸² *Ibidem*, p.113.

⁸³ *Idem*.

a forma vigente de existência. A qualidade sensorial imediata da beleza remete imediatamente à felicidade no plano dos sentidos.⁸⁴

Para atestar sua compreensão, Marcuse recorre rapidamente a Hume para o qual o caráter decisivo da beleza é estimular a fruição, bem como a Stendhal e Nietzsche para os quais a beleza traz essencialmente consigo uma promessa de felicidade⁸⁵. Destarte, em uma sociedade que precisa racionar e controlar a felicidade, a beleza enquanto possibilidade de sua fruição mostra seu potencial ameaçador. Conforme Marcuse, a beleza é desavergonhada: ela apresenta aquilo que não pode ser prometido abertamente e o que é negado à maioria⁸⁶. O autor nos apresenta assim dois dos aspectos da cultura burguesa que podem fazer emergir seu caráter de negatividade em relação ao mundo estabelecido mesmo em seu contexto afirmativo. Em primeiro lugar, a celebração da alma enquanto esfera autônoma do processo social e, em segundo lugar, as verdades reveladas através do *medium* da beleza. Neste sentido, de acordo com Kellner⁸⁷, na preservação da esfera da individualidade e liberdade no contexto da cultura burguesa, o indivíduo pode encontrar algum grau de liberação. Em consonância, Kangussu afirma que mesmo voltada para a manutenção do *status quo*, “a cultura permanece também portadora de um caráter negativo, inseparável de sua dimensão sensível, pois a dominação dos sentidos pela alma não foi absoluta”⁸⁸. Podemos assinalar, assim, que já no texto de 1937, Marcuse havia concebido uma formulação dialética, ambivalente da arte, de onde podemos extrair tanto seu potencial afirmativo, que concilia os indivíduos para com a ordem vigente, quanto seu potencial negativo, de recusa à esta mesma ordem.

Não obstante, partindo deste cenário, a concepção marcusiana vai no sentido de afirmar que a sociedade burguesa até libertou seus indivíduos, mas apenas como pessoas que deveriam ser mantidas sob controle. No contexto afirmativo da cultura a proibição do prazer é tida como condição para a liberdade. Na sociedade dividida em classes, o ser humano só é transformado em um meio de prazer se submetido aos moldes de escravidão e exploração. Como na nova ordem as camadas dominadas prestavam seu serviço apenas mediados pela produção de mais-valia, era considerado desumano explorar o corpo de um subordinado como fonte de prazer. Entretanto, por outro lado, o aproveitamento dos corpos e inteligência das classes subordinadas

⁸⁴ *Ibidem*, p.113-114.

⁸⁵ *Ibidem*, p.114.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ KELLNER, D. *Herbert Marcuse and the crisis of the marxism*, op. cit., p.106.

⁸⁸ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, op. cit., p.31.

para o lucro era considerado como uma afirmação natural da liberdade. Marcuse compreende, pois, que a coisificação na fábrica para os pobres se tornaria um dever moral, enquanto a coisificação do corpo como instrumento de fruição consistiria em depravação, prostituição⁸⁹.

Além disso, nesta sociedade, a pobreza é considerada uma condição do ganho e do poder, porém esta dependência ocorre por meio da liberdade abstrata inaugurada pelo capitalismo. Supõe-se que a venda de força de trabalho ocorre por uma decisão do próprio pobre que, dentro do sistema estabelecido, soa como livre decisão. Ele trabalha a serviço de seu patrão, enquanto pode cultivar como uma preservação sagrada a abstração que é sua pessoa-em-si, separada de suas funções sociais. Sua pessoa deve ser mantida pura. Neste sentido, Marcuse conclui, “a proibição de conduzir o corpo ao mercado não somente como instrumento de trabalho, mas igualmente como instrumento de fruição, constitui uma das raízes sociais e psíquicas básicas da ideologia patriarcal-burguesa”⁹⁰. Apenas na medida em que os vínculos com o ideal afirmativo são dissipados, quando torna-se possível ter um verdadeiro gozo sem qualquer racionalização e sem o menor sentimento de culpa, em outras palavras, quando a sensualidade é liberada da alma, surge o primeiro vislumbre de uma nova cultura.

Entretanto, aqueles planos que na cultura afirmativa eram desligados da alma já não pertencem mais ao campo da cultura. Assim como os outros bens da esfera da civilização, eles pertencem às leis da economia. Apenas a beleza e o gozo espiritual, enquanto esferas separadas da vida, são admitidos na cultura. Marcuse recorre a Shaftesbury para explicar que pelo mesmo motivo de os animais serem incapazes do reconhecimento e fruição da beleza, segue-se na cultura afirmativa que o ser humano igualmente não é capaz, por intermédio de seus sentidos, de apreendê-la e fruí-la - apenas por meio do auxílio da razão e do espírito isso se torna possível⁹¹. Deste modo, quando a fruição é deslocada da alma para outra parte, o próprio prazer é desprovido de beleza, estímulo e graça. Marcuse propõe, pois, que “unicamente no *medium* da beleza ideal, na arte, a felicidade pôde ser reproduzida como valor cultural com o conjunto da vida social”⁹². A beleza ideal é assim a única forma em que o anseio e o desfrute da felicidade podem ocorrer na cultura afirmativa. Neste contexto, a arte torna-se o presságio de uma verdade possível. No que respeita à extensão da verdade socialmente permitida e à forma de felicidade

⁸⁹ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.114-115.

⁹⁰ *Ibidem*, p.115.

⁹¹ *Ibidem*, p.116.

⁹² *Idem*.

alcançada, a arte é a área mais elevada e representativa dentro da cultura afirmativa. Marcuse, por conseguinte, se questiona: “O que qualifica a arte para esse papel único?”⁹³

Ao contrário da verdade da teoria, a beleza da arte é compatível com o mau presente: ela é capaz de proporcionar felicidade mesmo neste plano; é capaz de reconciliar o indivíduo para com sua situação social estabelecida. Num mundo em que as pessoas são exploradas, a felicidade proposta pela arte precisa então ser um consolo. Porém, no campo da arte, este é apenas um consolo temporário, de um instante belo em uma cadeia interminável de infelicidade. A fruição da felicidade é assim comprimida em um episódio momentâneo, que carrega consigo, no entanto, a amargura de seu desaparecimento. Após o desaparecimento deste instante e dado o isolamento dos indivíduos, não há ninguém em quem a própria felicidade possa ser preservada, já que todos os indivíduos estão sujeitos ao mesmo isolamento. Para que possa ser suportada, a efemeridade necessita então ser eternizada, já que ela se repete em cada momento da existência e em cada um deles, por assim dizer, antecipa a morte. Na medida em que cada instante compreende a morte, portanto, o momento belo deve ser perpetuado para tornar possível algo como a felicidade. Nas palavras de Marcuse, “a cultura afirmativa eterniza o instante belo na felicidade que ela proporciona; ela eterniza o efêmero”⁹⁴.

Nesta contradição entre o efêmero desprovido de felicidade em uma existência ruim e a necessidade da felicidade que torna tolerável a existência no contexto de exploração, reside uma das tarefas sociais decisivas da cultura afirmativa. A solução da contradição neste contexto existencial só pode ser aparente: ela repousa no caráter ilusório, de aparência (*Schein*) da beleza da arte. A fruição da felicidade é permitida apenas de forma idealizada e espiritualizada. Ao mesmo tempo, não obstante, a idealização anula o significado da felicidade efetiva, uma vez que o ideal não é passível de ser desfrutado. A fruição é estranha em relação ao ideal, já que destruiria a pureza que deve fazer parte dele na realidade, e dissolveria assim sua função de disciplina e interiorização. Assim, o ideal se mostra insensível à felicidade e, na realidade, não pode prover nem felicidade nem consolo, já que nunca existe uma satisfação efetiva no presente. Diante disso, conforme Marcuse,

para que o indivíduo efetivamente alguma vez possa se submeter ao ideal de modo a acreditar reencontrar nele, satisfeitos e realizados, seus anseios e suas necessidades de fato, para isto o ideal deve ser provido de aparência de uma satisfação no presente.⁹⁵

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibidem*, p.117.

⁹⁵ *Ibidem*, p.118.

A realidade ilusória, por sua vez, não pode ser atingida pela filosofia nem pela religião, mas unicamente por meio da arte, por meio do *medium* da beleza, que carrega consigo a capacidade de confortar os indivíduos. O decisivo na cultura afirmativa não é, portanto, a representação da realidade ideal, mas sim a representação de uma realidade bela. A beleza confere ao ideal o caráter de charme, de alegria e de gratificação, em suma, o caráter da felicidade. Apenas a beleza aperfeiçoa a ilusão presente na arte, despertando a aparência da familiaridade, a aparência da realidade efetiva. Deste modo, pondera o frankfurtiano, “a aparência efetivamente leva algo a aparecer; na beleza da obra de arte o anseio se realiza por um instante: quem a contempla sente felicidade”⁹⁶. Além disso, o instante belo pode ser sempre repetido, uma vez que ele se encontra eternizado na obra de arte. Através da contemplação de uma obra de arte, neste sentido, a felicidade na fruição da arte pode ser sempre reproduzida.

Em seguida, diante do exposto, Marcuse conclui que a cultura afirmativa foi a forma histórica em que se preservaram as necessidades dos seres humanos que iam além da reprodução material da existência⁹⁷. Mesmo exonerando as condições da vida material da responsabilidade pela vocação do ser humano, o que estabiliza a injustiça provocada por elas, a cultura afirmativa também as confronta com a imagem de um mundo melhor, sobreposta à ordem vigente. Embora distorcida e responsável por falsear os valores burgueses, no entanto, Marcuse considera que esta imagem ainda é uma imagem de felicidade: “há uma parcela de contentamento mundano nas obras da grande arte burguesa, inclusive ao pintarem o céu”⁹⁸. Desta feita, ao desfrutar da beleza, da bondade, da paz, da alegria e até mesmo do sofrimento, da crueldade e do crime, o indivíduo experimenta uma liberação; ele encontra compreensão e resposta a seus impulsos e necessidades. A reificação é então rompida mesmo que em um âmbito privado. Daqui, Marcuse extrai a não obrigatoriedade de a arte ser realista, já que o que entra em jogo nela é o ser humano e suas demandas e não sua ocupação ou posição social no sistema estabelecido. Deste modo, para o autor, na arte o mundo reaparece como aquilo que é por detrás da forma-mercadoria: “uma paisagem é efetivamente uma paisagem, um homem, efetivamente um homem e uma coisa, efetivamente uma coisa”⁹⁹.

⁹⁶ *Ibidem*, p.118-119.

⁹⁷ *Ibidem*, p.119.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ *Idem*.

Compreende-se, portanto, que na forma de existência da cultura afirmativa, a felicidade só é possível como felicidade na aparência, como uma ilusão. Entretanto, como vimos, a aparência gera um efeito real, isto é, por meio da contemplação artística o indivíduo obtém uma satisfação. O significado desta última, contudo, sofre uma transformação decisiva na cultura burguesa: é posta a serviço do existente. O aspecto rebelde que poderia ser extraído da arte é então convertido em um acessório da justificação da sociedade estabelecida. Marcuse pretende evidenciar que a concepção burguesa segundo a qual existe um mundo superior ao da existência material obstrui a possibilidade de uma vida melhor, onde a felicidade pode se tornar uma preocupação real. Em sua interpretação, ao exibir o belo como presente, a arte acalma o desejo rebelde, afirma a ordem existente em que os indivíduos estão inseridos.

Assim, em conjunto com as outras esferas da cultura, a arte contribuiu para a realização educacional da cultura afirmativa: “Disciplinar o indivíduo liberto, ao qual a nova liberdade trouxera uma nova forma de servidão, de modo a tornar suportável a ausência de liberdade da existência social”¹⁰⁰. Este processo de disciplina responde, por conseguinte, ao choque cotidianamente reproduzido entre, por um lado, a grandeza, a dignidade e a liberdade inalienável presentes no conceito de pessoa, da magnificência e autonomia da razão, da bondade do humanitarismo e imparcialidade da justiça, e por outro, a irracionalidade do processo social da vida, a vitória do mercado sobre o humanitarismo, do lucro sobre o amor ao outro. Utilizando-se novamente das palavras de Nietzsche, Marcuse propõe que toda esta falsificação presente na cultura afirmativa, como a transcendência e o além, “cresceu no solo da vida empobrecida”¹⁰¹.

A partir da injeção de felicidade cultural na infelicidade e da subordinação da sensualidade à alma há, pois, uma amenização da pobreza e da enfermidade presentes na vida real que as transformam em uma capacidade de trabalho supostamente saudável. Aqui, Marcuse identifica o milagre da cultura afirmativa: os seres humanos “podem se sentir felizes inclusive quando efetivamente não o são”¹⁰². Através do efeito da aparência, até mesmo a afirmação de felicidade é tornada incorreta. Voltado para si mesmo, o indivíduo aprende a suportar e, mais ainda, a amar seu isolamento. A solidão factual é então sublimada à solidão metafísica e, como tal, recebe toda plenitude interior mesmo na presença da pobreza externa. Assim, por meio da

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.120.

¹⁰¹ NIETZSCHE, F. *apud* MARCUSE, H. *Idem*.

¹⁰² *Idem*.

ideia de personalidade a cultura afirmativa reproduz e glorifica o isolamento e o empobrecimento social dos indivíduos.

A personalidade é tida, portanto, como o portador do ideal da cultura afirmativa. É ela quem deve representar a felicidade tal como permitida por esta cultura, isto é, uma felicidade privada no meio de um contexto social desigual. Aquilo que é considerado bom a personalidade absorve em si, enquanto que aquilo que é tomado como ruim é rejeitado ou enobrecido por ela. Qualquer felicidade no âmbito de uma fruição desprovida de razão é, portanto, retirada do ideal de felicidade; não precisa e nem deve violar as leis do *establishment*, outrossim deve ser realizada em sua própria imanência. A personalidade no contexto da cultura afirmativa respeita, pois, os fundamentos estabelecidos e as relações de dominação dadas, é inapropriada a um cenário de transformação social.

Entretanto, Marcuse considera que a personalidade nem sempre teve esse cunho conformista como adquirido no desenvolvimento da cultura afirmativa. No início da ascensão da burguesia ela revelava uma outra face. Segundo Marcuse, “a pessoa era a fonte de todas as forças e propriedades que capacitavam o indivíduo a se tornar o senhor de seu destino e constituir o seu ambiente conforme suas necessidades”¹⁰³. Jacob Burckhardt teria apresentado esta ideia de personalidade no “*uomo universale*” do Renascimento. Quando o indivíduo era identificado como personalidade, isso era para enfatizar que tudo o que o indivíduo fez de si mesmo ele devia apenas a si, e não a seus ancestrais, sua posição social ou a seu deus. Neste sentido, a marca da personalidade não era a alma no sentido de uma “bela alma”, mas o poder, a influência, a fama, isto é, a vida como um âmbito cheio de feitos. Este ativismo expansivo, no entanto, fora dissolvido no conceito de personalidade que se consolidou na cultura burguesa.

No contexto da cultura afirmativa, a personalidade pode tomar as rédeas de si apenas nas esferas ética e anímica, espiritual. Conforme o frankfurtiano, o espaço da realização externa se tornou muito restrito, enquanto o espaço da realização interior, muito grande¹⁰⁴. Todas as exigências do indivíduo eram cobradas por ele de si mesmo, de modo que o governo da alma se tornou mais exigente interiormente e mais frouxo no que se refere às condições materiais de existência. Assim, a pessoa deixa de oferecer sua capacidade de combate ao mundo, e passa a se localizar por trás do *front*, num espaço protegido, mais seguro. Identificada mais pela renúncia do que pela conquista, a personalidade se refere ao ser humano que se realiza no

¹⁰³ *Ibidem*, p.121.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.122.

interior das circunstâncias dadas, por mais pobres que elas sejam. À vista disso, na compreensão do frankfurtiano, o indivíduo se conforma e encontra sua felicidade no mundo estabelecido.

Contudo, é importante salientar que mesmo sob esta forma empobrecida, a ideia de personalidade, em que pese seu tratamento para com o indivíduo, contém um momento progressivo para Marcuse. O processo de singularização cultural dos indivíduos em personalidades fechadas, portadoras de sua realização em si próprias, corresponde afinal a um método de disciplina liberal que isenta da dominação uma região concreta da vida privada. O indivíduo, portanto, persiste como pessoa, mas apenas enquanto não perturba o processo de trabalho, relegando às forças econômicas a integração social dos seres humanos. Entretanto, conforme o filósofo, a situação se altera quando uma mobilização parcial, em que a vida privada do indivíduo permanece reservada, já não é suficiente para a preservação da forma estabelecida do processo de trabalho. Exige-se em seu lugar uma mobilização total, “pela qual o indivíduo deve ser subordinado à disciplina do Estado autoritário em todos os planos de sua existência”¹⁰⁵, afirma Marcuse. O autor se refere à ascensão do Estado totalitário nazista na Alemanha na época em que o ensaio fora escrito. Aqui, a burguesia entra em conflito com sua própria cultura, já que a mobilização total, característica da fase monopolista do capital, se mostra incompatível com aqueles momentos progressistas da cultura, em que ela se centrava na ideia da personalidade. Tem início, assim, a auto abolição da cultura afirmativa.

Esta auto abolição, no entanto, não ocorre por meio do simples abandono dos ideais da cultura afirmativa. Marcuse prefere expor este processo em termos de “reorganização”, ou seja, de manutenção da ordem existente. A função básica da cultura afirmativa, a saber, apaziguar e interiorizar os conflitos sociais, é mantida sob o Estado totalitário, o que muda são os meios pelos quais essa função se realiza. Nas palavras de Marcuse:

Assim como a reorganização social da democracia parlamentar em Estado autoritário de liderança (*Führerstaat*) é apenas uma reorganização no âmbito da ordem existente, assim também a reorganização cultural do idealismo liberal em “realismo heroico” ainda ocorre internamente ao âmbito da própria cultura afirmativa; trata-se de uma nova defesa das velhas formas de existência¹⁰⁶.

O que fora suprimido, portanto, foram os ideais mais progressistas da ideologia liberal – individualidade e liberdade. De acordo com Kellner¹⁰⁷, na concepção marcusiana a nova

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.123.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.123.

¹⁰⁷ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.25.

situação do capitalismo monopolista e seu produto, o estado fascista, não poderia tolerar estas esferas da vida privada que eram uma fonte potencial de oposição e subversão. No entanto, as funções de apaziguamento e mistificação dos antagonismos sociais adquiridas historicamente pela cultura afirmativa permaneceram e foram mesmo intensificadas a serviço do Estado totalitário. Marcuse considera que a identidade do conteúdo da cultura afirmativa e da cultura totalitária sob uma total mudança da forma se revela de maneira evidente na ideia de interiorização. “Interiorização: a conversão de instintos e forças explosivas do indivíduo em domínios da alma fora uma das alavancas mais vigorosas do processo disciplinador”¹⁰⁸, conforme o filósofo. Não obstante, enquanto a cultura afirmativa havia superado as contradições sociais numa universalidade abstrata interior, sob a forma totalitária ela se converte em uma comunidade exterior igualmente abstrata. O indivíduo é inserido novamente em uma falsa coletividade, que agora diz respeito a noções como raça, povo, sangue e solo. Esta exteriorização, no entanto, tem uma função idêntica à da interiorização: ambas enquadram o indivíduo no existente, que é tornado suportável pela aparência da satisfação.

Segundo Marcuse, a dimensão da afinidade entre a interioridade idealista e a exterioridade heroica é demonstrada pela posição comum de ambas frente ao espírito¹⁰⁹. Ele identifica na prática burguesa, em paralelo à alta estima em relação ao espírito característica de certos setores da cultura afirmativa, um profundo desprezo e uma suspeita em relação ao espírito. Mais próximo da realidade do que a alma, o espírito representa uma dimensão crítica do indivíduo capaz de identificar e denunciar mais facilmente as contradições de uma organização social irrefletida. Enquanto o espírito não pode escapar da realidade sem negar a si mesmo, a alma pode e deve fazê-lo. Além disso, na medida em que a alma é tida como além dos limites da economia, a economia se impõe com facilidade sobre a primeira. Neste sentido, conforme o frankfurtiano, o indivíduo provido de alma “se submete mais facilmente, se curva mais humildemente ao destino, obedece à autoridade”¹¹⁰. Daí a preferência da burguesia e dos nazistas pela alma e não pelo espírito. As festas, celebrações e desfiles do Estado autoritário, bem como a fisionomia propagada por ele e o discurso de seus líderes, são exemplos para Marcuse de atividades e valores que se dirigem direta e continuamente ao âmbito da alma.

Em seguida, o filósofo propõe que os contornos da configuração heroica da cultura afirmativa foram delineados com melhor nitidez durante a preparação ideológica do Estado

¹⁰⁸ MARCUSE, H. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, p.123.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.124.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.125.

autoritário¹¹¹. Digno de nota na nova formatação é a hostilidade aos empreendimentos artísticos e museológicos e àquilo que era considerado pelos nazistas como as “formas grotescas de edificação”. Condenados pelas exigências da mobilização total, tais empreendimentos culturais representaram, em verdade, o último oásis de segurança da burguesia. Conforme Ernst Jünger, reportado por Marcuse, estes empreendimentos forneciam a desculpa aparentemente mais plausível para que ela evitasse as decisões políticas. Acerca da formatação heroica da cultura, por sua vez, Jünger a define em termos de propaganda cultural, e explicita que este tipo de cultura funcionava como uma espécie de ópio que amenizava o perigo e despertava uma consciência de ordem enganosa na população¹¹². Assim, ela servia a criação de uma tradição heroica, tanto na cultura quanto no trabalho, condizente com a mobilização total das forças disponíveis.

Na concepção marcusiana, porém, aquilo que Jünger designou como a salvação da vida, ou como a criação de um mundo do trabalho heroico, revelou-se durante o curso da história como a remodelação de toda a existência humana em favor dos interesses econômicos mais poderosos, capazes inclusive de determinar as exigências de uma nova cultura¹¹³. Entretanto, neste cenário, em face da rigorosa disciplina do processo de trabalho, não há tempo para a criação ou deleite artístico; a arte adquire o caráter de futilidade na fase heroica da cultura afirmativa. Apossando-se novamente das palavras de Jünger, Marcuse diz que o mundo precisa saber que o governo não hesitaria em leiloar todos os bens culturais se a defesa nacional o exigisse¹¹⁴. Sob o domínio da configuração heroica da cultura, a arte é, portanto, colocada a serviço da defesa nacional, da disciplina militar e do trabalho.

Marcuse considera, assim, que o culto idealista da interioridade e o culto heroico do Estado servem à preservação de uma mesma ordem social. Na cultura burguesa inicial, no entanto, mesmo que no plano de uma satisfação aparente, o desejo pessoal de felicidade era ainda preservado. A partir de sua auto abolição, contudo, a felicidade do indivíduo desaparece na grandeza do povo. Em outras palavras, não há espaço para a reivindicação da felicidade. O indivíduo encontra-se sacrificado à ordem existente, deve sua vida a ela. Mesmo que marcadas por esta diferença decisiva, não obstante, Marcuse assinala que o fundamental em ambos os momentos da cultura afirmativa não é o melhoramento da condição de vida dos indivíduos, mas

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² JÜNGER, E. *apud* MARCUSE, H. *Idem.*

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibidem*, p.126.

sim a atribuição de um sentido superior à vida¹¹⁵. Neste sentido, a exaltação que permeia tanto a cultura afirmativa em sua forma idealista quanto em sua forma heroica substitui a possibilidade de uma transformação no seio da realidade social, e assim reconcilia o indivíduo para com a ordem estabelecida, apaziguando as contradições sociais.

Por fim, nas últimas páginas do ensaio, Marcuse se propõe a lidar com a possibilidade de superação da cultura afirmativa. Conforme o frankfurtiano, “a superação efetiva da cultura afirmativa não implicará uma demolição da cultura em geral, mas sim uma eliminação de seu caráter afirmativo”¹¹⁶. Contudo, tendo em vista que no pensamento ocidental a cultura se apresentou apenas como cultura afirmativa, o autor assinala que “a supressão de seu caráter afirmativo produzirá efeitos como se fosse a supressão da própria cultura”¹¹⁷. Esta possibilidade de superação se concentra, pois, na reintegração da cultura na *praxis* material da vida, isto é, na junção dos valores mais elevados da vida com o reino da provisão material cotidiana. Tal junção, assim, reverteria a concepção tradicional segundo a qual toda a esfera da reprodução material é essencialmente caracterizada pela miséria, brutalidade e injustiça, que sufoca, conseqüentemente, todo e qualquer tipo de protesto. Além disso, se faz perceptível que a superação da cultura afirmativa está ligada também à existência dos indivíduos já que, nesta cultura, foram configurados os anseios e pulsões realizáveis dos seres humanos, mas que, levando em consideração o caráter idealista daquela cultura, não podiam ser efetivamente realizados. Marcuse conclui que “quando a cultura tiver que manter viva a própria satisfação e não apenas a ansiedade pela mesma, não mais poderá fazê-lo nos conteúdos que, enquanto tais, já portam caráter afirmativo”¹¹⁸. Aqui a beleza encontra uma outra corporificação: não mais aquela da aparência real como na cultura afirmativa, mas como expressão da realidade e da alegria relacionada a esta realidade.

Em uma tal situação, contudo, Marcuse, antecipando um tema recorrente em suas obras na década de 60, o “fim da arte”, considera que talvez a arte se torne desprovida de objeto¹¹⁹. Deste modo, ela poderia ser liberta do seu confinamento aos museus que, ao menos desde o século XIX, foi o único espaço onde o cidadão comum poderia ter acesso à arte. Neste sentido, o autor considera que os museus foram locais característicos da cultura afirmativa já que reproduziam no indivíduo aquele distanciamento da facticidade e o consolo de ser elevado a

¹¹⁵ *Ibidem*, p.127.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.127.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.128.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.129.

¹¹⁹ *Idem*.

um mundo mais digno. Além disso, o tratamento cerimonioso dos clássicos da grande arte também foi marcado pela perspectiva dos museus, já que o caráter de dignidade de estar presente ali gerava um apaziguamento de qualquer elemento explosivo. Conforme Marcuse, no cenário dos museus, o que um autor clássico disse ou fez não precisava mais ser levado inteiramente a sério, já que “fazia parte de um outro mundo e não podia entrar em conflito com o mundo vigente”¹²⁰. Assim, o autor reconhece que na polêmica do Estado autoritário com os museus até existia um conhecimento correto - o de combatê-los. Entretanto, neste combate, Marcuse percebe que a intenção do Estado autoritário é apenas a de substituir os métodos obsoletos de afirmação e contenção por métodos mais atualizados e eficazes.

Todavia, a tentativa de esboçar uma contra-imagem da cultura afirmativa esbarra no clichê do paraíso da satisfação sem esforço dos contos de fadas. Segundo o frankfurtiano, contudo, é melhor aceitar este clichê do que aquele que se refere à transformação da Terra numa grande instituição de formação popular, que fundamenta algumas teorias da cultura¹²¹, inclusive a do Estado autoritário. Assim, os critérios de valoração universal da cultura, de elevação da formação popular corporal, espiritual e moral, como propostos pelo programa nazista, não passaram de uma tentativa de elevar a ideologia de uma sociedade em conflito ao modo de vida consciente de outra sociedade, a do Estado autoritário. Em seguida, utilizando Kautski como interlocutor, Marcuse retoma a concepção do autor na qual tudo aquilo produzido em termos de cultura deveria ser colocado à disposição das massas, de modo que elas conquistassem o conjunto da cultura.

Entretanto, para o frankfurtiano, isto apenas significa novamente a conquista das massas para a ordem social que é afirmada pelo conjunto da cultura. Assim, teorias como essas perdem de vista o ponto crucial, a saber, a superação desta cultura e de seu caráter afirmativo. A renúncia na cultura afirmativa, não obstante, diz Marcuse, está diretamente ligada à decadência externa do indivíduo, à sua obediência e enquadramento em uma ordem má, infeliz¹²². Neste contexto, a luta estabelecida contra a efemeridade não libera a sensibilidade e a sensualidade, outrossim as desvaloriza e só é possível com base nesta desvalorização. A ausência de felicidade característica desta cultura, portanto, não pode ser atribuída à questões metafísicas, mas sim ao resultado de uma organização social específica e desprovida de racionalidade. A conclusão do autor vai no sentido de afirmar que a superação da cultura

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

afirmativa não eliminará a individualidade junto ao caráter afirmativo, mas sim a realizará efetivamente¹²³. Ultimando o ensaio com uma afirmação nietzschiana, Marcuse propõe que “uma vez que nos encontramos de alguma forma felizes, não podemos fazer nada que não seja promover a cultura”¹²⁴.

Uma cultura não-afirmativa pode, portanto, inaugurar consigo uma liberação da sensibilidade e da sensualidade e a possibilidade da felicidade efetiva dos seres humanos, no plano de sua existência material. Por conseguinte, Marcuse em seus próximos escritos se preocupará majoritariamente com o polo oposto da cultura, o polo negativo, capaz de exercer uma força contrária a essa configuração afirmativa e conformista incorporada pela arte sob as égides das culturas burguesa e nazi-fascista. Segundo Reitz¹²⁵, a partir de “Sobre o caráter afirmativo da cultura” aclara-se a busca de Marcuse para desenvolver uma filosofia estética e educacional que pudesse abolir, em vez de afirmar, as condições repressivas e alienantes destas sociedades. No mesmo sentido, conforme Kellner¹²⁶, em seus trabalhos posteriores Marcuse buscará formas de cultura e modos de pensamento que são negativos, críticos e transformadores, e encontrará esse modelo crítico da cultura nas tradições modernistas, principalmente as das vanguardas artísticas. Entretanto, será possível identificar também que Marcuse não abandonará suas considerações sobre o caráter afirmativo da arte que, como já podemos antever em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, constitui parte de sua concepção acerca da ambivalência política das obras de arte. Passemos, portanto, a uma análise mais detida de algumas das obras vindouras do frankfurtiano.

¹²³ *Ibidem*, p.130-131.

¹²⁴ NIETZSCHE, F. *apud* MARCUSE. H. *Ibidem*, p.131.

¹²⁵ REITZ, C. *Art, alienation, and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, *op. cit.*, p.89.

¹²⁶ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.27.

CAPÍTULO 2

O SURREALISMO E A LEITURA PSICANALÍTICA DA ESTÉTICA: A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA ARTE NOS ANOS 40 E 50

2.1 Grande Recusa, alienação artística e o amor.

Em 1945, Marcuse escreve o ensaio “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”¹²⁷. Em tal obra, escrita durante a ocupação nazista na França, o filósofo retoma autores como Paul Éluard e Louis Aragon enquanto expoentes da literatura da Resistência francesa e que atuaram, pois, através de suas obras, como um contraste para a realidade da ocupação. Mesmo publicadas em edições clandestinas durante a ocupação, Miles¹²⁸ argumenta que Marcuse viu nessas obras mais do que um valor de propaganda política, outrossim as viu enquanto pertencentes de um itinerário traçado desde os poemas de Charles Baudelaire em meados do século XIX. Ainda conforme Miles, “dos trabalhos de Baudelaire, Éluard e Aragon, Marcuse extrai uma memória literária da alegria, ou de uma promessa de felicidade (promesse du bonheur) que, face ao terror (fascismo), constitui-se como o último reduto da liberdade”¹²⁹. Deste modo, no texto de 1945, Marcuse concede protagonismo a manifestação do caráter negativo da arte na medida em que sugere, de acordo com Kellner, que a oposição estética e o amor - tema recorrente da literatura surrealista da Resistência francesa - “são as forças de oposição mais radicais, uma vez que produzem uma realidade alternativa completamente avessa a uma realidade social opressiva”¹³⁰. Ao final do ensaio, no entanto, no que concerne ao tema da ambivalência política da arte, Marcuse irá caracterizar um elemento reconciliador inerente à arte, que constitui parte de suas dimensões afirmativas.

Marcuse inicia o ensaio pretendendo demonstrar como a sociedade monopolista e totalitária estabelecida se responsabilizou pela incorporação da oposição intelectual ao seu sistema. Conforme o frankfurtiano, “a oposição intelectual à forma predominante de vida parece tornar-se cada vez mais impotente e ineficaz”¹³¹. O filósofo percebe que a libertação dos

¹²⁷ MARCUSE, H. “Some remarks on Aragon: Art and politics in the totalitarian era”. In: KELLNER, D. (ed.). *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse*, v. 1. London: Routledge, 1998. (Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. “Algumas considerações sobre Aragon: Arte e política na era totalitária. In: *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999. pp.267-288.)

¹²⁸ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation, op.cit.*, p.65.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ KELLNER, D. “Introdução. Tecnologia, guerra e fascismo: Marcuse nos anos 40”. In: KELLNER, D. (ed.). *Tecnologia, guerra e fascismo*, no original, p.29; na tradução, p.58.

¹³¹ MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, no original, p.201; na tradução, p.269.

indivíduos da dominação e da exploração, que deveria ser o objetivo da oposição intelectual, foi bloqueada e deixou de materializar-se na história, embora as condições para esta realização já tivessem sido atingidas. As forças revolucionárias que deveriam promover a liberdade foram assimiladas pelos controles do capitalismo monopolista. A teoria social e política permanecia acadêmica já que havia sido coordenada ou subjugada, em última instância, pelos poderes existentes. E no campo da arte e da cultura, tanto a apresentação dos campos de concentração e do extermínio de forças antifascistas estariam produzindo *best sellers* e filmes de grande audiência, quanto a arte revolucionária estaria se tornando um modismo e clássica. Em suma, o diagnóstico de Marcuse é o de que as palavras e imagens que faziam parte da oposição intelectual e que eram consideradas como antagônicas e transcendentais à ordem prevalente, estariam neste cenário perdendo seu caráter alienador. “Todas as acusações são absorvidas pelo sistema que acusam”¹³², conclui o frankfurtiano.

Deste modo, a oposição intelectual encontrou-se diante do problema de formular e exercer sua tarefa sem deixar ser assimilada e padronizada por este sistema estabelecido. Se referindo mais especificamente ao tema da arte, Marcuse propõe que a cooptação progressiva de todos os conteúdos à cultura monopolista de massas põe o/a artista diante de um problema específico: Como poderia a arte recuperar sua força alienadora e continuar a expressar a Grande Recusa?¹³³ Marcuse articula nesta questão dois conceitos importantes que ressoarão em toda a sua teoria estética posterior, a saber, o de *alienação da arte* e o de *Grande Recusa*. No que diz respeito ao primeiro, o filósofo explica que, como instrumento de oposição, a arte depende do potencial alienador da criação estética, isto é, depende do potencial da arte de permanecer estranha, antagônica e transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos humanos reprimidos¹³⁴. Marcuse enxerga que neste potencial alienante, antagônico da arte ela pode permanecer mais real do que a própria realidade. Explico, o filósofo concebe aqui que o valor de verdade da arte está vinculado justamente à sua falsidade perante a realidade estabelecida. A arte apresenta proposições não verdadeiras mas que, na sua realização estética, adquirem uma verdade própria.

Faz sentido, portanto, para Marcuse atrelar este caráter de alienação e de oposição da arte ao conceito de Grande Recusa, retirado da filosofia da ciência de Whitehead. Segundo Whitehead, citado por Marcuse:

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibidem*, no original, p.202; na tradução, p.270.

¹³⁴ *Idem.*

A verdadeira relevância das proposições não verdadeiras para cada ocasião real é revelada pela arte, pelo romance e pela crítica em referência aos ideais. A verdade de que alguma proposição referente a uma ocasião real seja não verdadeira pode expressar a verdade vital relativa à sua realização estética. Expressa a “grande recusa” que é sua característica primordial¹³⁵.

Vemos que para Whitehead a Grande Recusa é uma característica inerente à arte. Podemos depreender que o termo expressa a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que a arte é considerada uma mentira para o mundo estabelecido, ela apresenta também um conteúdo que, em seu próprio domínio, adquire uma verdade vital. Neste sentido, a Grande Recusa presente na arte exprime não apenas o antagonismo da arte em relação ao mundo estabelecido, mas também a possibilidade de a verdade extraída da arte adquirir legitimidade no mundo real - algo que será uma lição central na filosofia de Marcuse.

Voltando ao problema específico posto à figura do/a artista, isto é, o de como a arte poderia recuperar sua força alienadora e continuar a expressar a Grande Recusa, Marcuse assinala que se todos os conteúdos são uniformizados e absorvidos pelo modo de vida monopolista, a solução para tal impasse pode ser encontrada na forma¹³⁶. Libertada do conteúdo hostil ou apresentada como o único conteúdo, a forma pode servir como um instrumento de destruição. Tomados em sua nudez crua, a palavra, a cor, o tom, a linha, podem ser encarados como a própria contradição e a negação de todo o conteúdo que porventura já tenha sido assimilado pelo sistema. Todavia, o autor considera que o choque, o estranhamento causado pela forma foi também rapidamente absorvido, de modo que o inconsciente ao qual ele se referia se tornou também parte da consciência oficial. “O terror surrealista foi superado pelo terror real”¹³⁷, afirma Marcuse inserindo o grupo de vanguardistas em sua reflexão. O filósofo reconhece que o grupo expressou uma recusa à realidade opressiva estabelecida, mas conclui que sua negação não foi suficientemente negativa, já que a própria forma foi transformada em um conteúdo e assim foi estabilizada. Assim, a forma veio a compartilhar do mesmo destino de todos os conteúdos, qual seja, o de sua absorção pelo mercado. O problema da formulação da oposição artística permaneceu, portanto, sem solução.

¹³⁵ WHITEHEAD, A. *apud* MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, no original, p.202; na tradução, p.270.

¹³⁶ MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, no original, p.202; na tradução, p.270.

¹³⁷ *Ibidem*, no original, p.202; na tradução, p.271.

Não obstante, Marcuse encontrará nos escritores surrealistas da Resistência francesa, um novo estágio para a solução do problema. O autor se refere mais especificamente aos surrealistas do início dos anos 40, período da invasão alemã na França, que abandonaram a máxima do “*le scandale pour le scandale*” (“o escândalo pelo escândalo”) e introduziram em suas obras valores como o amor e a vida e morte pela pátria, celebrando um estilo austero e clássico. Paul Eluard e Louis Aragon são os principais exemplos citados pelo filósofo. Conforme o frankfurtiano, “seu mundo é a realidade do fascismo totalitário. Isto determina a totalidade de sua arte. Sua *raison d’être* é o político”¹³⁸. O político aparece, portanto, a estes escritores como a necessidade de contradição e negação absolutas do totalitarismo nazista. Entretanto, apresentar o político direta e imediatamente em suas obras seria transformá-lo num conteúdo de modo a estabilizá-lo e conseqüentemente entregá-lo ao sistema monopolista. Neste sentido, Marcuse enfatiza que o conteúdo político deve permanecer fora do conteúdo: “como artístico *a priori* que não pode ser absorvido pelo conteúdo mas que absorve, ele próprio, todo conteúdo”¹³⁹. Em verdade, como tudo era objeto de dominação totalitária, o conteúdo como tal foi considerado irrelevante por Marcuse. O que importava era a maneira como o conteúdo deveria ser configurado, de forma a revelar o sistema negativo e, igualmente, expor a necessidade de libertação. A expressão da vontade política na arte, portanto, deveria aparecer para o filósofo apenas no modo como o conteúdo era moldado e formado.

Qual seria, portanto, a estratégia artística que os surrealistas da Resistência encontraram para dar visibilidade à totalitária situação política e, por conseqüência, à necessidade de suplantá-la? Ao totalitarismo, eles se opuseram com a temática do amor; à linguagem promovida por este sistema, eles se posicionaram com um retorno ao sistema clássico de versificação e rima. Todavia, o mundo ideal inaugurado pela arte, das histórias de amor e da linguagem clássica, é apresentado como sendo destruído pelo sistema totalitário. No reconhecimento desta destruição, por conseguinte, evoca-se a necessidade de superar esta sociedade. A seguinte afirmação de Kellner acerca dos surrealistas resume este movimento estratégico:

A realidade política em seus trabalhos não é representada diretamente, mas interfere para destruir um mundo de amor, beleza e harmonia em potencial. Neles apresenta-se a sociedade totalitária despedaçando o mundo ideal projetado na grande poesia e na arte, e assim aparece como

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibidem*, no original, p.202-203; na tradução, p.271.

aquilo que deve ser negado e destruído, bem como aquilo que impede o caminho até a liberdade e a felicidade.¹⁴⁰

Retornando à argumentação marcusiana, o filósofo propõe, assim como já indicado em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, que a arte é essencialmente irreal. Como vimos, ela cria uma realidade que é alheia e antagônica à realidade da normalidade, que ela nega e contradiz. Em sua irrealidade, no entanto, a arte carrega uma utopia de libertação que pode e deve se tornar vital. Todavia, como deve se supor, a libertação efetiva pertence ao campo da ação política e, portanto, ao campo da realidade da normalidade. Consequentemente, considera Marcuse, “na arte, o conteúdo da liberdade só se mostrará indiretamente”¹⁴¹, mais especificamente, através de algo que não é a meta política de libertação, mas que tem potencial para iluminar esta meta. Este “algo”, responsável pelo poder de oposição e negação da arte, revelar-se-á, portanto, na forma artística, o artístico *a priori* que configura o conteúdo. O filósofo reconhece novamente que a forma pode ser vitimada pelos mecanismos de assimilação da ordem prevalecente, de modo a perecer. “Mesmo assim”, ressalta o frankfurtiano, “ao perecer, revelará a meta que estava acorrentada, em vez de materializada no conteúdo”¹⁴². É possível assinalar aqui, apoiados em Kellner¹⁴³, que Marcuse antecipa aqui uma noção que permanecerá até seus escritos mais tardios, a saber, a de que é a forma estética que carrega o poder emancipatório da arte.

Não obstante, a forma artística para Marcuse não se resume apenas pela configuração estética dos elementos artísticos em obra. Não se trata de uma definição meramente técnica, mas relativa também ao que escapa a técnica. O autor se refere aqui ao estilo. Segundo Marcuse, o “estilo” é o responsável por delimitar a temática central que irá prevalecer na obra, atingindo consequentemente, o vocabulário, o ritmo e a estrutura do trabalho¹⁴⁴. O autor procura aclarar que os autores da literatura da Resistência, a partir de um estilo em comum, determinaram o amor e a sensualidade como seu *a priori* artístico e, assim, exprimiram o protesto individual contra a lei e a repressão. Conforme Marcuse, “o amor sensual resguarda a ‘promesse du bonheur’ (promessa da felicidade) que preserva o conteúdo materialista integral da liberdade e

¹⁴⁰ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.29.

¹⁴¹ MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, no original, p.203; na tradução, p.272.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.29.

¹⁴⁴ MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: Arte e política na era totalitária”, no original, p.203-204; na tradução, p.272.

se rebela contra todos os esforços para canalizar este ‘bonheur’ em formas compatíveis com a ordem da repressão”¹⁴⁵. Assim, depreende-se que para o filósofo a sensualidade presente na literatura de Resistência, mesmo em seu caráter apolítico, preserva a libertação, que é uma meta da ação política.

Segundo o frankfurtiano, no século XIX, Baudelaire teria resumido a recusa da arte na seguinte afirmação:

É grande o destino da poesia! Feliz ou lamentável, ela sempre traz consigo o divino caráter utópico. Sem cessar contradiz o fato, sob pena de deixar de existir. Na prisão, ela se faz revolta; à janela do hospital, é ardente experiência de cura; na mansarda esfrangalhada e suja, como uma fada se enfeita com luxo e elegância; ela não somente constata, mas também repara. Por todo lado ela se faz negação da iniquidade. Vai então ao porvir cantando, poeta providencial, teus cantos são o decalque luminoso das esperanças e das convicções populares.¹⁴⁶

Marcuse considera, portanto, que o poema “L’invitation au voyage”, no qual o leitor é imerso em um estado de calma, ordem e beleza, constitui, frente a uma sociedade regida pela compra e venda da força de trabalho, “a negação e a contradição absolutas, a ‘grande recusa’, ‘le scandale pour le scandale’, e, ao mesmo tempo a utopia da libertação real”¹⁴⁷. Assim, Baudelaire é situado pelo frankfurtiano na origem de uma tradição francesa da arte como oposição, que perpassa as intervenções artísticas até o século XX, como o próprio surrealismo, até atingir os escritores da Resistência.

Como vimos, entre os últimos, a incitação do amor sensual por meio da arte trouxe à baila uma “promessa de felicidade” que resguarda o conteúdo materialista da liberdade. Em virtude desta promessa, identificada nas obras dos escritores da Resistência, o frankfurtiano compreende que o amor, enquanto forma artística, se tornou o político *a priori* nas condições totalitárias em que viviam os escritores. Marcuse retoma o livro de Eluard, *Les sept poèmes d’amour en guerre*, para exemplificar a transformação aludida:

... nós trazíamos o amor
A juventude do amor
E a razão do amor

¹⁴⁵ *Ibidem*, no original, p.204; na tradução, p.273.

¹⁴⁶ BAUDELAIRE, C. apud MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.204; na tradução, p.273-274.

¹⁴⁷ *Ibidem*, no original, p.204; na tradução, p.273.

Partindo destes versos, o filósofo propõe que o amor, enquanto *a priori* artístico, molda e configura antes de tudo o conteúdo político¹⁴⁹. Este movimento pode ser considerado como o contragolpe da arte contra a assimilação de todos os conteúdos. A reação do/a artista está em sua capacidade de transferir o conteúdo político para um domínio diferente do da existência, negando-se à forma monopolista e salvando a forma revolucionária. Através do tema do amor, o conteúdo político aparece apenas indiretamente, configurado sob o prisma da forma, que é antagonista à realidade da normalidade. Apesar de os escritores da Resistência tocarem em temas como a pátria, a resistência e a libertação, estes temas não constituem a temática central ou a finalidade de suas obras, mas sim seu meio, o meio do amor como artístico *a priori*. Marcuse é enfático em sua conclusão: “Sem meias palavras, a pátria, a resistência, a libertação tornam-se conteúdos artísticos apenas quando são precondições para a realização da ‘promesse du bonheur’”¹⁵⁰. Desta forma, o conteúdo político pode até compor a obra, mas de modo que ele seja negado. Nesta negação, o conteúdo da meta revolucionária, da destruição do mundo totalitário, é salvo e, aqui, portanto, “arte e política encontram seu denominador comum”¹⁵¹, afirma Marcuse. Neste sentido, podemos concluir que para alcançar êxito, na visão do filósofo, o conteúdo político exige uma forma apolítica, sendo justamente neste caráter apolítico da arte, de negação das condições políticas, que reside sua identificação com a meta política revolucionária.

Como já adiantamos, a linguagem da literatura da Resistência procurou reviver o vocabulário clássico do amor. Tal realização, em verdade, surpreendera Marcuse. Conforme o autor, “nada poderia aparentemente estar mais distante do vanguardismo, da oposição, da resistência do que esta linguagem”¹⁵². A uma arte que se volta para este tipo de linguagem no contexto de terror vivido pelos franceses durante a invasão alemã, poderiam surgir acusações de um romantismo ou de um escapismo barato. Entretanto, Marcuse considera que enquanto elemento apriorístico da forma, a linguagem do amor surge como instrumento de estranhamento: “seu caráter artificial, não natural, ‘inadequado’ serve para produzir o choque

¹⁴⁸ ELUARD, P. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.205; na tradução, p.274.

¹⁴⁹ *Ibidem*, no original, p.205; na tradução, p.275.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, no original, p.206; na tradução, p.276.

¹⁵² *Ibidem*, no original, p.206; na tradução, p.277.

que pode vir a desnudar a verdadeira relação entre os dois mundos e as duas linguagens”¹⁵³ - entre o mundo do totalitarismo e o mundo da arte. O estranhamento é ainda intensificado quando se restringe a linguagem poética da obra ao sistema rígido da métrica clássica. O frankfurtiano conta-nos que o próprio Aragon explicou a retomada das regras clássicas como a necessidade de salvar a língua de sua destruição total, tornando-a um instrumento para “fazer as coisas cantarem”¹⁵⁴. Num mundo em que tudo é fungível e no qual toda fala reproduz a linguagem da repressão totalitária, o canto do amor se torna um símbolo de resistência, contradizendo a realidade repressiva.

Marcuse conclui, deste modo, que o sistema clássico de versificação, como forma de estranhamento, preservou mais diretamente o que podemos chamar de uma “ordem da beleza” sensual e imediata, isto é, a promessa de felicidade. Ademais, segundo o filósofo, o sistema de versificação também propiciou uma forma adequada de configurar o conteúdo político no meio do artístico *a priori* do amor¹⁵⁵. Assim, pode se considerar que há uma fusão entre a promessa de felicidade e o terror do mundo fascista que é alcançada pelo uso estritamente técnico da rima. Esta última, portanto, é reintroduzida em sua função original, a saber, como a harmonização de sons e ideias. Mais precisamente em seu novo uso pelos autores da Resistência, Marcuse considera que a rima “conduz a fusão do sonho e da realidade a uma identificação quase imediata”¹⁵⁶. Rima e versificação clássica, portanto, contribuem para a consolidação da alienação da arte em relação à linguagem da cultura monopolista. Distanciada da realidade do totalitarismo por meio da alienação e do choque provocado, a literatura de autores como Aragon e Eluard evocam a possibilidade e a necessidade da liberação de um outro mundo, diferente do estabelecido, preservando assim latente a promessa de felicidade.

Não obstante, mesmo tendo se detido na maior parte do texto de 45 sobre o caráter de negatividade que a arte pode oferecer à realidade estabelecida, ao final do ensaio Marcuse fará uma inflexão considerando também os aspectos afirmativos que constituem a arte. Vale notar, no entanto, que tais aspectos apresentados em “Algumas considerações sobre Aragon”, não estão vinculados à forma histórica da cultura afirmativa, mas sim dizem respeito à aspectos afirmativos que constituem a própria arte e são inerentes à ela. Conforme o frankfurtiano, embora a promessa de felicidade seja apresentada como destruída e destruidora, ela é, na

¹⁵³ *Ibidem*, no original, p.207; na tradução, p.278.

¹⁵⁴ *Ibidem*, no original, p.207; na tradução, p.278-279.

¹⁵⁵ *Ibidem*, no original, p.207; na tradução, p.279.

¹⁵⁶ *Ibidem*, no original, p.208; na tradução, p.279.

apresentação artística, “suficientemente fascinante para iluminar a ordem de vida reinante (que destrói a promessa) em vez da ordem futura (que a realiza)”¹⁵⁷.

Tal situação da arte dá coerência à passagem de Miles¹⁵⁸ citada no início de nossa análise. Nela, o autor afirma que a arte, como reduto último da liberdade em condições totalitárias, apresenta uma pálida luz disponível nestas condições. Mesmo contendo o potencial para antecipar um mundo mais livre e mais feliz, a arte só o faz como rememoração. Deste modo, o resultado da promessa aludida é “um despertar da memória, a lembrança das coisas perdidas, a consciência do que foi e do que poderia ter sido”, e completa Marcuse, “o sonho é capturado e retorna ao passado, e o futuro da liberdade só aparece como uma luz fugidia”¹⁵⁹. Sob a expressão “reconciliação”, Marcuse expõe a situação ambígua em que a arte, mesmo em sua perseverante negação da realidade existente, está inseparavelmente ligada a ela. Ademais, cumpre observar que a responsável por tal configuração política da arte é a forma. Conforme o autor, “a forma artística é a forma da reconciliação”¹⁶⁰.

Este elemento reconciliador da arte, em verdade, parece incomodar Marcuse. Segundo ele, este elemento “parece ser a maldição intrínseca da arte, a maldição que a liga inseparavelmente à forma predominante de vida”¹⁶¹. O autor explica que ao dar uma forma artística ao conteúdo, a obra de arte isola este conteúdo da totalidade negativa do mundo histórico, interrompendo este fluxo e criando um espaço e tempo artificiais. Assim, os elementos artísticos configurados na obra de arte passam a ter uma vida própria, livre, sem que sejam, no entanto, liberadas na realidade da normalidade. Marcuse propõe, deste modo, que a arte cria uma reificação peculiar: por mais destrutiva que possa ser, a obra de arte permanece e leva ao repouso¹⁶². Como todo conteúdo na arte se torna objeto de contemplação e gratificação estética, o filósofo considera que o prazer e o repouso inculcado na arte pode levar a uma postura de adaptação conformista à realidade estabelecida, ajudando a afirmar o estado de coisas convencionalizado. Secundando a afirmação de Silveira, podemos conceber ao final do texto de 45 que “mesmo a função política negativa da arte acaba por contribuir para a manutenção da realidade existente, dado que a reconciliação é também uma característica inerente à arte”¹⁶³. Embora possa apresentar o terror da vida sob quaisquer condições políticas específicas, a arte

¹⁵⁷ *Ibidem*, no original, p.212; na tradução, p.286.

¹⁵⁸ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁹ *Ibidem*, no original, p.213; na tradução, p.286.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ *Ibidem*, no original, p.213; na tradução, p.287.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.35.

permanece arte, permanece alienada do mundo factual, num mundo nomeadamente estético onde o prazer é ainda evocado mesmo diante do horror apresentado.

Esta noção é exemplificada por Marcuse por meio de um comentário sobre o quadro *Guernica*, de Picasso. Mesmo tendo o pintor preservado o terror fascista e não suavizado a violência da guerra explícita no quadro, o filósofo nos questiona quanto de nossa associação do quadro com a política nós devemos ao fato dele ser denominado “Guernica” e assim apontar para um evento e condições históricas específicas. Isto é, quanto de nossa associação nós devemos a um recurso extra-estético, que remete a algo fora do reino da arte? Como resposta, Marcuse aponta para o fato de que os elementos e símbolos utilizados por Picasso e configurados na forma artística parecem, em verdade, negar o conteúdo político da obra: “há um touro, um cavalo massacrado, uma criança morta, uma mãe que chora - mas a interpretação destes objetos como símbolos do fascismo não está no quadro”¹⁶⁴. É apenas por meio da criação artística e da configuração da forma que figuram na obra aspectos de terror e destruição. Mas como estes aspectos fazem parte do mundo da arte não podem ainda ser comparados ao terror e destruição da realidade fascista. Marcuse concebe, mais precisamente, que estes aspectos aparecem no quadro como a individualização das forças universais, capaz de transcender a realidade fascista em direção a uma ordem “supra-histórica”¹⁶⁵. Esta ordem, por sua vez, inaugura uma realidade própria, a realidade artística.

No último parágrafo de “Algumas considerações sobre Aragon”, no entanto, Marcuse volta a argumentar acerca do caráter de oposição da arte. O filósofo reafirma que a arte não tem a incumbência de apresentar a realidade fascista. Por outro lado, reconhece que “qualquer atividade humana que não contenha o terror desta época é, por esta própria razão, desumana, irrelevante, incidental, falsa”¹⁶⁶. A síntese dialética das formulações, entretanto, parece estar no conteúdo da Grande Recusa. Como vimos, a partir da apropriação de Marcuse do conceito de Whitehead, na arte, o falso pode se tornar um elemento vital da verdade. Deste modo, conclui o frankfurtiano,

A incompatibilidade da forma artística com a forma real da vida pode ser usada como uma alavanca para lançar sobre a realidade a luz que esta não consegue absorver, a luz que pode acabar dissolvendo esta realidade (embora esta dissolução não seja mais a função da arte). O falso da arte pode se tornar a precondição para a contradição e a negação artísticas. A arte pode promover a alienação, o estranhamento total do

¹⁶⁴ *Ibidem*, no original, p.213; na tradução, p.287.

¹⁶⁵ *Ibidem*, no original, p.213; na tradução, p.288.

¹⁶⁶ *Ibidem*, no original, p.214; na tradução, p.288.

homem em relação a seu mundo. Esta alienação pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade.¹⁶⁷

Como conclusão de nossa análise do texto sobre “Aragon”, podemos observar, ancorados em Miles¹⁶⁸ que Marcuse abandona, em grande medida, a visão da arte burguesa como cúmplice do fascismo, em favor de uma concepção da literatura e da arte como reintegradoras da alegria e, mais especificamente, como o único espaço de liberdade no meio totalitário. É importante notar, entretanto, que mesmo dando prevalência na maior parte do ensaio para as dimensões negativas da arte, principalmente no que diz respeito ao contexto totalitário que viveu a França, Marcuse, num movimento semelhante apresentado em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, continua apreendendo a arte como um fenômeno ambivalente. Todavia, à diferença da obra anterior, o autor apresenta a ambivalência como interna à própria arte, não apenas como devedora do contexto específico da cultura afirmativa. Esta concepção permanecerá, em medida ampla, não apenas nos trechos de *Eros e civilização* que analisaremos em seguida, como também na maioria de seus textos vindouros. Ademais, podemos adiantar também que em nossas análises das próximas obras, veremos que, à exemplo do texto de 45, os aspectos afirmativos da arte ficarão em segundo plano, mas serão sempre retomados e reconsiderados pelo autor como parte da ambivalência política que constitui a arte.

2.2 O protesto da fantasia e uma civilização não-repressiva.

Outro aspecto do caráter crítico-negativo da arte reside pois, no papel exercido pela fantasia. Extraída principalmente da teoria freudiana e desdobrada em *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*¹⁶⁹, de 1955, a fantasia é apresentada como a base psíquica da criação e da fruição artística e que, por manter certa autonomia perante o princípio de realidade estabelecido, pode apontar alternativas para o estado de não-liberdade vivenciado na civilização. Esta visão, por conseguinte, promove uma visão da estética não mais como uma teoria pura e apartada do real, mas vinculada ao social e, ainda que indiretamente, à

¹⁶⁷ *Ibidem*, no original, p.214; na tradução, p.288.

¹⁶⁸ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation*, op. cit., p. 65.

¹⁶⁹ MARCUSE, H. *Eros and civilization: A philosophical inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1966. (Tradução de Álvaro Cabral. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.)

prática revolucionária contra o *establishment* repressivo. Usufruindo das palavras de Kellner acerca da função de negativa da arte apresentada no contexto de *Eros e civilização*,

a arte em suas potencialidades mais elevadas é um protesto contra a ordem existente, uma recusa em se conformar com sua repressão e dominação, uma projeção de alternativas e, no caso dos grupos surrealistas e estéticos modernistas, uma demanda para que sejam realizadas.¹⁷⁰

Ademais, Marcuse elabora ainda a partir do conceito de dimensão estética perspectivas de promoção de uma cultura e civilização não-repressivas, e assim o faz baseando-se principalmente nas considerações schillerianas nas *Cartas sobre a educação estética* que, por sua vez, foram inspiradas pela *terceira crítica* de Kant.

Antes, porém, de adentrarmos nos capítulos em que Marcuse se volta diretamente ao campo da estética e da arte, é de extrema importância apresentar algumas noções freudianas que norteiam a obra do frankfurtiano. No capítulo 1 de *Eros e civilização*, “A tendência oculta na psicanálise”, Marcuse¹⁷¹ afirma que o conceito de humano que emerge da teoria freudiana é simultaneamente a mais irrefutável acusação à civilização ocidental e a mais inabalável defesa desta civilização. Na interpretação marcusiana de Freud, a história do ser humano é a história de sua repressão. Neste cenário, a cultura é responsável por coagir a existência social dos seres humanos, bem como sua existência biológica, sua própria estrutura pulsional, sendo esta coação também considerada como a precondição do progresso civilizacional. Sendo assim, se fossem livres para perseguir seus objetivos naturais, “os impulsos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura”¹⁷², considera Marcuse, tendo em vista que o Eros incontrolado é tão funesto quanto o impulso de morte, sua contraparte.

Esta força destrutiva, por conseguinte, deriva do fato dos dois impulsos primordiais lutarem pela gratificação como tal e como um fim em si própria, em outras palavras, uma gratificação que a cultura não pode consentir. A civilização, por conseguinte, começa quando este objetivo primário dos impulsos, isto é, a satisfação integral das necessidades, é desviado e abandonado, o que representa uma conversão dos impulsos animais em impulsos humanos sob a influência da realidade externa. Entretanto, tal realidade que dá forma aos impulsos, suas

¹⁷⁰ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *o.p cit*, pp.34-35.

¹⁷¹ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.11; na tradução, p.33.

¹⁷² *Idem*.

necessidades e satisfação é um mundo sócio-histórico, aponta Marcuse¹⁷³. Desta maneira, o humano animal (*animal man*) converte-se em ser humano apenas através de uma transformação fundamental da sua natureza afetando tanto seus anseios pulsionais, mas igualmente seus “valores” pulsionais, isto é, “os princípios que regem a realização dos objetivos (*aims*)”¹⁷⁴, conforme Marcuse. Esta transformação no sistema dominante de valores pode ser definida nos seguintes termos para o filósofo: de satisfação imediata para satisfação adiada; de prazer para restrição do prazer; de júbilo (atividade lúdica) para esforço (trabalho); de receptividade para produtividade; de ausência de repressão para segurança¹⁷⁵.

Tal transformação fora definida por Freud como a conversão do princípio de prazer em princípio de realidade, que corresponde em grande parte, mas não inteiramente, à distinção entre os processos inconscientes e conscientes. Na leitura marcusiana de Freud, é como se o indivíduo coexistisse nestas duas diferentes dimensões caracterizadas cada qual por diferentes processos e princípios mentais. O inconsciente, governado pelo princípio de prazer, compreende os mais remotos processos primários, “resíduos de uma fase de desenvolvimento em que eles eram a única espécie de processos mentais”¹⁷⁶, segundo Freud. Neste âmbito, a luta destes processos era unicamente pelo prazer, evitando qualquer operação que pudesse dar origem a sensações de dor, desprazer.

No entanto, tal princípio de prazer irrestrito entra em conflito com o meio natural e humano, levando o indivíduo a compreensão traumática de que uma gratificação indolor é impossível. A partir desta experiência um novo princípio de funcionamento psíquico ganha ascendência, o princípio de realidade, que supera o princípio de prazer e conduz ao aprendizado da renúncia do prazer momentâneo e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, mas “garantido”¹⁷⁷, conforme afirma Freud citado pelo frankfurtiano. É importante notar ainda que Marcuse ressalta que a interpretação psicanalítica revela que o princípio de realidade impõe uma mudança não apenas na forma e no tempo estipulado para o prazer, senão também na sua própria substância. Assim, a adaptação do prazer exigida pelo princípio de realidade implica no subjugo da força destrutiva da gratificação pulsional, de sua incompatibilidade com as normas e relações sociais, implicando numa transubstanciação do próprio prazer.

¹⁷³ *Ibidem*, no original, p.12; na tradução, pp.33-34.

¹⁷⁴ *Ibidem*, no original, p.12; na tradução, p.34.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ FREUD, S. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.13; na tradução, p.34.

¹⁷⁷ *Idem*.

Sob o princípio de realidade, os seres humanos se convertem, pois, num ego organizado, esforçando-se para obterem o que é útil e o que pode ser obtido sem prejuízo para si próprio. Desta maneira, eles adquirem atenção, memória, discernimento e assim desenvolvem a função da razão, aprendendo a examinar a realidade, distinguir entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e prejudicial. Entretanto, conforme Marcuse¹⁷⁸, existe ainda um modo de atividade mental separado e livre da nova organização sob o princípio de realidade: é a fantasia, preservada das alterações culturais e vinculada ao princípio de prazer. Em tudo o mais, o aparelho mental está subordinado ao princípio de realidade. Passemos, portanto, ao capítulo em que Marcuse trata do conceito de fantasia, associando-o fundamentalmente à produção artística.

Marcuse afirma¹⁷⁹ no início do capítulo 7 de *Eros e civilização*, “Fantasia e utopia”, que as forças mentais contrárias ao princípio de realidade manifestam-se operando a partir do inconsciente. Por conseguinte, o domínio do princípio de prazer não-modificado prevaleceria unicamente nos mais arcaicos e profundos processos do inconsciente, de modo que eles não poderiam fornecer padrões para a construção de uma mentalidade não-repressiva, nem para o valor de verdade de tal construção. No entanto, Marcuse aponta para o fato de que Freud destaca a fantasia como uma atividade da mente que possui um alto grau de autonomia em relação ao princípio de realidade. De acordo com o psicanalista, citado por Marcuse,

Com a introdução do princípio de realidade, um modo de atividade do pensamento foi cindido: foi mantido livre do critério de realidade e permaneceu subordinado exclusivamente ao princípio de prazer. É o ato de elaboração da fantasia (*das Phantasieren* = a fantasiação), que começa já com as brincadeiras de criança e, posteriormente, prossegue como divagação e abandona sua dependência dos objetos reais¹⁸⁰.

Esta autonomia frente o princípio de realidade, porém, não impede que a fantasia esteja conectada ao mundo efetivo. Na concepção marcusiana, a verdade da fantasia pode ser anunciada no mundo real pelos sonhos, devaneios, jogos, mas principalmente pela objetividade da criação artística. Neste sentido, mesmo enquanto produção do inconsciente humano, a fantasia opera uma função decisiva sobre a estrutura mental humana: “liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas ideias da memória

¹⁷⁸ MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p. 14; na tradução, p.35.

¹⁷⁹MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.140; na tradução, p.132.

¹⁸⁰ FREUD, S. *apud* MARCUSE, H. *Eros e civilização*, p.140 (tradução nossa); na tradução, p.132.

coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade”¹⁸¹. Mais adiante, Marcuse propõe que o estabelecimento do princípio de realidade causara uma divisão e mutilação na mente que determinaria todo o seu desenvolvimento posterior. O processo mental, outrora unificado no ego do prazer (*pleasure ego*) fora cindido, sendo sua principal corrente canalizada para o princípio de realidade, submetendo-se assim aos requisitos deste mesmo princípio. Com efeito, tal instância do processo psíquico fora assim condicionada obtendo o monopólio da interpretação, alteração e manipulação da realidade, do controle da recordação e do esquecimento, e até mesmo da definição do que é a realidade e como essa deve ser alterada. A outra parte do aparelho mental, por sua vez, permanecera livre do controle do princípio de realidade, porém, assim o fez à custa de tornar-se impotente, inconsequente e irrealista.

Deste modo, enquanto o ego do prazer era anteriormente orientado pela totalidade de sua energia mental, após a cisão supracitada ele passou a ser guiado principalmente por aquela parte que se conforma ao princípio de realidade e que, identificada com a razão, torna-se também o repositório único de valores como o julgamento, verdade, racionalidade, bem como da decisão daquilo que é útil e inútil, bom e mau. A fantasia, por sua parte, enquanto processo mental distinto, é abandonada pela organização do ego do prazer no ego da realidade (*reality ego*). Consequentemente, mesmo a razão tornando-se desagradável, prevalece e mantém-se enquanto útil e correta, ao passo que a fantasia permanece agradável, porém tornando-se inútil e inverídica, mero jogo e divagação. Como tal, a fantasia continua, pois, “falando” a “língua do princípio prazer, da liberdade de repressão, do desejo e gratificação desinibidos – mas a realidade procede de acordo com as leis da razão, não mais vinculada à linguagem do sonho”¹⁸².

Contudo, a fantasia, retida aqui por Marcuse como sinônimo de imaginação¹⁸³, retém a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua configuração pelo princípio de realidade, bem como anteriores à conversão da psique do gênero em uma psique individual. Do mesmo modo, à semelhança do id a que se mantém vinculada, a imaginação “preserva a ‘memória’ do

¹⁸¹ *Ibidem*, no original, pp.140-141; na tradução, pp.132-133.

¹⁸² *Ibidem*, no original, p.142; na tradução, p.134.

¹⁸³ De acordo com Kangussu a esse respeito, aqui reside a originalidade das reflexões de Marcuse, “no fato de ele ligar o processo mental denominado por Freud como *das Phantasieren* àquele que, de acordo com Kant, é realizado pela faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*). Quando Marcuse unifica fantasia e imaginação, a fantasia passa a ser também responsável pela ligação entre fenômenos e conceitos. Isto é, uma vez unida à imaginação, a fantasia cria o esquema através do qual ajuizamos, avaliamos, consideramos, analisamos e categorizamos o mundo fenomênico produzido por nossa capacidade de apresentação” (Cf. KANGUSSU, I. *A fantasia e as fantasias*. Rio de Janeiro: Ape’Ku Editora, 2020, p.126). Kellner, por sua vez, acerca deste tema afirma que ao tomar como sinônimos a concepção da fantasia freudiana e o conceito de imaginação, Marcuse pretendia vincular a noção de jogo e a criação de imagens. (Cf. KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, nota 51, p. 33).

passado sub-histórico, quando a vida do indivíduo era a vida do gênero, a imagem da unidade imediata entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio de prazer”¹⁸⁴. Em contraposição, toda a história consecutiva dos seres humanos é definida pela destruição de sua unidade original. Nela, a posição do ego entra em conflito “consigo mesmo em sua outra capacidade, isto é, como membro de uma série de gerações”¹⁸⁵, fazendo com que o gênero viva a partir de então num conflito consciente e sempre renovado entre os indivíduos entre si e entre eles e seu mundo. De acordo com Marcuse¹⁸⁶, por conseguinte, o progresso sob a estrutura do princípio de desempenho desenrola-se através destes conflitos.

Aqui, faz-se necessária a seguinte observação sobre o que Marcuse denomina como princípio de desempenho (ou princípio de performance). Este princípio diz respeito à duplicação do conceito freudiano de princípio de realidade por parte de Marcuse. Numa sociedade em que a produtividade está diretamente ligada ao princípio moderno de progresso e na qual felicidade e satisfação são subordinadas ao critério da produtividade capitalista, Marcuse explicita que o princípio de realidade é convertido em princípio de desempenho. Assim, o pensamento do frankfurtiano ultrapassa o do psicanalista já que, por um lado, assim como Freud, Marcuse reconhece que a adaptação ao princípio de realidade preserva o organismo vivo no mundo externo; mas por outro, enquanto na teoria freudiana um formato específico de realidade é considerado necessário, Marcuse aponta para a contingência do formato de realidade que se consolidou historicamente. Deste modo, Marcuse realiza um emparelhamento da expressão freudiana de princípio de realidade com uma expressão que resguarda a diferença entre ambas. O princípio de realidade freudiano, que diz respeito à necessidade de repressão das pulsões e que não pode ser ignorado, é diferenciado do princípio de desempenho, que revela o caráter histórico do teor de repressão necessário ao desenvolvimento da sociedade capitalista. Enquanto o conceito freudiano está ligado à repressão, o segundo, cunhado por Marcuse, está ligado à mais-repressão.

Retornando ao capítulo 7 de *Eros e civilização*, Marcuse expõe que tal como implantado pelo princípio de realidade, o princípio de individualização (*principium individuationis*) dá início ao uso repressivo dos impulsos primários que, por seu turno, proporcionam um embate, cada um a seu próprio modo, pela anulação deste *principium*. Neste esforço de anulação, para Marcuse, ambos os impulsos são subjugados e a imaginação, *no e contra* o mundo do

¹⁸⁴ *Ibidem*, no original, p.142; na tradução, p.134.

¹⁸⁵ FREUD, S. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.142; na tradução, p.134.

¹⁸⁶ *Ibidem*, no original, p.143; na tradução, p.134.

antagônico *principium individuationis*, “sustenta a reivindicação do indivíduo total, em união com o gênero e com o passado ‘arcaico’”¹⁸⁷. Aqui, segundo Marcuse¹⁸⁸, a metapsicologia de Freud reinveste a imaginação de seus direitos. O frankfurtiano aponta então para o fato de que, como processo mental independente, a fantasia-imaginação possui um valor autêntico que corresponde à experiência de superar a antagônica realidade humana. Deste modo, a “imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com realidade, da felicidade com a razão”¹⁸⁹. Não obstante, Marcuse indica que tal harmonia pretendida fora relegada para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido. A fantasia-imaginação, por sua vez, insiste em que deve e pode tornar-se real, bem como insiste que seu conhecimento está subentendido na ilusão.

O vislumbre das verdades da imaginação, por conseguinte, ocorre quando a própria fantasia ganha forma, criando um universo de percepção e compreensão que é, simultaneamente, um universo subjetivo e objetivo, em suma, um universo artístico. Desta maneira, de acordo com Marcuse, o exame da função cognitiva da fantasia nos remonta à estética como ciência da beleza: “subentendida na forma estética situa-se a harmonia reprimida do sensualismo e da razão - o eterno protesto contra a organização da vida pela lógica da dominação, a crítica do princípio de desempenho”¹⁹⁰. Assim, enquanto expoente do material reprimido pelo princípio de realidade, a arte se configura como o mais perceptível retorno do oprimido. Objetivada nas obras de arte, a imaginação artística modela a “memória inconsciente” da libertação que fracassou, da promessa que foi traída e assim o faz opondo à repressão institucionalizada do princípio de desempenho, a imagem do humano enquanto sujeito livre. No entanto, “num estado de não-liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade”¹⁹¹, rememora Marcuse citando Adorno e conclui que, “desde o despertar da consciência de liberdade, não existe uma só obra de arte autêntica que não revele o conteúdo arquetípico: a negação da não-liberdade”¹⁹².

A negação da não-liberdade, contudo, só se efetiva em termos artísticos enquadrando-se nos limites da forma estética, reconhecidamente subordinada ao aparente (*Schein*) e que necessariamente reconcilia seu conteúdo subversivo com a realidade antagônica. Nas palavras

¹⁸⁷ *Ibidem*, no original, p.143; na tradução, p.134.

¹⁸⁸ *Ibidem*, no original, p.143; na tradução, p.134.

¹⁸⁹ *Ibidem*, no original, p.143; na tradução, p.134.

¹⁹⁰ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.144; na tradução, p.135.

¹⁹¹ ADORNO, T. apud MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.144; na tradução, p.135.

¹⁹² *Idem*.

de Marcuse, “estilo, ritmo, métrica introduzem uma ordem estética que em si mesmo é agradável, reconciliando-se com o conteúdo”¹⁹³. Por mais intransigente que seja a obra, a qualidade da fruição estética, até mesmo a do entretenimento, é tida pelo autor como inseparável da essência da arte. Tais características, por conseguinte, produzem uma ambivalência interna na arte que pode ser comparada à proposição de Aristóteles acerca da catarse. Segundo o frankfurtiano, “a proposição de Aristóteles sobre o efeito catártico da arte resume a função dupla da mesma arte: ao mesmo tempo, opor e reconciliar; acusar e absolver; recordar o reprimido e reprimir de novo – ‘purificado’”¹⁹⁴. Assim, os indivíduos podem se elevar no contato estabelecido com os clássicos artísticos; podem ler, ouvir e ver seus próprios arquétipos, podem até mesmo se rebelar, mas como essa ordem é esteticamente formada, podem desfrutar dela e em seguida esquecê-la. Aqui, numa argumentação semelhante ao texto sobre “Aragon”, Marcuse propõe que o prazer e a gratificação causados pela experiência estética podem, não necessariamente, redundar numa adaptação conformista à realidade estabelecida. Nesta adaptação, podemos identificar o caráter afirmativo também inerente à ambivalência política da arte.

Não obstante, Marcuse reitera logo em seguida que “dentro dos limites da forma estética, a arte expressou, embora de um modo ambivalente, o retorno da imagem reprimida de libertação; a arte era oposição”¹⁹⁵. No estágio de mobilização total, no entanto, até tal oposição ambivalente da arte parece não ser mais viável para nosso autor. De acordo com ele “a arte somente sobrevive na medida em que se anula, na medida em que poupa a sua substância mediante a negação de sua forma tradicional e assim se negando à reconciliação; quer dizer, na medida em que se torna surrealista e atonal”¹⁹⁶. Neste momento, o frankfurtiano aproveita para enaltecer a radicalização estética exercida pelos movimentos vanguardistas a partir da década de 40, principalmente o surrealismo, que assumiram para si a posição de negação da própria arte. Isto é, um posicionamento artístico com a pretensão de repensar e ressignificar o modo como era produzida a arte até o momento, porém, ainda inserido nos limites da forma artística. Para Marcuse, por conseguinte, o protesto da fantasia parece ser mais congruente com formas artísticas menos sublimadas, com as narrativas e representações surrealistas que remontam os

¹⁹³ *Ibidem*, no original, p.145; na tradução, p.135.

¹⁹⁴ *Idem*.

¹⁹⁵ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p. 145; na tradução, p. 136.

¹⁹⁶ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.145; na tradução, p.136.

sonhos, as divagações, a atividade lúdica e os fluxos de consciência. De acordo com Gomes, essa acolhida favorável ao surrealismo por parte de Marcuse,

dever-se-á, portanto, ao novo contexto histórico e à percepção de que, através da crítica à arte tradicional, reinstala-se a capacidade política de incorporação do negativo por essa forma estética [...] O surrealismo, na medida em que se recusa a abrigar em seu interior uma reconciliação que permanece inalcançada na realidade, na medida em que se torna não representativo, contrapõe-se às características afirmativas da arte tradicional, negando-se, por conseguinte, à reconciliação com a ordem vigente¹⁹⁷.

Marcuse pontua a seguir que em sua mais extrema reivindicação de gratificação a fantasia luta pela anulação do *principium individuationis* estabelecido¹⁹⁸. Aqui, a gratificação estética ultrapassa os limites do princípio de realidade e faz emergir a ligação íntima entre a fantasia e Eros: para Freud a sexualidade é “a única função de um organismo vivo que se estende para além do indivíduo e garante sua conexão com a espécie”¹⁹⁹. Na medida em que a sexualidade é dominada pelo princípio de realidade, a fantasia se afirma contra a sexualidade normal, ultrapassando, contudo, as meras expressões pervertidas do elemento erótico contido na fantasia. Este elemento erótico, em verdade, visa uma “realidade erótica” não reprimida, a gratificação das pulsões, sendo aquele [o elemento erótico] o conteúdo básico do processo de fantasia, em sua oposição ao princípio de realidade, pelo qual ela mesma desempenha um papel único na dinâmica mental.

Para Marcuse, por conseguinte, Freud reconheceu esse papel da fantasia, porém, neste ponto a metapsicologia do psicanalista atinge um momento decisivo. Expressa-se aqui a diferença entre o pensamento de Marcuse e o de Freud. Conforme concebe Freud, as imagens produzidas pela “sexualidade fantástica” se limitariam apenas a rememoração do passado humano primevo, anterior à civilização, podendo redundar em mera fantasia e divagação. Deste modo, na leitura marcusiana, Freud cristalizou a cisão da unidade psíquica como sendo a natureza de qualquer processo civilizatório. Assim, libertar-se deste processo implicaria necessariamente na regressão do indivíduo a estágios sub-históricos do gênero e do indivíduo e, em certa medida, sub-humanos - uma concepção animal primeva, arcaica, dos seres humanos.

¹⁹⁷ GOMES, D. *A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais, 2014, p.50-51.

¹⁹⁸ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.146; na tradução, p.136.

¹⁹⁹ FREUD, S. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, na tradução, p.136.

Esta interpretação freudiana, entretanto, soa para Marcuse como injustificável tendo em vista que “da necessidade histórica do princípio de desempenho e da sua perpetuação, para além da necessidade histórica, não se segue que seja impossível outra forma de civilização, sob outro princípio de realidade”²⁰⁰. Não obstante, quando Freud destaca a liberdade contra a repressão como um processo inconsciente, biológico e mental-primordial, o almejo por um princípio de realidade não-repressivo torna-se uma questão de retrocesso. Ao imaginar, portanto, “que as imagens da fantasia pudessem referir-se a um futuro inconquistado da humanidade, em vez do seu (pessimamente) conquistado passado - tudo isso parece a Freud, na melhor das hipóteses, uma bela utopia”²⁰¹, pontua Marcuse.

A impossibilidade de relação destas imagens com o futuro, no entanto, é negada por Marcuse. Para ele, a fantasia-imaginação carrega consigo um valor de verdade não condenado apenas ao passado, mas que pode servir também para uma emancipação social futura, residindo aqui a função crítica e cognitiva da fantasia. Reportando Breton, Marcuse pretende liberar as imagens da fantasia das amarras do inconsciente como estabelecido por Freud; ele pretende tornar a “justiça suprema” vislumbrada pela fantasia, em uma reflexão consciente, baseado na afirmação do surrealista de que “somente a imaginação [...] diz o que pode ser”²⁰². Deveras, os surrealistas reconheceram as consequências revolucionárias dos descobrimentos de Freud, a saber, de que a imaginação talvez esteja prestes a exigir os seus direitos. E quando perguntaram se não poderia o sonho ser também aplicado à solução dos problemas da vida, ultrapassaram a própria psicanálise, “na medida em que solicitavam que o sonho se convertesse em realidade, sem comprometer o seu conteúdo”²⁰³. Eles acreditavam, pois, que a adesão ao estrito valor de verdade da imaginação compreenderia mais completamente a realidade. Neste momento, Marcuse retoma novamente a passagem de Whitehead sobre a Grande Recusa, já emprestada no texto sobre “Aragon”, para afirmar que o fato de as proposições da imaginação artística serem inverdades constitui parte da própria essência da verdade destas proposições. Acompanhando Kangussu acerca da argumentação marcusiana, “a verdade da arte está em ser uma mentira que se apresenta como tal”²⁰⁴.

²⁰⁰ *Ibidem*, no original, p.147; na tradução, p.137.

²⁰¹ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.147; na tradução, p.137.

²⁰² BRETON, A. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.149; na tradução, p.138.

²⁰³ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.149; na tradução, p.139.

²⁰⁴ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, *op. cit.*, p.149.

Em verdade, há uma dialética estipulada por Marcuse entre a mera fantasia e seu papel constitutivo no que diz respeito à realidade, que permeia grande parte do capítulo sete de *Eros e civilização* e as interpretações do autor acerca da teoria freudiana. Como o processo civilizatório só pode se dar através da cisão da unidade do ego no prazer, as imagens criadas pela fantasia, para Freud na leitura marcusiana, devem permanecer enterradas no inconsciente, evidenciando o caráter sinuoso e divagatório que o indivíduo pode ter que assumir para ter acesso ou mesmo para criar essas imagens. Neste sentido, enquanto permanece livre do controle do princípio de realidade, a fantasia-imaginação mesmo permanecendo agradável, é tida como impotente, inconstante, inverídica na ordem do dia. Contudo, para Marcuse, justamente neste processo de “acesso” às imagens do inconsciente encontramos a possibilidade de ligação entre elas e a realidade, ou seja, a possibilidade de recordação do ego no prazer negados pela sociedade repressiva. Assim, mesmo que Freud tenha considerado impotente o papel da fantasia, Marcuse propõe que “a contribuição original de Freud reside na tentativa de demonstrar a gênese desse modo de pensamento e sua conexão essencial com o princípio de prazer”²⁰⁵. Neste cenário, a fantasia-imaginação não seria mais relegada a um processo separado da organização do ego na realidade, mas sim presente, potente e constituinte *dos e nos* paradigmas através dos quais percebemos, interpretamos e criamos a própria realidade.

Acompanhando a argumentação de Kangussu, o que está em jogo para Marcuse, é menos o fato de o indivíduo precisar reprimir alguns de seus impulsos eróticos frente à realidade exterior, mas sim qual o nível de repressão exigido por esta realidade. De acordo com a autora,

cabe perceber que não se trata, ao contrário das opiniões de comentadores apressados, de negar a necessidade de submeter-se ao princípio de realidade, e sim de rever e criticar a forma da realidade adotada por tal princípio, com o qual se tem necessariamente de estabelecer acordos.²⁰⁶

Kangussu afirma ainda que, ao reconhecermos que a estrutura sociocultural é na verdade constituída de simbolismos, é necessário distinguirmos quais destas determinações simbólicas se referem à natureza do indivíduo e quais delas se referem à cultura e ao momento histórico específico²⁰⁷. Sendo assim, é preciso questionar se a repressão dos estímulos eróticos cultivada e enxergada pela civilização como uma determinação natural, não é na verdade apenas

²⁰⁵ MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.141; na tradução, p.133.

²⁰⁶ KANGUSSU, I. “A arte da fantasia, a partir de Herbert Marcuse”. *Revista Dialectus*. Ano 8, n.14, jan-jul.2019, p.173.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp.173-174.

mais um recurso cultural e histórico utilizado por esta mesma civilização em favor de seu funcionamento e manutenção. O próprio Marcuse reconhece que qualquer formato de princípio de realidade contém em si a repressão de estímulos eróticos em certo grau - uma repressão básica -, mas que ao mesmo tempo, existem instituições e interesses históricos que intensificam o controle destes estímulos em prol de finalidades contingentes e, na maioria das vezes, ideológicas que favorecem a dominação de uma camada específica da sociedade. Conforme Kangussu,

nas reflexões do filósofo, esse excesso merece uma duplicação terminológica dos conceitos: os controles considerados supérfluos, advindos de formatos específicos de dominação, são denominados por Marcuse de “mais-repressão (*surplus-repression*)”.²⁰⁸

Neste sentido, acompanhamos a proposta de Kangussu de que Marcuse sugere a fantasia como uma espécie de trincheira contra a imposição desnecessária de mais-repressão, ressaltando a força cognitiva da fantasia aqui já mencionada e seus elos indissolúveis com todas as outras funções psíquicas. De acordo com a autora, “a fantasia salta sobre o abismo existente entre as irreconciliáveis demandas do sujeito e o mundo objetivo, e o faz não apenas voltada para o passado e sim com vistas a possibilidades futuras”²⁰⁹. A fantasia é, portanto, apresentada como portadora de uma ambiguidade temporal, já que é exposta ao mesmo tempo enquanto retrospectiva e expectante, mas conduzida pela e para a realidade histórica. Sobre a função crítica da fantasia-imaginação, podemos ainda citar Marcuse: “na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que *pode ser*, reside a função crítica da fantasia”²¹⁰.

No capítulo 9 de *Eros e civilização* intitulado “A dimensão estética”, por conseguinte, Marcuse retoma o fato de que a dimensão estética, não pode legitimar um princípio de realidade. Tal como sua faculdade mental constitutiva - a imaginação - o âmbito da estética é substancialmente irrealista e assim conserva sua liberdade à custa de sua inocuidade na realidade. Desta forma, frente ao tribunal da razão que modela o princípio de desempenho, o diagnóstico marcusiano é o de que a existência estética se encontra neste contexto condenada. No entanto, o filósofo afirma que sua pretensão é a de mostrar que “essa noção da estética resulta de uma ‘repressão cultural’ de conteúdos e verdades que são inimigos do princípio de

²⁰⁸ *Ibidem*, p.175.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.149; na tradução, p.138.

desempenho”²¹¹. Marcuse tentará desfazer, portanto, ao menos teoricamente, esta repressão recordando o significado e função originais do termo “estética”. Tal tarefa envolve para o filósofo a demonstração da associação entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade, revelada na história filosófica do termo em questão. Neste sentido, de acordo com o frankfurtiano “o termo visa uma esfera que preserva a verdade dos sentidos e reconcilia, na realidade da liberdade, as faculdades ‘inferiores’ e ‘superiores’ do homem, sensualidade e intelecto, prazer e razão”²¹². O exame do filósofo limitar-se-á, pois, ao período em que o significado do termo estética fora fixado, mais precisamente, a segunda metade do século XVIII.

Examinando a filosofia de Kant, Marcuse expõe que o antagonismo básico entre sujeito e objeto é refletido na dicotomia entre as faculdades mentais: sensualidade e entendimento, desejo e cognição, razão prática e teórica. Enquanto a razão prática constitui a liberdade sob leis morais auto outorgadas, a razão teórica, por sua vez, constitui a natureza sob as leis da causalidade. Neste sentido, o frankfurtiano afirma que o domínio da natureza é totalmente diferente do domínio da liberdade e deste modo “nenhuma autonomia subjetiva pode violar as leis da causalidade e nenhum dado sensorial pode determinar a autonomia do sujeito”²¹³. No entanto, a autonomia do sujeito kantiano tem que exercer um efeito na realidade objetiva, sendo que as finalidades que o sujeito fixa para si próprio têm de ser reais. Desta maneira, o domínio da natureza deve ser suscetível à legislação da liberdade, de modo que “uma dimensão intermédia deve existir onde ambas se encontram”²¹⁴. Emerge daí, portanto, uma terceira faculdade que deve mediar os vínculos entre a razão prática e a razão teórica e assim propiciar o trânsito do reino da natureza para o reino da liberdade, estabelecendo assim uma ligação entre as faculdades inferiores e superiores, as do desejo e as do conhecimento. Tal é a faculdade do julgamento que se manifesta em virtude dos sentimentos de dor e prazer e que, quando combinado com este segundo sentimento, resulta num julgamento estético, que possui seu campo de aplicação na arte.

Em termos reduzidos, Marcuse considera ser esta a clássica derivação kantiana da função estética exposta principalmente na introdução da *Crítica do juízo*, sendo que a obscuridade de sua exposição é causada pela fusão entre o significado original de *estética*

²¹¹*Ibidem*, no original, p.172; na tradução, p.156.

²¹² *Ibidem*, no original, pp.172-173; na tradução, p.156.

²¹³ *Ibidem*, no original, p.173; na tradução, p.157.

²¹⁴ *Idem*.

(atinente aos sentidos) e sua nova acepção (atinente ao belo), que triunfara definitivamente durante o período de Kant. De acordo com Marcuse, embora o esforço de Kant “para reaver o conteúdo irreprimido se esgote dentro dos rígidos limites estabelecidos pelo seu método transcendental, a sua concepção ainda fornece, mesmo assim, o melhor guia para se entender todo o âmbito da dimensão estética”²¹⁵. Neste sentido, na terceira crítica de Kant, a dimensão estética e a sensação de prazer que lhe corresponde não emergem somente como uma terceira faculdade da mente, outrossim surgem como seu próprio centro, “através do qual a natureza se torna suscetível à liberdade, necessária à autonomia”²¹⁶.

Nesta mediação, a função estética se mostra como “simbólica”, lembra Marcuse retomando o parágrafo 59 da Crítica do Juízo intitulado “Da beleza como símbolo de moralidade”. No sistema kantiano, por conseguinte, a moralidade aparece como reino da liberdade, onde a razão prática se realiza em conformidade com leis auto outorgadas. Sendo assim, na medida em que demonstra intuitivamente a realidade da liberdade, o belo simboliza o reino supracitado. A liberdade, no entanto, enquanto ideia a qual não se corresponde qualquer percepção sensorial, só permite uma demonstração indireta, simbólica, por analogia da liberdade. Marcuse tentará, por conseguinte, elucidar as bases desta analogia que representa simultaneamente o fundamento da ligação entre as faculdades inferiores da sensualidade e a moralidade, por meio da função estética.

Seguindo Marcuse, vemos que a experiência básica que se segue na dimensão estética é mais sensual do que conceitual, tendo em vista que a percepção estética se caracteriza essencialmente como intuição. Isso pois a natureza da sensualidade é a “receptividade”, uma cognição obtida por meio da afecção causada por determinados objetos. De acordo com nosso autor, “é em virtude da sua relação intrínseca com a sensualidade que a função estética assume a sua posição central”²¹⁷, sendo a percepção estética acompanhada do prazer. Tal prazer, por seu turno, advém da percepção da *forma pura* de um objeto, independente de sua matéria ou propósito - interno ou externo. Esta representação de um objeto em sua forma pura é o que configura, portanto, a obra, em outros termos, o jogo da imaginação para o frankfurtiano. Neste jogo, apesar de sensual e receptiva, a imaginação estética se apresenta como criadora: “numa

²¹⁵ *Ibidem*, no original, p.174; na tradução, p.157.

²¹⁶ *Ibidem*, no original, p.174; na tradução, p.158.

²¹⁷ *Ibidem*, no original, p.176; na tradução, p.159.

livre síntese de sua própria criação, ela constitui *beleza*. Na imaginação estética, a sensualidade gera princípios universalmente válidos para uma ordem objetiva”²¹⁸.

“Intencionalidade sem intento” e “legitimidade sem lei”²¹⁹ são, de acordo com Marcuse, as duas principais categorias definidoras da ordem criada pela imaginação e que circunscrevem, para além do contexto kantiano, o cerne de uma ordem não-repressiva. Enquanto a primeira define a estrutura do belo, a segunda se detém na estrutura da liberdade sendo que, em ambas, se manifesta uma gratificação no livre jogo das potencialidades libertas dos humanos e da natureza. Em verdade, para Kant, “intencionalidade sem intento” (intencionalidade formal) é a forma pela qual o objeto aparece na representação estética, assinala Marcuse. Nesta representação, qualquer objeto é representado e julgado não em termos de utilidade, de propósito ou finalidade “interna”, mas sim como algo inteiramente livre de tais relações e propriedades, como ser que se é livremente. Deste modo, constitui-se uma experiência em que o objeto é “dado” totalmente diferente tanto da experiência cotidiana quanto da experiência científica, suspendendo os vínculos entre o objeto e o mundo da razão prática e teórica. Para o frankfurtiano, “essa experiência, que propicia ao objeto o ser ‘livre’, é obra do livre jogo da imaginação”²²⁰, tornando sujeito e objeto livres em um novo sentido, um sentido estético.

Desta mudança drástica de atitude em relação ao ser, da utilidade à liberdade, resulta para Marcuse uma nova qualidade de prazer gerada pela forma em que o objeto agora se revela. De acordo com o filósofo,

A sua “forma pura” sugere uma “unidade de multiplicidade”, uma harmonia de movimentos e relações que opera segundo suas próprias leis – a pura manifestação do seu “estar-aí”, de sua existência. É esta a manifestação da beleza. A imaginação entra em acordo com as noções cognitivas do entendimento, e esse acordo estabelece uma harmonia das faculdades mentais que é a reposta agradável à livre harmonia do objeto estético. A ordem da beleza resulta da ordem que governa o jogo da imaginação²²¹.

Deste modo, a dimensão estética é, para Kant, o âmbito pelo qual sentidos e intelecto confluem, sendo a imaginação a responsável por esta mediação. Ademais, a dimensão estética é igualmente o meio pelo qual natureza e liberdade convergem. Tal convergência, por sua vez,

²¹⁸ *Ibidem*, no original, p.177; na tradução, p.159.

²¹⁹ KANT, I. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.177; na tradução, p.160.

²²⁰ *Ibidem*, no original, p.178; na tradução, p.160.

²²¹ *Ibidem*, no original, p.178; na tradução, pp.160-161.

resulta numa dupla mediação que é, portanto, requerida pelo conflito entre as faculdades superiores e inferiores dos humanos - conflito esse gerado pelo progresso da civilização, um progresso obtido através da subjugação das faculdades sensuais à razão e sua utilização repressiva para as necessidades sociais. Sendo assim, Marcuse classifica a dimensão estética como um esforço filosófico de mediação entre sensualidade e razão, manifestando-se, pois, como uma tentativa de reconciliação destas duas áreas da existência humana que, conforme Marcuse, “foram separadas à força e despedaçadas por um princípio de realidade repressivo”²²². A faculdade estética é exposta, deste modo, como função mediadora que está mais ligada à sensualidade, pertinente aos sentidos, de modo que a supracitada reconciliação estética implica num fortalecimento da sensualidade contra a tirania da razão, exigindo conseqüentemente, a libertação da sensualidade frente à dominação repressiva da razão.

Com efeito, Marcuse assinala que o impacto da teoria kantiana ultrapassou as fronteiras proporcionadas por sua filosofia transcendental²²³. Alguns anos após a publicação da terceira crítica de Kant, Schiller derivou daí a concepção de uma nova forma de civilização não-repressiva, em que a estética se converte em tema central da filosofia da cultura e na qual a razão é sensual e a sensualidade racional. Em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, Schiller visou, pois, a reconstrução da civilização em virtude do potencial liberador da estética, de modo que tal função foi considerada como provedora da possibilidade de estruturação de um princípio de realidade novo - um princípio referente à realidade nomeadamente *estético*. Não obstante, Marcuse já salientara que o termo estético designava inicialmente aquilo que pertencia aos sentidos, de modo que com o predomínio do racionalismo, a função cognitiva da sensualidade estética fora constantemente menosprezada em conformidade com o conceito repressivo da razão. Desta maneira, com o conteúdo e validade da função estética reduzidos, a sensualidade reteve sua dignidade filosófica apenas enquanto posição epistemológica subordinada, adaptada a uma epistemologia racionalista. Isso resultou no repúdio dos conteúdos e valores da imaginação, como a intuição livre, criadora de objetos não diretamente “dados”, que se refere a faculdade de representar objetos sem que eles estejam efetivamente “presentes”. No entanto, em meados do século XVIII, Alexander Baumgarten estabeleceu o uso moderno do termo *estética* como uma nova disciplina filosófica, como a teoria do Belo e da Arte, sendo que tal mudança de “pertinente aos sentidos” para “pertinente à beleza e à arte” inaugurou um

²²² *Ibidem*, no original, p.179; na tradução, p.161.

²²³ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.180; na tradução, pp.161-162.

significado “muito mais profundo do que uma simples inovação acadêmica”²²⁴, assinala Marcuse.

Em verdade, para o frankfurtiano, a história filosófica do termo *estética* reflete a intervenção repressiva dos processos cognitivos sensuais dos seres humanos. Enquanto disciplina independente, o fundamento da estética compensa e atua através da ordem da sensualidade contra a ordem da razão e contra sua depravação sob o jugo do princípio de realidade existente. Inserida na filosofia da cultura, diz Marcuse, “essa noção almeja uma libertação dos sentidos que, longe de destruir a civilização, dar-lhe-ia uma base mais firme e incentivaria muito as suas potencialidades”²²⁵. Isso harmonizaria os sentimentos e afeições com as ideias da razão, e reconciliaria estes ideais com o interesse dos sentidos. O filósofo sublinha ainda o caráter impulsivo, pulsional da função estética sublinhado por Schiller. Tal conteúdo é, em sua concepção, aquele que fornece o material básico para a nova disciplina da estética. Esta última, por sua vez, será concebida como a ciência da “cognição sensitiva”, isto é, como a irmã e ao mesmo tempo a réplica da lógica.

Deste modo, a contraposição ao predomínio da razão é o que caracteriza a nova ciência: para Baumgarten, “não é a razão, mas a sensualidade [*Sinnlichkeit*] que constitui a verdade ou a falsidade estética. O que a sensualidade reconhece, ou pode reconhecer, como verdadeiro, a estética pode representar como verdadeiro, mesmo que a razão o rejeite como falso”²²⁶. Em consonância com tal argumentação, Marcuse retoma ainda Kant em suas lições sobre *Antropologia*, onde o filósofo afirma que podem-se estabelecer leis universais da sensualidade tal como do entendimento, de modo que exista uma ciência da sensualidade, a Estética, e uma ciência do entendimento, a Lógica²²⁷. Desta forma, está dada para o frankfurtiano a passagem que converte a Estética na ciência da arte, e a ordem da sensualidade na ordem artística.

Marcuse se questiona, por conseguinte, qual a realidade implícita na evolução conceitual de *sensualismo* para *sensualidade* (cognição sensitiva) e desta para a *arte*. Como conceito intermédio, a sensualidade designa os sentidos como fontes e órgãos do conhecimento. Os sentidos, porém, ressalta Marcuse, não são exclusivamente nem primordialmente órgãos cognitivos, outrossim, sua função cognitiva está con-fundida em sua função apetente

²²⁴ *Ibidem*, no original, p.181; na tradução, p.162.

²²⁵ *Ibidem*, no original p.181; na tradução, p.163.

²²⁶ BAUMGARTEN, A. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.183 na tradução, p.164.

²²⁷ *Ibidem*, no original, p.183; na tradução, p.164

(sensualismo) - “são erotogênicas e governadas pelo princípio de prazer”²²⁸. Desta fusão supracitada das funções cognitivas e apetentes emerge o caráter confuso, inferior e passivo do conhecimento sensorial que o torna inadequado ao princípio de realidade. Ademais, na medida em que a Filosofia aceitou as normas e valores do princípio de realidade, “a pretensão de uma sensualidade livre do domínio da razão não encontra lugar na Filosofia; grandemente modificada, obteve refúgio na teoria da arte”²²⁹. Deste modo, Marcuse conclui que a verdade da arte “é a libertação da sensualidade através de sua reconciliação com a razão”²³⁰, sendo esta a noção central da estética idealista clássica.

A arte, sendo assim, se opõe ao princípio de realidade e razão predominante dado que representa a ordem da sensualidade invocando, em suma, uma lógica tabu – a lógica da gratificação contra a repressão. Embora a perfeição do conhecimento sensorial seja definida como beleza, tal definição ainda conterà uma conexão íntima com a gratificação pulsional, de modo que o prazer estético ainda será prazer. Mas nesta instância, ressalta Marcuse, “a origem sensual é ‘reprimida’, e a gratificação está na *forma* pura do objeto”²³¹. Enquanto valor estético, por conseguinte, a veracidade não conceitual dos sentidos encontra-se legitimada e assim a liberdade é consentida ao livre jogo da imaginação criadora que, por sua vez, criará uma realidade com padrões deveras diversos. Contudo, aponta o frankfurtiano, “uma vez que esta outra realidade ‘livre’ é atribuída à arte, e sua experiência à atitude estética, não é vinculativa e não compromete a existência humana no modo de vida corrente; é ‘irreal’”²³².

Ainda imbuído das ideias de Kant, Schiller propôs a reconstrução da civilização por meio de uma função estética dessublimada. Na visão marcusiana, explicando a proposição do filósofo-poeta, visto que a imaginação é uma faculdade central da mente e, ao mesmo tempo, visto que a beleza é uma “condição necessária da humanidade”²³³, a função estética pode então desempenhar um importante papel na reformulação da civilização. A civilização, em verdade, ainda seguindo Marcuse acerca de Schiller, “submeteu a sensualidade à razão de modo tal que a primeira, se acaso logra reafirmar-se, o faz através de formas destrutivas e ‘selvagens’, enquanto a tirania da razão empobrece e barbariza a sensualidade”²³⁴. Deste modo, uma ferida

²²⁸ *Ibidem*, no original, p.183-184; na tradução, p.164.

²²⁹ *Idem*.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ *Ibidem*, no original, 185; na tradução, p.165.

²³² *Idem*.

²³³ SCHILLER, F. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.185; na tradução, p.165.

²³⁴ *Ibidem*, no original, pp.186-187; na tradução, p.166.

se abriu na civilização causada pelo vínculo antagônico entre estas duas dimensões antagônicas da existência. De acordo com a exposição schilleriana, este antagonismo se dá numa série de conceitos jungidos: sensualidade e razão, matéria e forma (espírito), natureza e liberdade, particular e universal, sendo cada uma das duas dimensões governadas por um impulso básico: o *impulso sensual* e o *impulso formal* - o primeiro essencialmente passivo e receptivo, enquanto o segundo, ativo e dominador. A cultura, portanto, aparece aqui como o produto da interação entre ambos os impulsos. Assim, uma vez que apenas os impulsos possuem o potencial capaz de afetar fundamentalmente a existência humana, a reconciliação entre estes dois impulsos, bem como a cura para a ferida supracitada, residirá na mediação de um impulso terceiro, *lúdico*, cujo propósito é a beleza e cuja finalidade é a liberdade.

O que Schiller procura com a sua teoria dos impulsos é a resolução de um impasse político, qual seja, o da liberação do ser humano das condições existenciais inumanas. Visando solucionar tal problema, Schiller afirma que “tem de se passar através da estética, visto ser a beleza o caminho que conduz à liberdade”²³⁵. O impulso lúdico é, portanto o condutor desta libertação. Este impulso, ressalta Marcuse²³⁶, não tem por alvo jogar *com* alguma coisa, antes é o jogo da própria vida manifesto numa existência sem medo e sem ansiedade, isto é, a manifestação da própria liberdade. Liberdade que implica, por conseguinte, na ausência de coações externas ou internas, físicas ou morais, de maneira que uma tal realidade assim vivenciada proporcionaria, em termos schillerianos, uma realidade que “perde a sua seriedade”²³⁷. Nesta realidade autenticamente humana, segundo Marcuse²³⁸, a existência humana jogará em vez de labutar, e homens e mulheres viverão exibindo-se (exibir, expor à vista, *Schein*) em vez de permanecerem vergados à necessidade. De acordo com Kellner, acerca da leitura marcusiana de Schiller, “a liberdade envolve jogar (*play*) com os potenciais da natureza, da tecnologia e da vida humana e a construção de um ambiente esteticamente mais agradável e uma vida menos repressiva”²³⁹.

Contudo, antecipando-se às possíveis acusações de um esteticismo irresponsável, Marcuse salienta que o domínio lúdico não se confunde com o domínio do ornamento, do luxo e da ociosidade, mas sim se aproxima de um domínio concebido como “um princípio que

²³⁵ SCHILLER, F. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.187; na tradução, p.167.

²³⁶ *Ibidem*, no original, p.187; na tradução, p.167.

²³⁷ SCHILLER, F. *apud* MARCUSE, H. *Idem*.

²³⁸ *Ibidem*, no original, p.187; na tradução, p.167.

²³⁹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.36.

governa toda a existência humana, e só poderá fazê-lo se se tornar ‘universal’”²⁴⁰. Estas ideias representam, em verdade, para o filósofo, uma das mais avançadas posições do pensamento. Segundo Marcuse, a libertação que se preconiza neste contexto não é transcendente, íntima ou meramente intelectual, outrossim uma liberdade *na* realidade²⁴¹. Uma cultura estética como a proposta por Schiller, por consequência, pressupõe uma “revolução total no modo de percepção e sentimento”²⁴² dos indivíduos, de modo que tal revolução só se tornaria possível quando a civilização atingir a mais alta maturidade física e intelectual.

Articulando a redução da labuta, imaginação, liberdade e beleza, Marcuse assim define o princípio de realidade estético de Schiller:

Liberado da pressão dos propósitos e desempenhos penosos, a que a carência necessariamente obriga, o homem recuperará a ‘liberdade de ser o que deve ser’. Mas o que ‘deve’ ser, será a própria liberdade – a liberdade de jogar. A faculdade mental que exerce essa liberdade é a da *imaginação*. O livre jogo da imaginação traça e projeta as potencialidades do ser total; liberta-o de sua escravidão à matéria dominante e coerciva – e essas potencialidades revelam-se como ‘formas puras’. Como tal, constituem uma ordem *sui generis*: existem ‘de acordo com as leis da beleza’²⁴³.

Ao ganhar ascensão como um princípio da civilização, Marcuse considera que o impulso lúdico transformará a realidade, incidindo tanto sobre o mundo objetivo quanto sobre o mundo subjetivo dos indivíduos. A natureza, por conseguinte, seria experimentada primordialmente não como domínio sobre os humanos, como fora na sociedade primitiva, nem como dominada pelos humanos, tal como na civilização estabelecida, mas sim com o propósito de contemplação. Neste contexto, a natureza ficaria liberta de sua própria brutalidade e estaria apta a expor a riqueza de suas formas não-intencionais, expressando a “vida interior” de seus objetos. No que se refere ao mundo subjetivo, Marcuse pondera que “também aí a experiência estética sustaria a produtividade violenta e exploradora que fez do homem um instrumento de trabalho”²⁴⁴. Desta feita, o ser humano não seria devolvido a um estado de sofredora passividade, outrossim a um estado de atividade, no qual o que ele obtém e produz não precisa

²⁴⁰ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, no original, p.188; na tradução, p.168.

²⁴¹ *Ibidem*, no original, p.188; na tradução, p.167.

²⁴² SCHILLER, F. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.189; na tradução, p.168.

²⁴³ *Ibidem*, no original, p.189; na tradução, p.168.

²⁴⁴ *Ibidem*, no original, p.190; na tradução, p.169.

mais ostentar sinais de servidão. Superadas as carências e angústias, a atividade humana torna-se então exibição, a livre manifestação das potencialidades humanas.

Uma fundamental implicação carece ainda ser exposta mediante a ascensão do impulso lúdico. Schiller identificou a enfermidade da civilização como o antagonismo entre os dois impulsos humanos básicos – os sensuais e formais. Mais do que isso, ele diagnosticou a “solução” violenta deste conflito como a instituição da tirania repressiva da razão sobre a sensualidade. Consequentemente, a reconciliação dos impulsos antagônicos abrangeria assim a abolição desta tirania, restaurando assim o direito à sensualidade. Deste modo, a liberdade deveria ser procurada na libertação da sensualidade no lugar da razão, bem como na restrição das faculdades “superiores” em prol das “inferiores”. Nas palavras de Marcuse, “a salvação da cultura envolveria a abolição dos controles repressivos que a civilização impôs à sensualidade”²⁴⁵, sendo esta a ideia subentendida na *Educação estética* schilleriana. Tal educação visa, além disso, de acordo com Marcuse²⁴⁶ ancorado em Schiller, a fundamentação da moralidade em terrenos sensuais, a reconciliação da razão com o interesse dos sentidos, a restrição do impulso formal dominante. Neste cenário, a sensualidade pode manter sua província e resistir à violência que o espírito que lhe infligiu através de sua atividade intrometente.

Em suma, a apropriação crítica da teoria de Schiller sustentada por Marcuse consiste em reafirmar a tentativa do filósofo-poeta de abolir a sublimação presente nos conteúdos da dimensão estética, de modo que esta dimensão possa configurar, pois, um princípio de realidade não-repressivo. Neste sentido, de acordo com Kellner²⁴⁷, Marcuse defendera tanto que a educação estética constituía um cultivo da importância dos sentidos, quanto que a teoria e a educação estéticas eram componentes essenciais da libertação e da mudança social transformadora. Ainda embasados no comentador, veremos que tais ideias expostas em *Eros e civilização* serão expandidas e concretizadas no contexto de erupção dos movimentos revolucionários e do movimento contracultural da década de 1960²⁴⁸. Passemos, portanto, à exposição de textos marcusianos desta década, quando se constata também majoritariamente uma ênfase no potencial crítico-negativo da arte, bem como em seu possível papel na reconstrução da realidade social.

²⁴⁵ *Ibidem*, no original, p.190; na tradução, p.169.

²⁴⁶ *Ibidem*, no original, pp.190-191; na tradução, p.169.

²⁴⁷ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.36.

²⁴⁸ *Idem*.

CAPÍTULO 3

A PERSPECTIVA DA DISSOLUÇÃO DA ARTE: A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA ARTE NOS ANOS 60

3.1 Oposição e dessublimação da arte.

Proferido pela primeira vez em 1967 na Escola de Artes Visuais de Nova York e posteriormente publicado na revista *Arts Magazine*, o ensaio “A arte na sociedade unidimensional”²⁴⁹ expressa a estreita afinidade conferida por Marcuse à relação entre a sociedade e a arte. Através da análise do surgimento de novas linguagens e estilos artísticos que denunciavam as contradições da vida cotidiana e pareciam assim habilitados a participar do processo de reconfiguração da realidade social, Marcuse irá enveredar sua argumentação no presente ensaio. Além disso, por meio deste texto, o autor incorporará à sua teoria a tese surrealista de que uma revolução social não poderia estar dissociada de uma revolução cultural. Conforme Reitz, neste sentido, o principal argumento marcusiano apresentado é o de que “nenhuma negação das condições alienantes da existência social é possível separadamente do potencial emancipatório da dimensão estética”²⁵⁰. Passemos, pois, a análise do texto do frankfurtiano.

Em seu diagnóstico inicial, Marcuse aponta para o fato de que toda a linguagem (artística) prosaica e tradicional parece ter morrido. Em sua concepção, esta linguagem seria incapaz de comunicar e representar uma força antagônica às forças da sociedade estabelecida, principalmente quando comparada a alguns dos resultados obtidos pela linguagem artística da juventude rebelde no contexto de oposição a esta sociedade. Dando voz ao filósofo, “quando assisti e participei de suas demonstrações contra a Guerra do Vietnã, quando os ouvi cantar as canções de Bob Dylan, senti de algum modo [...] que esta é na verdade a única linguagem revolucionária que hoje nos resta”²⁵¹. Tal diagnose levou o frankfurtiano a discutir sobre o problema da sobrevivência da arte em seu tempo. Nos vários debates em que participou, conforme o autor, questionava-se essa sobrevivência tendo em vista que o caráter totalitário da

²⁴⁹ MARCUSE, H. “Art in the One-Dimensional Society”. In: KELLNER, D. (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse. v. 4, Art and Liberation*. – Londres e Nova York: Routledge, 2007, p. 113. (Tradução de Luiz Costa Lima e Laís Mourão, “A arte na sociedade unidimensional”. In: COSTA LIMA, L. (org.). *Teoria da Cultura de Massa* – São Paulo: Paz e Terra, 2000.)

²⁵⁰ REITZ, C. *Art, alienation and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, op. cit., p.174.

²⁵¹ *Idem*.

sociedade afluyente absorvia com facilidade todas as atividades não-conformistas e assim invalidava a arte enquanto a comunicação de um mundo outro que o estabelecido. Por consequência, o objetivo de Marcuse no ensaio em questão é o de discutir se esse ponto de vista está realmente correto, ou seja, discutir se a sociedade fechada, onipresente é de fato a razão da agonia da arte em seu tempo. Essa questão, segundo o filósofo, remete à discussão mais ampla do elemento histórico da arte e, de acordo com ele,

Se examinamos esse elemento histórico na arte, seremos levados a dizer que a crise atual da arte faz simplesmente parte da crise geral da oposição política e moral à nossa sociedade, de sua inabilidade em definir, nomear e comunicar as metas da oposição a uma sociedade que, afinal de contas, entrega suas mercadorias [...] e exige, para essa finalidade, o constante sacrifício de vidas humanas: morte, mutilação, escravatura.²⁵²

Portanto, os conceitos e palavras tradicionalmente utilizados para designar uma sociedade qualitativamente melhor, isto é, uma sociedade livre, pareciam então despojados de significado, inadequados para a comunicação do que os indivíduos poderiam vir a ser num futuro esperançoso. Estes conceitos tradicionais, por conseguinte, estão identificados com uma linguagem de uma época ainda pré-tecnológica e pré-totalitária em comparação com a época em que escrevera Marcuse. Eles não contêm as experiências das décadas de 30, 40 e 60 e, assim sua racionalidade e configuração parecem militar contra a nova linguagem artística emergente, essa sim capaz de comunicar o horror do contínuo de repressão estabelecido.

Diante de tal situação, Marcuse considera que desde os anos 30 se intensificou uma busca metódica por uma nova linguagem artística que fosse, concomitantemente, uma linguagem revolucionária: uma linguagem poética *como* linguagem revolucionária. Como já teorizado em *Eros e civilização*, isso implicaria conforme o autor no “conceito de *imaginação* como faculdade cognitiva, capaz de transcender e romper o feitiço do *establishment*”²⁵³. Neste sentido, os surrealistas são novamente trazidos à lume por Marcuse já que desenvolveram no período citado uma tese que elevava a linguagem poética ao grau de uma linguagem, mais exatamente a única, que não sucumbia à linguagem outorgada pelo *establishment*. Segundo Marcuse, esta seria uma “metalinguagem de negação total”²⁵⁴ que transcende até mesmo a ação revolucionária. Isto é, se a arte não se torna parte de qualquer *establishment*, incluindo o

²⁵² MARCUSE, H. “A arte na sociedade unidimensional”, no original, p.114; na tradução, p.260.

²⁵³ *Ibidem*, no original, p.114; na tradução, p.261.

²⁵⁴ *Idem*.

partidário, ela pode então cumprir uma função revolucionária que lhe é própria. Esta proposição para Marcuse pode ser ainda descrita nos termos de uma declaração do poeta Benjamin Peret, de 1943, que aqui reproduzimos:

O poeta não mais pode ser reconhecido como tal a menos que oponha ao mundo em que vive um não-conformismo total. Volta-se contra todos, incluindo os revolucionários que se colocam apenas na arena política, que, por isso, é arbitrariamente isolada do conjunto do movimento cultural. Esses revolucionários assim proclamam a submissão da cultura ao êxito da revolução social.²⁵⁵

Contrastando com a posição revolucionária, os surrealistas proclamam a subordinação da revolução social à verdade da imaginação poética. Não obstante, por um lado, segundo Marcuse, essa tese é não-dialética na medida em que “minimiza o grau de falsidade e logro gerais de que a própria linguagem poética está infestada e infectada”²⁵⁶. Adiciona-se a isso o fato de que o surrealismo já tinha sido transformado em mercadoria há algum tempo. Contudo, mesmo com essa infecção e cooptação, na concepção marcusiana, a arte é ainda capaz de *permanecer*, tendo em vista que a linguagem da imaginação permanece a linguagem do protesto, a linguagem da recusa. Mesmo que cooptadas pela ordem do *establishment*, as obras surrealistas persistem através de seus ideais e de seu “espírito”. O mesmo parece ocorrer com as canções de Bob Dylan que, ainda que por um breve momento, serviram de inspiração para os protestos norte-americanos no final da década de 60. Neste sentido, segundo Reitz²⁵⁷, foi este espírito rebelde de descontentamento que serviu a Marcuse como base para um otimismo em sua análise acerca das manifestações supracitadas. Ainda conforme o comentador, mesmo que com ressalvas, a tese surrealista foi então incorporada no texto do frankfurtiano no sentido de que qualquer empreendimento social revolucionário necessitaria ser guiado pelas verdades da faculdade estética da imaginação, e não o inverso. A revolução cultural passa a ser considerada, portanto, como indissociável da revolução social no pensamento marcusiano.

Além de sua capacidade de sobrevivência, por conseguinte, as artes, conforme o frankfurtiano, pareciam estar assumindo novas formas e mesmo uma nova função: “querem ser, consciente e metodicamente, a antiarte do absurdo, da destruição, da desordem, da negação”. Marcuse completa: “E hoje, em um mundo em que o sentido e a ordem, o ‘positivo’, têm de ser impostos por todos os meios possíveis de repressão, as artes por si mesmas assumem uma

²⁵⁵ PERET, B. apud MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.115; na tradução, p.261.

²⁵⁶ *Idem*.

²⁵⁷ REITZ, C. *Art, alienation and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, op. cit., p.167.

posição política: a posição de protesto, da repulsa e da recusa”²⁵⁸. Ao reconhecer que estariam entrando na arte elementos normalmente considerados alheios à produção artística, o frankfurtiano propõe, portanto, que a arte, em seus processos e desenvolvimentos próprios, tenderia para a dimensão política, deixando transparecer seu aspecto de negatividade em relação à ordem social estabelecida. Neste processo dinâmico, a arte e a dimensão estética estariam perdendo seu simulacro de independência e neutralidade sem, todavia, rejeitar a forma artística que lhe são próprias. A forma artística, era afetada, em alguns casos “reduzida”, porém, em nenhuma hipótese abandonada completamente. A concepção da *arte como arte* seria assim posta em xeque tendo em vista que o/a artista, como uma resposta à crise da sociedade, era forçado a comunicar uma verdade (estética) formulada ao grau de parecer incompatível com a forma artística tradicional. Ou seja, aquilo que o/a artista buscava comunicar parecia destoar daquilo que a forma artística tradicional permitia comunicar.

Marcuse reconhece, deste modo, o choque criado entre esta nova função que a arte contemporânea assumira e a concepção segundo a qual a arte poderia se afirmar permanecendo unicamente enquanto ilusão. Em resposta à tal embate, Marcuse afirma - e talvez seja essa a principal afirmação marcusiana neste ensaio - que esta é a definição da situação presente da arte, qual seja, “pela primeira vez na história, é ela confrontada com a possibilidade de modos inteiramente novos de realização”²⁵⁹. A arte contemporânea, neste sentido, ao não se restringir mais às determinações da forma artística tradicional, estaria se tornando um vetor potencial na reedificação da realidade social. Tal perspectiva poderia significar, conseqüentemente, a anulação e a transcendência da arte no instante da realização de seu fim, ou seja, do fim da arte da maneira como a conhecemos, confinada à ilusão e completamente distanciada da realidade.

Buscando evidenciar suas proposições, Marcuse inicia uma discussão acerca do aspecto cognitivo da arte e da linguagem artística enquanto linguagem da descoberta. Para o filósofo, a arte descobre que existem *coisas*, “coisas em si”, para além da usual significação de fragmentos e partes da matéria usados de forma arbitrária. Deste modo, estas *coisas* consideradas intrinsecamente estéticas como que “pedem”, requerem algo na medida em que são rendidas pela forma da arte e, através desta última, têm seu domínio sensível liberado, tornando-se alvos do prazer sensível. Sendo assim, Marcuse considera que a percepção alcança na experiência artística uma nova mediação que emerge somente com a dissolução do velho. Para expressar

²⁵⁸ MARCUSE, H. “A arte na sociedade unidimensional”, no original, p.115; na tradução, p.262.

²⁵⁹ *Ibidem*, no original, p.116; na tradução, p.263.

tais concepções o filósofo empresta as palavras do formalista russo Victor Chklovski, publicadas em 1917:

A arte existe de modo a transmitir a sensação da vida, para fazer sentir o objeto, para que se experimente uma pedra ser uma pedra. A finalidade da arte é a sensação do objeto como visão e não como objeto familiar. A arte ‘singulariza os objetos’; obscurece as formas familiares e incrementa a dificuldade e a duração da percepção. Na arte, o ato perceptivo é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir do objeto: aquilo que ele já é, na arte é despojado de importância²⁶⁰.

A experimentação do devir do objeto, por conseguinte, só é possível na medida em que a arte proporciona a liberação da percepção de seu automatismo próprio que, usualmente, determina e restringe aquilo o que as coisas são. A ação de singularizar os objetos realizado pela arte se define então pela exploração de todos os significados e percepções possíveis que um objeto pode adquirir fora das circunstâncias da realidade existente. Posto isso, a forma é tida como a fonte das possibilidades, do experimentar, através da dimensão sensível, o que é negado e mutilado na realidade social, estabelecendo assim uma condição de alteração da própria percepção individual e coletiva dentro da ordem estabelecida. Desta maneira, torna-se óbvia a exigência da destruição do velho, da percepção limitada e engessada, em prol de um processo de rememoração de conceitos, imagens e ideias que encontram na forma artística um leque de possibilidades para suas representações sensíveis e prazerosas. Assim, a arte pode tanto revelar uma função ainda não explorada, reprimida na matéria, quanto liberar os humanos e a natureza do domínio da utilidade, das determinações que as coisas costumam receber costumeiramente sem serem questionadas.

O processo da arte como cognição e lembrança, segundo Marcuse, depende em grande medida do que ele irá chamar de “potência estética do silêncio”²⁶¹. Aquele silêncio que perpassa a tela ou a escultura, que constitui a tragédia, o silêncio entre o qual as músicas são escutadas, denotam para o autor o silêncio como meio de comunicação, como ruptura com o que é familiar. O ruído, por sua vez, é interpretado pelo autor como o companheiro da agressão organizada. Concluindo sua argumentação, o frankfurtiano concebe que o primeiro estágio de toda energia erótica e estética, o Eros narcísico, procura sobretudo a tranquilidade: a tranquilidade na qual

²⁶⁰ CHKLOVSKI, V. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.117; na tradução, p.264.

²⁶¹ *Ibidem*, no original, p.117; na tradução, p.264.

“os sentidos podem perceber e escutar o que é supresso nas atividades e divertimentos cotidianos, em que podemos realmente ver, ouvir e sentir o que somos e o que são as coisas”²⁶².

Tais proposições, em verdade, indicam para Marcuse como a dimensão estética não apenas é uma dimensão da arte, como contrária à realidade, mas igualmente como uma dimensão *potencial da própria realidade*. Neste cenário, ele afirma: “podemos assim dizer que a arte se encaminha para sua própria realização”²⁶³. O compromisso da arte nesta possível situação, por conseguinte, se liga diretamente à sensibilidade tendo em vista que, por meio das formas artísticas, as necessidades pulsionais e biológicas dos humanos são representadas, ganham objetividade e assim tornam-se parte do intento de uma realidade transformada. Neste sentido, Marcuse levanta uma série de questões acerca do campo das possibilidades da arte que ele estava testemunhando:

“Por que o conteúdo biológico e existencial da ‘estética’ tem sido sublimado no reino ilusório e irreal da arte, em vez de na transformação da *realidade*? [...] Talvez não terá chegado o tempo de liberar a arte de seu confinamento em mera arte, ilusão? Não terá chegado o momento de unir a dimensão estética e política, de preparar o terreno, no pensamento e na ação, para fazer da sociedade uma obra de arte? Talvez, nesse sentido, não se justifica historicamente o conceito de ‘morte da arte’? As realizações da civilização tecnológica não indicam a transformação possível da arte em técnica e da técnica em arte?”²⁶⁴

Não obstante, logo em seguida, Marcuse aponta para o fato de que não podemos confundir a possível imbricação entre arte e vida com o conceito de “arte política”. Para o autor, este seria um conceito monstruoso tendo em vista que a arte por si própria nunca poderia ser incumbida para a transformação social. Por isso, o que a arte é capaz de fazer é liberar a percepção e a dimensão sensível humana necessárias para esta transformação. Assim, uma vez ocorrida uma mudança social, a arte como a forma da imaginação, seria capaz então de guiar a construção desta nova sociedade. Enquanto valores não-agressivos por definição, os valores estéticos tenderiam para uma concepção técnica e tecnológica da arte que, conseqüentemente, implicaria também na exigência de uma nova razão capaz de edificar uma sociedade diferente da estabelecida.

²⁶² *Ibidem*, no original, p.118; na tradução, p.264.

²⁶³ *Ibidem*, no original, p.118; na tradução, p.265.

²⁶⁴ *Idem*.

Deste modo, compreende-se que para o filósofo a arte não é capaz de jogar as cartas do jogo por si mesma, outrossim, pode distribuir estas cartas aos indivíduos em sociedade dado que ela pode liberar a percepção e a sensibilidade de seus usos ordinários, possibilitando assim o imaginar e o concretizar de novas experiências antes reprimidas. Em última instância, a cartada final nunca será uma ação ou um dispositivo da arte, mas apenas dos próprios indivíduos. Como advertência, o frankfurtiano considera ainda que qualquer esforço para explicar a dimensão estética em termos de sua aplicação à sociedade, quase inevitavelmente tenderiam para a impostura das campanhas de embelezamento do dado ou para a arbitrariedade do realismo soviético. Como resposta a tais equívocos, Marcuse sugere que o que está em pauta “não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade”²⁶⁵. A realização da arte como fator de reconstrução social, deste modo, pressupõe alterações sociais fundamentais.

Ao levantar todos estes pontos de discussão, principalmente no que diz respeito ao papel cognitivo da arte, Marcuse assume que estava discursando indiretamente sobre o parentesco entre verdade e beleza. Continuando sua discussão neste âmbito, ele se questiona: “Por que a definição tradicional da arte em termos de beleza, quando uma grande parcela da arte, e da grande arte, é exatamente a negação da beleza?” Ele continua: “A tarefa do belo é talvez preparar a mente para a verdade ou se afirma que a afinidade entre a verdade e a beleza denota a harmonia entre a sensibilidade e o entendimento, entre o sensível e a razão?”²⁶⁶. A resposta para esta última questão parece negativa já que a receptividade para a beleza e a atividade do conhecimento são usualmente tidas mais como opostas do que congruentes entre si. O conhecimento da verdade é tido como terrível e doloroso e pode ser somente chamado de belo de modo sublimado e altamente dessensualizado. Entretanto, pode-se ainda conceber a beleza como um meio sensorial de uma verdade reprimida, ainda não realizada, que denotaria uma certa harmonia entre os humanos e a natureza, a matéria e o espírito, a liberdade e o prazer, em suma, o fim da pré-história humana. Neste sentido, Marcuse traz à lume a estética hegeliana na qual se tem uma visão de um estado do mundo em que a natureza orgânica e inorgânica, as coisas e os humanos, participam de uma organização racional da vida, na qual a agressão fora suprimida. O frankfurtiano conclui com outra indagação: “Não é essa também a visão da sociedade como uma obra de arte, como a realização histórica da arte?”²⁶⁷

²⁶⁵ *Ibidem*, no original, p.118; na tradução, p.266.

²⁶⁶ MARCUSE, H. “A arte na sociedade unidimensional”, no original, p.119; na tradução, p.266.

²⁶⁷ *Idem*.

Como já citamos, esta situação converge para uma imagem da arte como técnica, capaz de incidir no guiar da construção de uma sociedade qualitativamente diferente. Tal imagem, por conseguinte, exige uma inter-relação entre a ciência, a técnica e a imaginação que possa sustentar este novo modo de vida. A técnica como arte, neste sentido, resultaria na construção do belo, não apenas como belos objetos ou como belos lugares, mas como “a forma de uma totalidade de vida – sociedade e natureza”²⁶⁸, segundo Marcuse. Como forma desta totalidade na concepção do frankfurtiano, ainda inspirado pela estética hegeliana, o belo não pode ser natural ou imediato, mas sempre mediado pela razão e imaginação. Assim, constituindo uma técnica oposta à tecnologia e à técnica predominantes nas sociedades repressivas, a arte liberaria as potencialidades da matéria, possibilitando novas relações entre os humanos e as coisas, e seria orientada por um novo princípio de realidade que submetesse a energia agressiva à energia erótica.

Em seguida Marcuse se questiona, pois, em virtude de qual qualidade a beleza é potencialmente capaz de neutralizar o poder destrutivo das pulsões agressivas e de desenvolver uma sensibilidade erótica²⁶⁹. A resposta do frankfurtiano vai no sentido de situar o belo numa posição intermediária entre os objetivos sublimados e os não-sublimados, como uma manifestação sensível de algo não-sensível. Essa seria para o autor a designação tradicional da beleza que se dá nos termos da forma. Segundo sua definição, a forma é o que determina e dá ordem à matéria de maneira a lhe conceder um fim. Ela estabelece os limites dentro dos quais a força da matéria é como que imobilizada, dando-lhe o sentido de realização e completude. A matéria, neste contexto, pode ser orgânica ou inorgânica e, portanto, pode ser a forma de uma face, forma de uma vida, forma de uma pedra ou de uma mesa, mas também pode ser, igualmente, a forma de uma obra de arte. Tal forma, por consequência, pode ser considerada bela na medida em que “corporifica essa pacificação da violência, da desordem e da força”, diz o frankfurtiano, que completa: “Uma forma tal é ordem, até mesmo supressão, mas a serviço da sensibilidade e da alegria”²⁷⁰. Deste modo, conclui-se que por intermédio da beleza, mais precisamente da forma artística que lhe configura, somos levados para além da sensibilidade mutilada, característica das sociedades repressivas, e conduzidos a uma nova experiência da sensibilidade.

²⁶⁸ *Ibidem*, no original, p.119; na tradução, p.267.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ *Ibidem*, no original, p.120; na tradução, p.267.

Todavia, em suas últimas páginas o ensaio é inundado pela dialética marcusiana. A exemplo dos outros textos trabalhados por nós, ao final do ensaio, Marcuse pretende discutir acerca da contraparte da arte apresentada no texto. Isto é, se em “A arte na sociedade unidimensional” o autor lidou majoritariamente com o caráter de negatividade da arte em relação ao social, ao final do ensaio o filósofo irá retomar os aspectos da arte que caracterizam seu potencial afirmativo. Segundo ele, “se a forma é nesse sentido essencial à arte e se o belo é o elemento morfológico essencial da arte, seguir-se-ia que a arte, em sua própria estrutura, é falsa, enganadora e auto-ilusória; a arte é, na verdade, uma ilusão: apresenta como existente aquilo que não é”²⁷¹. Destarte, o frankfurtiano está propondo que a arte, em última instância, agrada, conforta e, assim, promove uma gratificação substitutiva que modela e caracteriza a relação arte-receptor/a. Esta função de substituição e gratificação é, portanto, característica das mais autênticas obras de arte. O horror, o desespero, a tristeza da realidade são todos convertidos em uma ordem de beleza gratificante através do poder da forma artística. Deste modo, segundo Marcuse, “uma *catarse*, uma purificação, realmente ocorre na arte, que pacifica a fúria da rebelião e da denúncia e que torna o negativo em afirmativo”²⁷².

Sem esta transfiguração e afirmação que Marcuse considera constitutivas da arte, esta última não pode se afirmar. Ela não pode romper com esse elemento mágico da forma. Mesmo que apresente um fragmento da realidade, a arte permanece uma tela, uma música, uma peça e assim por diante. Através da disposição das linhas, das cores, do ritmo, ou seja, do balanço entre os elementos transcendentais da beleza, a forma artística se impõe e nega a negação envolvida na arte. Deste modo, a arte parece condenada a permanecer arte, a permanecer cultura mesmo num mundo onde o terror reina. Mesmo a antiarte mais radical, nesta situação, tem de se adequar à tarefa de ornamentar e dar forma a este terror. Neste sentido, conforme o frankfurtiano, a arte estaria fadada à comparação com a cabeça de Medusa, onde o terror é feito belo na medida em que é captado na forma da arte, que é gratificante.

A pergunta colocada por Marcuse em seguida, entretanto, é se o terror da realidade alguma vez impediu a criação artística²⁷³. A resposta lhe parece negativa, tendo em vista que a escultura e arquitetura gregas, por exemplo, coexistiam com o horror da sociedade escravocrata, bem como que as paisagens impressionistas coexistiam com a realidade apresentada nas obras de Zola. Se isso é verdade, isto é, se não é a intensidade do horror que justifica a futilidade da

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² *Ibidem*, no original, p.120; na tradução, p.268.

²⁷³ *Ibidem*, no original, p.121; na tradução, p.268.

situação presente da arte para o autor, Marcuse se questiona novamente se seria o caráter totalitário e unidimensional da sociedade o responsável pela nova situação da arte. Segundo o filósofo²⁷⁴, devemos aqui novamente ter cautela para responder tal questão. Ele indica que os elementos que constituem a forma artística foram sempre compatíveis e idênticos aos da realidade. As cores do pintor, a matéria da escultura, por exemplo, são elementos deste universo comum. Por que então o/a artista de seu tempo passaria a ser incapaz de realizar a transubstanciação envolvida na forma que captasse as coisas e as liberasse de seu uso utilitário e determinado na realidade existente?

A resposta pode ser evocada novamente no contexto do caráter histórico da arte. Talvez tenha chegado um tempo, conforme Marcuse, em que a história estivesse alcançando e superando a arte, ou a arte superando a história. Nas palavras do autor:

A situação e a função da arte estão mudando. O *real* e a *realidade* estão se tornando o domínio prospectivo da arte, e a arte está se convertendo em técnica no sentido literal, “prático” do termo: fazendo e refazendo as coisas, mais do que pintando quadros; experimentando a potencialidade das palavras e dos sons, mais do que escrevendo poema ou compondo músicas²⁷⁵.

Em um tom provocativo, por conseguinte, Marcuse sugere que os seres humanos não são incapazes de transformar natureza e sociedade, humanos e coisas, na relação “sujeito-objeto” de um mundo pacificado e de um espaço estético não-agressivo. Isso porque, como afirmado pelo filósofo em seus diversos textos, a civilização já atingiu um nível em que os instrumentos e materiais para a construção de tal ambiente, social e natural, estão disponíveis. Aqui, os impulsos vitais, de um modo não sublimado, apontariam para novos desenvolvimentos das faculdades e necessidades humanas, bem como o progresso técnico. Esta disposição material também enquanto condição histórica para a construção de uma sociedade livre, possibilitaria uma fruição do belo não como “ornamento, não como superfície do disforme, não como peça de museu, mas como expressão e objetivo de um novo tipo de homem: como necessidade biológica de um novo sistema de vida”²⁷⁶. Neste contexto, a arte estaria passível de transcender a si mesma em favor de sua própria realização, enquanto fator de reconstrução do social e do natural e assim, enquanto fator político - não como “arte política”, como já

²⁷⁴*Ibidem*, no original, p.121; na tradução, p.269.

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ *Idem*.

observamos, mas como a “arquitetura de uma sociedade livre”²⁷⁷. Contudo, concomitantemente a esta possibilidade técnica de uma sociedade livre, Marcuse assinala que as sociedades mais-repressivas também se posicionam, em sua defesa, através da mobilização da agressividade em enorme escala. O poder e a produtividade, nesse sentido, são considerados alicerces deste tipo de sociedade que impedem a realização da arte.

Para expressar a presente situação da arte o frankfurtiano retoma, conseqüentemente, a exigência de Thoman Mann para o qual se deve refutar a Nona Sinfonia. Marcuse explica: “Deve-se refutar a Nona Sinfonia não apenas porque é errada e falsa (não podemos e não devemos cantar uma ode à alegria, nem mesmo como promessa), mas também porque ela existe e é verdadeira dentro de seus próprios limites, inserindo-se em nosso universo como justificação daquela ‘ilusão’ que não é mais justificável”²⁷⁸. O melhor exemplo desta revogação na concepção marcusiana pode ser contemplado na obra de Stockhausen. No entanto, ele ressalta²⁷⁹, a recusa de uma obra de arte continua sendo inevitavelmente outra obra de arte. O que Marcuse percebe, portanto, é que nesta nova situação emergente não há o abandono da arte, não há o abandono da forma artística, mas sim um processo dinâmico e histórico da arte que a permite transitar de um estilo para o outro, de uma ilusão para outra, permanecendo como arte. Consideramos esta, pois, uma sólida definição de Marcuse acerca da radicalidade da arte contemporânea e das antiartes em desenvolvimento. Por mais que o/a artista se esforce para comunicar algo que lhe parece inacessível às formas artísticas tradicionais, ele/a encontra-se como que destinado/a a produzir uma outra obra de arte.

Dando contornos finais ao texto, não obstante, Marcuse concebe que talvez algo de real aconteça neste processo dinâmico da arte. Se somos conduzidos, através do desenvolvimento da consciência e da inconsciência, a observar coisas que antes não víamos, a falar e ouvir linguagens reprimidas na ordem existente e, se tal desenvolvimento consegue afetar a própria forma da arte, então ela, mesmo com toda sua força afirmativa, poderia operar como parte de seu aspecto negativo, ajudando na liberação da consciência e do inconsciente mutilados. As etapas seguintes do processo em direção à construção de uma sociedade livre, por conseguinte, já não dizem respeito ao papel do/a artista, mas continuam, outrossim, como fins da ação política, no qual o/a artista não participa mais como artista. Entretanto, como última afirmação

²⁷⁷ *Ibidem*, no original, p.122; na tradução, p.270.

²⁷⁸ *Idem*.

²⁷⁹ *Idem*.

marcusiana no ensaio, o autor considera que “hoje, porém, esta atividade estranha se mostra, talvez, em estreita conexão com a situação da arte – e talvez ainda com a realização da arte”²⁸⁰.

Conclui-se, deste modo, que a presente conferência marcusiana destaca e enaltece mais uma vez o potencial negativo da arte pelo qual ela exerce uma força cognitiva, crítica e libertadora frente à realidade e à sociedade estabelecidas. Aqui, este caráter aparece vinculado principalmente a uma situação histórica da arte, datada a partir da década de 30 com os empreendimentos das vanguardas, na qual Marcuse enxergou a possibilidade de a arte imbricar-se com o próprio processo de transformação da sociedade. Segundo Silveira²⁸¹, esta estreita relação entre arte e política, bem como a possibilidade da arte como fator de mudança são elementos que aparecem mais explicitamente em “A arte na sociedade unidimensional” do que nos textos anteriores de Marcuse. Deveras, o filósofo indica neste ensaio um processo da arte sobre o qual ele irá se deter com mais profundidade em *Um ensaio sobre a libertação*, a saber, a dessublimação não-repressiva da arte, que aqui introduziremos rapidamente.

Como visto, no contexto da cultura afirmativa burguesa, Marcuse observa que a arte e a experiência estética são transformadas em um instrumento de sublimação, tanto no sentido freudiano quanto no kantiano. Conforme explica Kangussu²⁸², a experiência estética sublimada se atrela ao sentido freudiano já que desvia impulsos inadequados à manutenção do todo social para uma forma estética capaz de tornar possível a experiência do “inadequado”. Por outro lado, se atrela ao sentido kantiano pois a incompatibilidade do impulso com o mundo fenomênico está ligada à grandeza e ao dinamismo do impulso, tido como além dos limites de figuração existentes na realidade e, portanto, remetido à categoria do sublime. Deste modo, o sublime carrega sempre a ideia de uma elevação que perpassará também a experiência estética. O que Marcuse propõe, por sua vez, é uma dessublimação da arte, isto é, um modo de trazer a arte à materialidade, numa proposta de ir além de seu caráter afirmativo e ilusionista, em direção à experiências concretas, que possibilitem uma remodelação da própria realidade social. Neste sentido, a proposta da dessublimação da arte apresenta a possibilidade de desejos e valores humanos, antes colocados na esfera do sublime, serem experimentados materialmente. Passemos, portanto, a análise de *Um ensaio sobre a libertação* no qual Marcuse considerará a

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ SILVEIRA, L. G. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.64.

²⁸² KANGUSSU, I. “Breve ensaio sobre dessublimação da arte: Uma proposta de Herbert Marcuse”. In: GALÉ, P.F.; PIMENTA, P.P.; SILVA, C.V. (Orgs.) *Estética em perspectiva*. Ed 7Letras: Rio de Janeiro, 2019, p.5.

questão da dessublimação da arte e continuará lidando, em grande medida, com os temas propostos em “A arte na sociedade unidimensional”.

3.2 Nova sensibilidade e o “fim da arte”.

Escrito em 1967, revisado em 1968 e, posteriormente, publicado em 1969²⁸³, podemos considerar, ancorados em Kellner, que *Um ensaio sobre a libertação*²⁸⁴ é um dos textos mais radicais e ativistas de Marcuse. De acordo com o comentador sobre a obra em questão, emerge um tom “altamente entusiasta sobre os potenciais radicais da arte e dos movimentos políticos contemporâneos como agentes de libertação e transformação social radical”²⁸⁵. Do mesmo modo, Kellner²⁸⁶ afirma ainda que Marcuse faz neste texto uma defesa enfática dos aspectos radicais das vanguardas artísticas em oposição à arte burguesa ilusória. No entanto, para Silveira, a argumentação do frankfurtiano se mostra ainda mais complexa, sendo possível notar que a ambiguidade dos potenciais afirmativos e negativos da arte também estão presentes no *Ensaio*, “não sendo possível afirmar que Marcuse toma partido exclusivamente das vanguardas para depois se arrepender”²⁸⁷.

De acordo com Reitz²⁸⁸, por sua vez, o *Ensaio* representa dois notórios esforços do filósofo, a saber, o de derivar de uma filosofia estética e pedagógica uma filosofia da *praxis*, e o de estabelecer um novo fundamento dialético pautado na sensibilidade e na historicidade dos seres humanos, mais do que na mera análise dos conteúdos econômicos - em suma, uma reumanização da teoria filosófica. Buscando teorizar essas novas exigências, Marcuse propõe uma série de transformações sociais que superem as condições de vida existentes até então. No capítulo intitulado “A nova sensibilidade”, portanto, a anulação da oposição entre imaginação e razão, a comunicação de uma nova linguagem, a urgência de uma nova moralidade, bem como, uma interpretação das necessidades estéticas enquanto requisitos do próprio organismo humano, são as principais discussões que pautam e possibilitam a efetivação das novas exigências sensíveis. Passemos, por conseguinte, a uma exposição do capítulo citado contemplando estas reflexões.

²⁸³ MILES, M. *Herbert Marcuse: an aesthetics of liberation*, o.p. cit., p.106.

²⁸⁴ MARCUSE, H. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

²⁸⁵ KELLNER, D. Introduction: Marcuse, art, and liberation, o.p. cit., p.47.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.50.

²⁸⁷ SILVEIRA, L.G. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, o.p. cit., p.77.

²⁸⁸ REITZ, C. *Art, alienation and the humanities: a critical engagement with Herbert Marcuse*, op. cit., p.211.

O capítulo se inicia com um imperativo marcuseano: “a nova sensibilidade tornou-se um fator político”²⁸⁹. A afirmação é legitimada pelo fato de que, como exposto por Marcuse no primeiro capítulo do *Ensaio*, a sociedade capitalista se reproduz não apenas objetivamente na ordem existente, tampouco se estende a uma disposição apenas intelectual dos indivíduos, mas sim sobre as próprias dimensões da sensibilidade humana – sobre seu corpo, suas sensações, seus afetos. De acordo com Alford, reportado por Miles, o que Marcuse quer dizer é que a sociedade atinge tão profundamente o ser humano que pode manipular e explorar as necessidades pulsionais mais profundas da humanidade²⁹⁰. Uma transformação no campo da sensibilidade, por consequência, poderia resultar na negação dos valores e carências criadas pelo capitalismo e introjetados no modo de vida dos indivíduos tendo em vista a manutenção do *establishment*. Miles, por sua vez, acerca da passagem que inicia o capítulo, considera que a proposição significa que “como um princípio subjacente da organização social, a nova sensibilidade que expressa a necessidade perene de ser livre substitui a da racionalidade instrumental”²⁹¹. Retomando Marcuse²⁹², o imperativo que inicia o capítulo requer que a teoria crítica incorpore esta nova dimensão a seus conceitos e engendre suas implicações voltadas à construção possível de uma sociedade livre.

Visando iniciar tal empreendimento, Marcuse passa a se dedicar então ao esboço de uma sociedade guiada pelas demandas da nova sensibilidade. Segundo o filósofo²⁹³, tal conceito expressaria a ascensão das pulsões de vida sobre a agressividade e a culpa, promovendo assim, em escala social, a necessidade vital de abolição da injustiça e da miséria, bem como moldando uma futura evolução do “padrão de vida”. A pulsão de vida encontraria uma expressão racional sublimada no replanejamento da distribuição do tempo de trabalho socialmente necessário. Deste modo, novas prioridades e objetivos seriam determinados, não apenas em relação ao que produzir, mas também sobre a “forma” do produto. Podemos adiantar, por conseguinte, que o que Marcuse irá propor não é a anulação das conquistas técnicas e científicas realizadas pela sociedade estabelecida, mas sim a mobilização destas conquistas enquanto motores de libertação social, se opondo ao caráter exploratório do capitalismo ao qual elas servem.

A redefinição dos objetivos sociais de produção, por conseguinte, incidiria na libertação das consciências daqueles indivíduos que constituem este processo ainda baseado na

²⁸⁹ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.23.

²⁹⁰ ALFORD, C. *apud* MILES, M. *Herbert Marcuse: an aesthetics of liberation*, *op. cit.*, p.113.

²⁹¹ MILES, M. *Herbert Marcuse: an aesthetics of liberation*, *o.p. cit.*, p.112.

²⁹² MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.23.

²⁹³ *Ibidem*, pp.23-24.

exploração. Desta maneira, tal redefinição seria capaz de promover o desenvolvimento de uma ciência e uma tecnologia livres para descobrirem e realizarem as possibilidades que cercam os seres humanos e as coisas. Ademais, ela visaria a proteção e a gratificação da vida e jogaria com as potencialidades de forma e matéria para atingir este objetivo. Neste sentido, conforme Marcuse²⁹⁴, a técnica tenderia a se tornar arte e a arte tenderia a formar a realidade: invalidando a oposição entre imaginação e razão, faculdades superiores e inferiores, pensamento poético e científico. Ao propor isso, em verdade, o filósofo defende novamente, assim como em *Eros e civilização*, a superação do princípio de desempenho estabelecido em prol de um novo princípio de realidade, pelo qual a sensibilidade liberada estivesse aliada à inteligência científica em favor da criação de um *ethos estético* - “estético” utilizado novamente por Marcuse em sua conotação de atinente tanto aos sentidos quanto à arte. A partir desta dupla significação, o termo estético pode, de acordo com nosso autor, “servir para designar a qualidade do processo produtivo-criativo em um meio ambiente de liberdade. A técnica, assumindo as feições e características da arte, traduziria a sensibilidade subjetiva em forma objetiva, em realidade”²⁹⁵.

Segundo Marcuse, esta situação constituiria a sensibilidade de homens e mulheres fisiologicamente e psicologicamente capacitados à, fora do contexto de violência e exploração, experimentarem as coisas e a si próprios²⁹⁶. Deste modo, as exigências da nova sensibilidade se aliariam à *praxis* política na medida em que elas emergissem na luta contra o contexto de violência e exploração, inaugurando assim a busca por formas de vida essencialmente novas. A ascensão da nova sensibilidade é traduzida na negação total do *establishment*, na rejeição de sua moralidade e de sua cultura; e na afirmação do direito de construir uma sociedade que renuncia a miséria e a labuta. Tal ambiente poderia resultar num universo “onde o sensual, o lúdico, o calmo e o belo se tornam formas de existência e, portanto, a própria *Forma* da sociedade”²⁹⁷.

Não obstante, a possibilidade de a sociedade encarnar-se em uma forma estética, em outras palavras, a possibilidade da estética como forma de uma sociedade livre, só é possível em um estágio de desenvolvimento em que os recursos intelectuais e materiais já são suficientes para a conquista da escassez e da miséria. Consequentemente, conforme Marcuse, neste cenário os valores estéticos da cultura superior, anteriormente submetidos a um processo de

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ *Ibidem*, p.25

²⁹⁷ *Idem.*

monopolização e separação da realidade – um processo de sublimação – se dissolveriam em formas dessublimadas, “inferiores” e destrutivas – “onde o ódio dos jovens arrebenta em risadas e canções, amalgamando as barricadas com o salão de baile, os jogos amorosos com o heroísmo”²⁹⁸. Nas palavras de Kangussu, acerca da argumentação marcusiana, aqui “as verdades estéticas - podem se dar ao luxo de ‘descer’ à matéria e atacar o *esprit de sérieux*”²⁹⁹. Deparamo-nos, portanto, com mais uma das significações atribuídas por Marcuse ao conceito de dessublimação da arte. Segundo Gomes, aqui ela denota “o desfecho do processo que nivelaria a forma estética com a realidade, aproximando-as à beira da indiferenciação, o que constituiria o coabitar de estética e política em uma dada sociedade no instante de sua libertação”³⁰⁰.

Retomando a obstinação de que a sociedade socialista pode e deve ser amena, bela e lúdica; retomando a confiança na racionalidade da imaginação; e retomando a demanda de uma nova moralidade, Marcuse se questiona se essa grande revolta antiautoritária não indica uma nova dimensão e direção da mudança radical³⁰¹. O autor visa propor, em verdade, que há um surgimento de novos agentes desta mudança e, por conseguinte, há também uma nova perspectiva do socialismo em pauta. Ainda acerca da dessublimação em jogo, Marcuse se questiona também se haverá algo na dimensão estética que tenha afinidade primordial com a liberdade não somente em sua forma cultural (artística) sublimada, mas também em sua forma política, existencial, dessublimada. Se a resposta for positiva, o autor considera que a estética e a arte podem se tornar uma “força social produtiva” (*gesellschaftliche Produktivkraft*)³⁰², isto é, um fator na técnica de produção, horizonte sob o qual se desenvolvem as necessidades materiais e intelectuais.

Conforme o filósofo, através dos séculos, o exame da dimensão estética centrou-se na ideia do belo. Ele se questiona, por conseguinte, se poderia tal concepção representar o *ethos estético* que fornece o campo de denominação comum entre estética e política. De acordo com o frankfurtiano³⁰³, a beleza enquanto objeto de desejo não só pertence ao domínio das pulsões, como também é capaz de unir os contrários – Eros e Thanatos, prazer e terror –, de anular a

²⁹⁸ *Idem.*

²⁹⁹ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, op. cit., p.198.

³⁰⁰ GOMES, D. A. *A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse*, o.p. cit., p.98.

³⁰¹ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.26.

³⁰² *Idem.*

³⁰³ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.27.

agressão e imobilizar o agressor, bem como de proporcionar uma linhagem da beleza e da alegria não sublimadas. Para tanto, Marcuse rememora o exemplo da estética clássica, já que ela, “enquanto insistia na harmoniosa união de sensualidade, imaginação e razão no interior da beleza, insistia igualmente no caráter objetivo (ontológico) da beleza, como a Forma na qual homem e natureza chegavam a ser consumados”³⁰⁴. Ademais, Marcuse retoma também as concepções modernas kantianas e nietzschianas para apontar possíveis qualidades da dimensão estética no contexto proposto. Enquanto Kant questionava-se sobre uma oculta conexão entre a Beleza e a Perfeição, Nietzsche apontava para uma confluência entre a leis da lógica e as leis da Beleza. Este último considerava que para o/a artista, o belo é um domínio em que a violência não é necessária, e assim concedia a ele um “valor biológico” daquilo que é “útil, benéfico, enriquecedor da vida”³⁰⁵.

Baseando-se, pois, nestas qualidades da dimensão estética, Marcuse concebe que ela pode servir enquanto uma espécie de medida para uma sociedade livre. Ao proporcionar a neutralização da violência e ao sanar necessidades biológicas benéficas à vida, ela serve como um molde, como uma possível forma de uma sociedade não repressiva e não mediada pelas leis da exploração competitiva do capitalismo. Este universo, portanto, exige “uma sensibilidade liberada das satisfações repressivas das sociedades sem liberdade; uma sensibilidade receptiva de formas e modos de realidade que até agora foram projetados apenas pela imaginação estética”³⁰⁶. A estética assume aqui, baseada na afirmação de Nietzsche, um caráter biológico³⁰⁷ e tem suas necessidades caracterizadas por Marcuse como “exigências do organismo, mente e corpo humanos que solicitam uma dimensão de satisfações que só podem criar-se na luta contra instituições que por seu próprio funcionamento negam e violam estas exigências”³⁰⁸.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ NIETZSCHE, F. apud MARCUSE, H. *Ibidem*, p.27.

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ Faz-se necessário aqui, de antemão, evidenciar o uso do termo biológico para Marcuse explicitado nas primeiras páginas d’*O Ensaio*, tendo em vista sua retomada constante. Nas palavras do autor: “eu uso os termos ‘biológico’ e ‘biologia’ não no sentido da disciplina científica, mas para designar o processo e a dimensão na qual inclinações, padrões de comportamento e aspirações se tornam necessidades vitais que, se não satisfeitas, poderiam causar a disfunção do organismo. Inversamente, necessidades e aspirações socialmente induzidas podem resultar em um comportamento orgânico mais prazeroso. Se necessidades biológicas são definidas como aquelas que devem ser satisfeitas e para as quais não pode ser oferecido substituto adequado, certas necessidades culturais podem ‘mergulhar’ dentro da biologia do homem. Poderíamos então falar, por exemplo, da necessidade biológica por liberdade, ou de algumas necessidades estéticas como tendo criado raiz na estrutura orgânica do homem, em sua ‘natureza’, ou ainda ‘segunda natureza’. Este uso do termo ‘biológico’ não implica ou supõe nada quanto ao modo em que necessidades se manifestam e transmitem-se fisiologicamente” (MARCUSE, H. *An essay on liberation*, *op. cit.*, p.10).

³⁰⁸ *Ibidem*, p.27.

Neste sentido, as necessidades estéticas que carregam um conteúdo mais radical só encontram satisfação na medida em que se apresentam como demandas e ações coletivas em larga escala. Demandas e ações essas que, por sua vez, podem ser identificadas

Desde a busca inofensiva por melhores regulamentações de zoneamento e, um mínimo de proteção contra ruído e sujeira até a pressão pelo fechamento de áreas inteiras da cidade para automóveis, proibição de rádios transistores em todos os locais públicos, desmercantilização da natureza, reconstrução urbana total, controle da natalidade - tal ação se tornaria cada vez mais subversiva das instituições do capitalismo e de sua moralidade.³⁰⁹

Buscando legitimar o protagonismo das pulsões de vida e o ampliado das necessidades individuais em coletivas, Marcuse propõe a concepção de uma moralidade estética. Por definição, ela seria contrária à moral puritana e se ocuparia menos com os “bons costumes” morais, como o banho diário ou a roupa limpa, do que com o fim de práticas violentas e exploratórias, de tortura e assassinato em massa, por exemplo. Em verdade, sua principal preocupação estaria vinculada à insistência da “liberdade enquanto necessidade biológica”, fazendo com que o indivíduo seja “fisicamente incapaz de tolerar qualquer repressão outra que não aquela exigida para a proteção e o melhoramento da vida”³¹⁰. Em suma, a moralidade estética insistiria na destruição do espírito e da moral capitalista que, como já vimos, exerce para o autor uma repressão total das pulsões de vida, impossibilitando a efetivação de uma vida pautada na liberdade e na felicidade.

Na sequência, bem como em *Eros e civilização*, Marcuse recorre novamente à faculdade da imaginação a partir das proposições kantianas na *terceira crítica*. Segundo o frankfurtiano, em tal obra, Kant “quase obliterou as fronteiras entre sensibilidade e imaginação, ele reconheceu a extensão na qual os sentidos são ‘produtivos’, criativos – extensão na qual eles têm uma parcela na produção das imagens da liberdade”³¹¹. Primeiramente, os sentidos fornecem o material da experiência à imaginação, fazendo com que esta última transforme e transfira estas informações a um reino de liberdade criado por ela. A imaginação, deste modo, depende das informações retidas pelas experiências sensíveis, sendo capaz de transcender estas experiências e criar novas condições e possibilidades congruentes com seu reino de liberdade.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.28.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ *Idem*.

No entanto, a imaginação não se encontra dependente apenas do “material” das impressões e experiências sensíveis, mas também da faculdade racional dos indivíduos. Isso porque as imagens da libertação e a possibilidade de uma “vida nova” dependem da assimilação e organização de conceitos que criem internamente uma lógica elaborada que permita o cumprimento destas possibilidades. A possibilidade de emancipação social baseada numa nova sensibilidade, neste sentido, necessariamente passa pelo crivo da racionalidade. Porém, desta vez, uma razão nem dominante nem repressiva, que não serve ao contínuo da exploração, mas sim uma razão que compreenda a importância da sensibilidade enquanto provedora das experiências pelas quais a imaginação pode se basear para criar as imagens de libertação. Libertação essa, obviamente, vislumbrada aqui não apenas no sentido interno da sensibilidade ou da imaginação, mas num sentido histórico, político e real. Dando voz a Marcuse, a história se faz “atuante nos projetos da imaginação, porque o mundo dos sentidos é um mundo histórico e a razão é o domínio conceitual e a interpretação do mundo histórico”³¹².

Não obstante, a organização da sociedade de classes moldara não apenas a racionalidade e a sensibilidade dos indivíduos como também determinara os limites da liberdade de sua imaginação. Ela propôs, em verdade, um uso controlado da imaginação nas ciências, permitindo-lhe a obtenção de autonomia na poesia, na ficção e nas artes. De acordo com Marcuse, entre os ditames da razão instrumental, de um lado, e uma experiência sensorial mutilada pelas realizações desta razão, do outro, o potencial da imaginação foi reprimido e se tornou livre para transformar a realidade apenas dentro da estrutura geral da repressão. “Além desses limites, a prática da imaginação era violação dos tabus da moralidade social, era perversão e subversão”³¹³, afirma o filósofo. A chamada jovem *intelligentsia*, entretanto, representada pela consolidação do surrealismo nos anos 30 e pelos protestos do final da década de 60, apresentam uma possibilidade de liberação efetiva da imaginação. Aqui, “o direito e a verdade da imaginação se convertem em demandas da ação política”³¹⁴ e indicam uma mudança fundamental na estrutura da realidade estabelecida. Deste modo, principalmente no que tange ao surrealismo, Marcuse ressalta novamente que é justamente seu caráter apolítico, presente na dimensão estética, que impulsiona o uso orgânico da sensibilidade humana contra a razão repressiva, invocando o poder sensual da imaginação e, conseqüentemente, expressando seu caráter político dentro desta sociedade.

³¹² *Ibidem*, p.29.

³¹³ *Ibidem*, p.29.

³¹⁴ *Ibidem*, p.30.

Tal cenário parece inspirar as próximas palavras de Marcuse para o qual,

para além dos limites (e para além do poder) da razão repressiva surge agora a perspectiva de uma nova relação entre sensibilidade e razão, a saber, a harmonia entre a sensibilidade e uma consciência radical: faculdades racionais capazes de projetar e definir as condições (materiais) objetivas de liberdade, seus limites e possibilidades reais. Mas ao invés de ser moldada e permeada pela racionalidade da dominação, a sensibilidade seria pautada pela imaginação, mediando entre as faculdades racionais e as necessidades sensoriais.³¹⁵

O papel da imaginação, por conseguinte, no contexto da instrumentalização da razão é o do combate contra esta racionalidade, na medida em que ela favorece o controle repressivo da própria imaginação e dos sentidos. Logo, a imaginação para Marcuse é responsável pela mediação das faculdades racionais e das necessidades dos sentidos, como é para Kant, ultrapassando os limites impostos racional e moralmente pela ordem estabelecida e propondo uma harmonia entre a sensibilidade e uma consciência radical. Desta forma, as faculdades racionais estariam libertas de sua função repressiva e se voltariam para a redefinição das condições objetivas de liberdade em sociedade. A imaginação aqui, portanto, ganha um caráter prático, produtivo, na medida em que guia a reconstrução da realidade de um ponto de vista estético - “reconstrução com a ajuda de uma *gaya scienza*, uma ciência e uma tecnologia desobrigadas de servirem à destruição e exploração, e, portanto, livres para as libertadoras exigências da imaginação”³¹⁶. Apoiando-se na concepção bretoniana-surrealista do “acaso objetivo” (*hasard objectif*), Marcuse propõe, pois, uma nova noção da causalidade, onde esta coincide com os ideais de liberdade enquanto uma necessidade natural dos humanos. Tal concepção, portanto, seria capaz de criar um mundo que incorporasse em si as capacidades e desejos humanos como parte do determinismo objetivo da natureza. A causalidade, neste contexto, não corresponderia mais somente a projeções científicas, mas também à própria satisfação da necessidade de liberdade enquanto parte da natureza dos indivíduos.

Dando sequência ao texto, Marcuse considera que “o universo estético é o *Lebenswelt* do qual as necessidades e faculdades da liberdade dependem para sua libertação”³¹⁷. Estas novas necessidades e faculdades, por sua vez, não podem desenvolver-se num ambiente configurado por e para os impulsos agressivos, nem podem ser considerados como mero efeito de um novo

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Ibidem*, p.31.

³¹⁷ *Idem.*

conjunto de instituições sociais. Em verdade, elas podem emergir, de acordo com Marcuse, somente na “*prática coletiva da criação de um ambiente: nível a nível, passo a passo*”³¹⁸, tanto no que tange à esfera da produção material quanto da intelectual. Em um ambiente no qual as faculdades não agressivas, eróticas e receptivas dos homens e mulheres, em harmonia com a consciência da liberdade, se empenham pela pacificação dos humanos e da natureza. Na reconstrução da sociedade direcionada ao alcance deste propósito, por conseguinte, a própria realidade assumiria uma forma expressiva desta nova meta, de modo que a qualidade estética desta forma faria do real uma obra de arte.

Contudo, no acolhimento da forma estética pela realidade social, a arte teria sua função tradicional e seu lócus modificados, convertendo-se em uma força produtiva tanto na transformação material quanto na transformação cultural da realidade. Partindo de tal força, a arte poderia reelaborar integralmente a qualidade e a aparência das coisas, reconfigurando o dado e o padrão de vida dos seres humanos. De acordo com Marcuse, portanto, esta realidade configurada esteticamente significaria a supressão da arte, em outras palavras, seu fim:

A supressão (*Aufhebung*) da arte: o fim da segregação da estética em relação à realidade, mas também o fim da unificação comercial entre negócio e beleza, exploração e prazer. A arte recapturaria algumas de suas mais primitivas conotações ‘técnicas’: como a arte de preparar (culinária!), cultivar, fazer crescer as coisas, emprestando-lhes uma forma que não viole nem a sua matéria nem a sensibilidade”³¹⁹.

Disposições e habilidades “manuais, artesanais e técnicas”³²⁰ seriam então revalorizadas, de acordo com Barbosa, e expressariam aquilo que foi cunhado no mundo antigo: uma concepção da arte não separada da apreensão da realidade. Algo que nos remonta também ao fato de que os próprios gregos não tinham uma palavra específica que denotasse a arte, fazendo com que eles utilizassem o termo *tekhné* para tal definição. Neste contexto, tendo em vista o deslocamento da arte do seu âmbito alienado da vida e sua manifestação na própria forma da realidade, isso teria o significado do fim da arte do modo como a definimos. É importante notar, contudo, que a aptidão de Marcuse em aceitar o fim da arte no contexto do *Ensaio* não implicaria no fim da forma estética. Isso porque, como já mencionado, no processo constitutivo da nova sociedade e sensibilidade seria justamente essa forma a responsável pela

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Ibidem*, p.32 (tradução nossa).

³²⁰ BARBOSA, R. “Marcuse e a crítica estética da modernidade. Uma nova educação estética?”. In: KANGUSSU, I. et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005, p.8.

reestruturação do novo modo de vida emergente, enquanto expoente da emancipação e da pacificação da vida humana.

Destarte, a possibilidade do fim da arte também é aventada no ensaio “A sociedade como obra de arte”³²¹ de 1967. Segundo Marcuse, “todos os esboços da imaginação produtiva parecem hoje se transformar em possibilidades técnicas”³²². No entanto, ao reconhecer tal façanha, a sociedade unidimensional fora mobilizada contra estas possibilidades, tendo em vista a não conciliação das criações da imaginação com a moral repressiva institucionalizada, bem como com o processo de produção material exploratório. Deste modo, a própria imaginação produtiva passou a representar neste contexto um experimentar de novas possibilidades para o ser humano e para a matéria. Ela se tornou assim “uma força social para a transformação da realidade, e o ambiente social torna-se material e espaço potenciais para a arte”³²³.

Entretanto, Marcuse aponta também para o fato de que para alcançar tal realização, seria necessária mais do que a simples recusa artística. Verdadeiramente, seria necessária uma disposição da própria sociedade para com a arte e um reconhecimento de sua importância. Algo da própria sociedade, portanto, teria que vir ao encontro da arte, convergindo com ela e produzindo assim “as possibilidades materiais e intelectuais para que a verdade da arte seja incorporada no próprio processo social e para que a forma da arte seja materializada”³²⁴. Sendo assim, a possibilidade da reconfiguração social através da arte não depende apenas desta última, mas sim da internalização dela na sociedade, ou seja, de uma mudança primeiramente individual para que posteriormente os próprios agentes da realidade possam usufruir conscientemente da forma da arte como a forma da realidade. Trata-se, portanto, não de uma questão técnica, mas sim de uma questão política que absorva a proposta estética em sua realidade social.

Retomando o *Ensaio*, Marcuse na sequência considera que tanto a nova sensibilidade quanto a nova consciência pedem a projeção de uma reviravolta também no âmbito linguístico³²⁵. De acordo com Kellner, “a prática coletiva de criar uma nova sociedade, cultura e sensibilidade seria uma verdadeira revolução cultural, que se expressaria em uma nova

³²¹ MARCUSE, H. “Society as a work of art”. In: KELLNER, Douglas (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse, v. 4, Art and Liberation*. London and New York: Routledge, 2007, p. 123. (Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa, “A sociedade como obra de arte”, p. 46. In: *Novos Estudos CEBRAP* – São Paulo: Editora 34, julho de 2001, no. 60, pp. 45-52.)

³²² *Ibidem*, no original, p.128; na tradução, p.51

³²³ *Idem*.

³²⁴ *Ibidem*, no original, p.132; na tradução, p.48.

³²⁵ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, pp.32-33.

linguagem, uma nova arte, um novo estilo de vida e novos modos de experiência e expressão”³²⁶. A nova linguagem deveria, portanto, ser ampliada e abarcar além das palavras, sons, gestos, tons, que definam e comuniquem os novos valores desta nova configuração da realidade. Isso porque Marcuse defende que o desenvolvimento de uma linguagem diferente da cultivada no meio repressivo é um indício óbvio de que ao mesmo tempo estão sendo desenvolvidas novas condições e relações sociais qualitativamente diferentes. Assim, o frankfurtiano afirma que a “ruptura com o *continuum* da dominação deve ser também uma ruptura com o vocabulário da dominação”³²⁷.

Novamente aqui, Marcuse expressa sua confluência com as teses surrealistas que propõem uma imagem do/a artista enquanto um inconformista total para com a realidade. Inconformista até mesmo para com os revolucionários políticos que “situando-se apenas no terreno da política, arbitrariamente isolada do conjunto do movimento cultural, preconizam a submissão da cultura à conquista da revolução social”³²⁸, segundo Benjamin Péret reportado por Marcuse. A linguagem poética do ponto de vista surrealista, portanto, se torna o vocabulário em que estão presentes os elementos semânticos da revolução. Para o frankfurtiano, no entanto, não se trata do abandono dos fundamentos materialistas pela tese surrealista, mas sim do abandono da política e do desenvolvimento material enquanto isolados do âmbito cultural. Uma visão como esta última poderia conduzir a uma submissão da estética à política e, portanto, a uma redução, senão negação do potencial libertário da revolução. Ademais, segundo Marcuse, “antes de sua incorporação ao desenvolvimento material, essas possibilidades são ‘surrealistas’: elas pertencem à imaginação poética, são formadas e expressas na linguagem poética”³²⁹. Neste sentido, elas não podem servir a nenhum tipo de linguagem instrumentalizada, nem mesmo a linguagem utilizada como instrumento da revolução.

Na década de 60, no entanto, Marcuse presenciara uma situação diversa. Estabelecendo uma discussão acerca da época em que o *Ensaio* fora escrito, o filósofo propõe que a ruptura com o universo linguístico do *establishment* é mais radical e equivale, nas áreas de protesto mais militantes, a uma inversão metódica do significado. De acordo com ele, “é um fenômeno familiar que grupos subculturais desenvolvam sua própria linguagem, retirando de seu contexto as palavras inofensivas da comunicação cotidiana e usando-as para designar objetos ou

³²⁶ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.49.

³²⁷ *Ibidem*, p.33.

³²⁸ PÉRET, B. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.33.

³²⁹ *Idem*.

atividades proibidas pelo Establishment”³³⁰. Entre as gírias do movimento *hippie*, “viagem” (“*trip*”), “erva” (“*pot*”) e “ácido” (“*acid*”) são exemplos citados por Marcuse deste uso subversivo das palavras.

Não obstante há, na concepção do frankfurtiano, um universo de discurso muito mais subversivo anunciado na linguagem dos militantes negros. Para Marcuse³³¹, aí se concentra uma rebelião linguística sistemática que arranca as palavras do contexto ocidental e ideológico nos quais elas foram definidas e as coloca no contexto oposto, como a negação do sentido estabelecido. Deste modo, a palavra *soul* (alma), usada desde Platão para denominar aquilo que é verdadeiramente humano, profundo, imortal, fora dessublimada e transubstanciada pela cultura negra, migrando para esta última e adquirindo novo contexto: “eles são irmãos de alma, a alma é negra, violenta, orgiástica; não está mais em Beethoven, Schubert, mas no blues, no jazz, no rock’ n’ roll”³³². O slogan militante “preto é bonito” (“*black is beautiful*”) também é citado por Marcuse como uma redefinição de outro conceito central da cultura tradicional, revertendo seu valor simbólico e o associando à cor da escuridão, à magia tabu e ao misterioso. Além disso, o filósofo propõe que o ingresso do estético no político se manifestara também no outro polo da revolta contra o capitalismo afluente, mais especificamente entre a juventude não-conformista. Desta maneira, outra reversão de significado com fins de explicitar as contradições deste sistema é citada por Marcuse: dar flores à polícia, o movimento “flower power”, configurara também a negação e a redefinição do significado usual da palavra “poder” (“*power*”); bem como o erotismo nas canções de protesto e a sensualidade do cabelo comprido, também citados pelo filósofo³³³.

Tais manifestações linguísticas de uma nova sensibilidade são consideradas por Marcuse como políticas e indicam a profundidade da rebelião contra o *continuum* repressivo. Em verdade, elas atestam o poder da sociedade de moldar toda e qualquer experiência, todo o metabolismo entre organismo e ambiente. Segundo Marcuse, por conseguinte, “para além do nível fisiológico, as exigências da sensibilidade desenvolvem-se como históricas”³³⁴. Os objetos com os quais os sentidos são confrontados são produtos de uma determinada etapa do processo histórico da civilização, sendo que os sentidos, por sua vez, são voltados para estes objetos. Nesta inter-relação histórica até mesmo as sensações mais primárias são afetadas, de

³³⁰ *Ibidem*, p.35.

³³¹ *Idem*.

³³² *Ibidem*, p.36.

³³³ *Idem*.

³³⁴ *Idem*.

modo que, para o filósofo, “uma sociedade estabelecida impõe a todos os seus membros o mesmo meio de percepção; [...] a sociedade fornece o mesmo universo geral de experiência”³³⁵. Conseqüentemente, em tal cenário, apenas uma ruptura com o *continuum* de agressão e exploração estabelecidos romperia também com a sensibilidade adestrada a este universo e exigiria, portanto, a projeção de uma nova sensibilidade.

Convictos de tal necessidade, os jovens rebeldes, conforme Marcuse, “querem ver, ouvir e sentir coisas novas de uma maneira nova: eles associam a liberação com a dissolução da percepção comum e ordenada”³³⁶. Retomando o termo “viagem” (“*trip*”) utilizado pelos *hippies*, Marcuse caracteriza a experiência envolvida no termo como uma espécie de dissolução do ego moldado pela sociedade estabelecida, mas uma dissolução artificial e de curta duração. Contudo, o frankfurtiano compreende que mesmo artificial e privada, esta liberação antecipa, de modo distorcido, uma exigência da libertação social, a saber, a de que a revolução “deve ser ao mesmo tempo uma revolução na percepção que acompanhará a reconstrução material e intelectual da sociedade, criando o novo ambiente estético”³³⁷. Ainda acerca da *trip*, Marcuse considera que talvez a consciência de uma revolução na percepção seja o cerne da busca psicodélica. No entanto, o autor completa sua argumentação dizendo que tal busca se torna viciada quando “seu caráter narcótico traz liberação temporária não apenas da razão e da racionalidade do sistema estabelecido, mas também daquela outra racionalidade que deve mudar o sistema estabelecido”³³⁸. Em tal ocasião, a fuga e o retraimento criam seus paraísos artificiais dentro do sistema do qual se tentou se retirar, fazendo com que os indivíduos permaneçam ainda sujeitos às determinações desta sociedade.

Em contraste com este cenário de submissão, Marcuse afirma que “a transformação radical da sociedade implica a união da nova sensibilidade com uma nova racionalidade”³³⁹. Tal situação, por sua vez, seria possível apenas na medida em que a imaginação exercesse um papel mediador entre a sensibilidade e a razão teórico-prática, de modo que nesta harmonia de faculdades, na qual Kant via o símbolo da liberdade, a imaginação orientaria a reconstrução da sociedade. As demandas racionais, deste modo, entrariam em conformidade com as demandas sensíveis e, unidas, constituiriam a subjetividade e a objetividade necessárias para percorrerem o itinerário da transformação social. A união entre sensibilidade e razão, por conseguinte, de

³³⁵ *Ibidem*, pp.36-37.

³³⁶ *Ibidem*, p.37.

³³⁷ *Idem*.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ *Idem*.

acordo com Marcuse³⁴⁰, manifesta também o caráter distintivo da arte. No entanto, a realização desta união fora interrompida uma vez que a arte se tornou incompatível com as instituições e relações estabelecidas dentro de contextos sociais repressivos.

Deste modo, a realidade, a cultura material, que se mantiveram atrasadas quando comparadas ao progresso da razão e da imaginação, continuaram a condenar este progresso, deslocando, muitas vezes, os conteúdos apresentados pela arte ao domínio da irrealidade e da ficção. Assim, o diagnóstico do frankfurtiano é o de que a arte não pôde se tornar uma técnica de reconstrução da realidade, já que a sensibilidade permaneceu reprimida e a experiência mutilada. Porém, na revolta contra a razão repressiva liberou-se, na concepção do autor, o poder encadeado da estética na nova sensibilidade, radicalizando assim a arte e a fazendo passar por mudanças essenciais. Seu valor e função, em verdade, agora abalam o caráter afirmativo da arte por meio do qual se manifesta seu aspecto de reconciliação, bem como afetam o nível de sublimação que militara contra a força crítica da arte. Sendo assim, o protesto contra estas características da arte que se espalhou por todo o universo artístico no contexto pré Primeira Guerra, continuou com crescente intensidade, dando voz e imagem ao “poder negativo da arte e às tendências para uma dessublimação da cultura”³⁴¹.

Logo, ao observar essa radicalização emergente na arte contemporânea, Marcuse propõe que ela não significa a mera mudança de um estilo para o outro, a mera alteração das técnicas e dos recursos artísticos. Ela significa, outrossim, a dissolução da estrutura de percepção incorporada na arte até então, a dispensa da arte ilusionista:

Pintura e escultura abstratas, não-objetivas, literatura formalista e de fluxo-de-consciência, composição dodecafônica, blues e jazz: estes não são meramente novos modos de percepção reorientando e intensificando os predecessores; eles, ao contrário, dissolvem a própria estrutura da percepção³⁴².

Conforme Marcuse, por conseguinte, desde o início, esta nova arte insistiu em sua radical autonomia contra o desenvolvimento da Revolução Bolchevique e os movimentos acionados por ela³⁴³. Desta feita, graças ao compromisso do/a artista com a forma, a nova arte permanece extremamente apartada do pragmatismo político da revolução. Retomando o formalista russo Eikhenbaum, Marcuse expõe que “a noção de forma alcançou um novo sentido,

³⁴⁰ *Ibidem*, p.38.

³⁴¹ *Idem*.

³⁴² *Ibidem*, p.38.

³⁴³ *Ibidem*, p.39.

ela já não é mais um envelope, mas uma integridade dinâmica e concreta que possui nela mesma um conteúdo, fora de toda correlação”³⁴⁴. A forma, neste contexto, representa a conquista da percepção artística tal como ela deve ser cultivada pela nova sensibilidade e pela nova consciência: como ruptura ao “automatismo” presente no meio de percepção comum outorgado pela ordem existente e até mesmo praticado por alguns movimentos político-revolucionários.

Não obstante, Marcuse retoma a influência formalista por acreditar que a substância emancipadora da arte consiste na percepção artística enquanto fim em si mesma, inserida nos limites da forma como conteúdo. Através do potencial transcendente da forma, responsável pelo abismo entre a arte e a realidade, a arte pode então propor a ressignificação dos objetos da experiência, pode liberar estes objetos de uma experiência repressiva, abrindo um leque de possibilidades antes impossíveis de serem experimentadas na ordem estabelecida. Este emergir de possibilidades, por conseguinte, só é efetivado através da comunicação de uma verdade da arte, uma objetividade própria que “não é acessível à linguagem ordinária e à experiência ordinária”³⁴⁵ e que constitui, assim, o estranhamento ou o choque do espectador inserido no contexto da percepção ordinária. Tratando-se de uma dimensão diferente da realidade, a verdade da arte pode ser, em certo sentido, ainda ininteligível. Porém, justamente nesta ininteligibilidade, neste fomento da dúvida, é que a arte faz com que seu espectador/a olhe para a realidade em sua volta e se questione em que medida a experiência vivida através da arte pode ser inteligível e, portanto, possível em seu próprio mundo. Neste sentido, podemos afirmar que quanto maior o abismo entre a arte e uma realidade repressiva, mais imagens e possibilidades de libertação a arte pode servir aos indivíduos inseridos nesta realidade.

Na contemporaneidade, por conseguinte, este abismo foi reafirmado pela radicalização cada vez maior da arte contemporânea frente o significado conformista e ilusionista da arte e frente o “estilo” artístico em si mesmo. Portanto, é possível afirmar que pela exigência da defesa da vida humana no contexto de morte explícito pela Primeira Guerra Mundial, a arte tenha mudado sua relação com a realidade - não por uma disposição própria, mas por uma questão histórica. Assim, ela optara por não mais oferecer uma espécie de trincheira aos problemas presentes na realidade, mas sim por denunciar estas contradições. A arte contemporânea, por consequência, se voltara cada vez mais contra a realidade e contra a própria arte, se autoproclamando enquanto antiarte: “destruição da sintaxe, fragmentação de palavras e frases,

³⁴⁴ EIKHENBAUM, B. apud MARCUSE, H. *Ibidem*, p.39.

³⁴⁵ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.40.

uso explosivo da linguagem ordinária, composições sem partitura, sonatas para qualquer coisa”³⁴⁶, são exemplos citados por Marcuse.

Todavia, essa (de)formação da antiarte permanece forma. Ela ainda expressa inevitavelmente o que é a arte. Assim, Marcuse considera o fracasso deste movimento na medida em que ele optou por modificar o propósito da própria arte - uma opção auto derrotista já que o movimento permaneceu ainda dentro da estrutura da arte. Deste modo, assinala Marcuse, “a revolta selvagem da arte não passou de um *shock* de curta duração, rapidamente absorvido nas galerias de arte, dentro de quatro paredes, nas salas de concerto, pelo mercado, adornando praças e saguões dos prósperos estabelecimentos comerciais”³⁴⁷. Além disso, perpetrando novamente noções clássicas da filosofia, Marcuse afirma que “a raiz da estética está na sensibilidade”³⁴⁸. Isto é, aquilo que é belo é primeiramente sensual, ou seja, apela aos sentidos, é prazeroso, objeto de pulsões não sublimadas. Entretanto, de acordo com o frankfurtiano³⁴⁹, o Belo parece ocupar uma posição intermediária entre os objetivos sublimados e os não sublimados. Se por um lado o belo não consta como característica essencial e orgânica do objeto sexual imediato, podendo até mesmo deter o impulso não sublimado, por outro lado, um teorema matemático só pode ser considerado “belo” num sentido altamente abstrato. Deste modo, Marcuse conclui que, “parece que as várias conotações de beleza convergem na ideia de forma”³⁵⁰.

Na forma estética, conforme Marcuse, “o conteúdo (matéria) é reunido, definido e organizado para obter uma condição em que as forças imediatas e não dominadas da matéria, do ‘material’, são dominadas, ‘ordenadas’”³⁵¹. Neste processo, ela, a forma, é novamente definida como a negação, o domínio sobre a desordem, violência e sofrimento, mesmo quando apresenta estes elementos em suas representações. Este triunfo da arte, por conseguinte, é auferido através da subordinação do conteúdo à ordem estética que é, por sua vez, autônoma em suas exigências. É a arte que determina seus fins e seus limites de acordo com suas próprias leis: as leis da forma do romance, da tragédia, da sonata, etc... E assim faz com que o conteúdo seja transformado, obtendo um significado que transcende seus próprios elementos. De acordo com o frankfurtiano, “essa ordem transcendente é a aparência do belo como a verdade da

³⁴⁶ *Ibidem*, p.41-42.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.42.

³⁴⁸ *Idem*.

³⁴⁹ *Idem*.

³⁵⁰ *Idem*.

³⁵¹ *Ibidem*, p.43.

arte”³⁵². A maneira como é narrado o destino de Édipo, por exemplo, através da “forma” trágica, dá palavra ao não dito e ao indizível, faz o cego ver, paralisa a destruição, torna o intolerável tolerável e compreensível, subordina o errado, o contingente e o mal à justiça poética³⁵³.

Tais considerações, por conseguinte, remetem Marcuse à ambivalência política interna da arte: ela, a arte, acusa aquilo que é, para cancelar sua acusação na forma estética, resgatando o sofrimento e o crime. Para o filósofo, “esse poder ‘redentor’ e reconciliador parece inerente à arte, em virtude de ser arte, em virtude de seu poder formador”³⁵⁴. Tal poder redentor e reconciliador, por conseguinte, atinge até mesmo as manifestações mais radicais da arte não-ilusionista e da antiarte. Elas permanecem obras: pinturas, esculturas, composições, poemas que, como tais, têm sua própria ordem, seu próprio espaço, sua própria forma, mesmo que o/a artista se esforce por inviabilizar esta última. Deste modo, a necessidade estética da arte supera a necessidade da realidade, sublimando sua dor e seu prazer e, segundo Marcuse, “neste universo estético, alegria e realização encontram seu devido lugar ao lado da dor e da morte - tudo está em ordem novamente”³⁵⁵. Mesmo a negação artística extrema da arte, sucumbe a esta ordem. Nesta restauração da ordem estética, o terror e o prazer da realidade são purificados, já que a forma alcança de fato uma catarse. Porém, tal conquista, explicita Marcuse³⁵⁶, é ilusória, falsa, fictícia, devido sua permanência na dimensão estética. Desta maneira, na realidade, o medo e a frustração continuam como atributos da psique humana. Esta é a expressão mais reveladora da contradição e da autoderrota embutidas na arte: “a conquista pacificadora da matéria, a transfiguração do objeto, permanecem irreais - assim como a revolução na percepção permanece irreal”³⁵⁷.

Entretanto, segundo Marcuse em seu momento histórico, tal situação foi contestada, fazendo o filósofo se questionar: “quando o horror da realidade tende a se tornar total e a bloquear a ação política, onde mais que na imaginação radical, como recusa da realidade, a rebelião e seus objetivos descomprometidos podem ser lembrados?”³⁵⁸. A sugestão de Marcuse é, pois, a possibilidade histórica de condições nas quais a estética pode vir a se tornar uma força produtiva quanto à realidade, resultando assim no “fim” da arte mediante sua realização. Tal

³⁵² *Idem.*

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibidem*, p.44.

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Ibidem*, pp.44-45.

esboço destas condições, por conseguinte, aparecem apenas na negação das sociedades industriais avançadas, sociedades cujas capacidades desafiam a imaginação. Ainda segundo o frankfurtiano, não importa a sensibilidade que a arte possa desejar formar, não importa que visão ela queira comunicar, “uma mudança radical de experiência está ao alcance técnico de poderes cuja terrível imaginação organiza o mundo à sua imagem e perpetua, cada vez maior e melhor, a experiência mutilada”³⁵⁹.

Liberta de sua escravidão à exploração, a imaginação, por conseguinte, aliada e sustentada pelas conquistas científicas, poderia voltar sua capacidade produtiva para a transformação radical da experiência e seu universo. Nesta reconstrução, segundo Marcuse³⁶⁰, o *topos* histórico da estética mudaria e encontraria, pois, expressão na transformação do *Lebenswelt* - a sociedade como obra de arte. O alcance deste objetivo “utópico”, no entanto, depende de uma revolução no nível de liberação alcançável, em outras palavras, depende da liberação de homens e mulheres que possam moldar suas vidas baseados na solidariedade e na construção de um ambiente em que a luta pela vida perde seu aspecto feio e agressivo. Sendo assim, salienta Marcuse, “a Forma de liberdade não é meramente autodeterminação e autorrealização, mas sim a determinação e realização de objetivos que melhoram, protegem e unem a vida na terra”³⁶¹. Tal autonomia, por conseguinte, encontraria expressão tanto nos modos e relações de produções, quanto nas relações entre homens e mulheres, em sua comunicação, seus gestos e olhares, em suma, em sua própria sensibilidade – o belo se tornaria, portanto, uma qualidade essencial da liberdade.

No entanto, nem o belo é deixado de fora dos alvos dos rebeldes do tempo em que escreveu Marcuse, bem com as formas sublimadas, segregadas, ordeiras e harmonizadoras. As aspirações libertárias destes grupos se manifestaram como a negação da cultura tradicional, isto é, como uma dessublimação metódica desta cultura. Seu ímpeto mais forte, considera o frankfurtiano, talvez “venha de grupos sociais que até agora permaneceram fora de todo o reino da cultura superior, fora de sua magia afirmativa, sublimadora e justificadora - seres humanos que viveram à sombra desta cultura, as vítimas da estrutura de poder que têm sido a base desta cultura”³⁶². A “música das esferas”, produto da cultura tradicional, é então contrastada com a música dos rebeldes. Contrastada com o desafio, ódio e alegria das vítimas rebeldes que

³⁵⁹ *Ibidem*, p.45.

³⁶⁰ *Idem*.

³⁶¹ *Ibidem*, p.46.

³⁶² *Idem*.

determinam seu caráter humano contra as definições dos mestres. “A música negra, invadindo a cultura branca”³⁶³, assinala Marcuse. Tudo isso atesta a revogação da Nona Sinfonia por parte dos oprimidos, através de suas formas dessublimadas e sensuais, de imediatismo assustador, comovente, que eletrifica o corpo e a alma materializada no corpo, segundo Marcuse³⁶⁴. Ademais, o filósofo enfatiza ainda “a afinidade entre a música negra (e seu desenvolvimento vanguardista branco) e a rebelião política contra a ‘sociedade afluyente’”³⁶⁵ como testemunhas da crescente dessublimação da cultura.

Todavia, Marcuse aponta para o perigo da negação simples e imediata contra a ordem estabelecida. Para o autor, o atrativo direto, a crítica crua e imediata acaba invocando o universo familiar da política e dos negócios e com ele, a inevitável libertação temporal da frustração³⁶⁶. De acordo com Silveira, “familiar demais, essa arte não consegue transcender o dado, mas o fortalece”³⁶⁷. Desta maneira, partindo destes pressupostos, a arte rebelde abre a guarda e torna-se facilmente absorvida e configurada pelas leis do mercado, tornando-se mais uma mercadoria. O imperativo do distanciamento, da incompatibilidade entre arte e realidade é, pois, novamente afirmado por Marcuse, tendo em vista que a “revogação do Efeito de Estranhamento (que, em larga extensão, também operava na grande arte ilusionista) derrota o radicalismo da arte de hoje”³⁶⁸. Para tanto, o *Living theater* é aqui citado como exemplo de tal derrota da arte rebelde na medida em que estimula certa familiaridade entre seus espectadores/as e as vivências e situações aos quais os atores e atrizes estão submetidos em peça. Na concepção de Marcuse, ao invés de transcender essa familiaridade, o teatro opera em seu fortalecimento, transformando cada vez mais os *happenings* em entretenimentos de massas comercializáveis.

Como conclusão, Marcuse concebe que as diversas formas de arte rebelde emergentes expressam ainda a busca pelas condições ideais do fomento à imaginação que possibilitariam a reconstrução da realidade social. Neste novo universo, as formas rebeldes de arte operariam em favor de um despertar dos indivíduos para novas formas de trabalho, prazer, pensamento e tecnologia que serviriam agora à constituição da realidade baseada num *ethos estético*, na interpretação de que ela, a realidade, pode ser configurada sob os moldes da produção artística. Assim, a arte perderia seu domínio privilegiado e segregado sobre a imaginação, sobre o belo

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Ibidem*, p.47.

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Ibidem*, p.47.

³⁶⁷ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.82.

³⁶⁸ MARCUSE, H. *An essay on liberation*, p.47.

e sobre o sonho. Segundo Marcuse, tal configuração social pode indicar o estágio futuro da civilização que, de algum modo, já se encontra embutido no presente, como manifesto nas antecipações da antiarte e da arte dessublimada:

Em sua negatividade, a arte dessublimada e a antiarte de hoje ‘antecipam’ o estágio no qual a capacidade produtiva da sociedade poderá se amalgamar com a capacidade criadora da arte, e a construção do mundo da arte, estará emparelhada com a reconstrução do mundo real – união de arte libertadora e tecnologia libertadora. Em virtude dessa antecipação, a desordenada, burlesca, incivilizada dessublimação artística da cultura, constitui um elemento essencial da política radical: das forças subversivas em transição³⁶⁹.

Marcuse arquitetara, pois, no capítulo “A nova sensibilidade”, as condições libertárias dos indivíduos frente à agressividade e à violência exercidas pelas sociedades industriais avançadas. Através do fomento desta nova sensibilidade, pautada na liberação dos impulsos erótico-vitais dos humanos e responsável pela construção de um novo *ethos estético*, os indivíduos se dedicariam ao desenvolvimento de novas formas de subjetividade, consciência, moralidade e tecnologia não mais subservientes ao caráter de dominação e exploração da ordem estabelecida. Do mesmo modo, Kellner afirma³⁷⁰ que no *Ensaio*, Marcuse defende as rupturas mais radicais com a cultura burguesa e afirma grande parte dos movimentos estéticos citados como parte do movimento de libertação que postula uma ruptura radical com a sociedade existente. Vimos que esta última posição se alia em grande medida ao processo de dessublimação da arte que permeou o pensamento de Marcuse sobretudo em seus escritos da segunda metade da década de 60. Tal conceito, por conseguinte, reaparecerá no contexto do próximo texto que trataremos aqui, *Contrarrevolução e revolta*, tendo, contudo, a perspectiva de sua consumação indeferida. O que se constatará será uma ênfase ainda mais robusta de Marcuse na forma estética, e suas propriedades alienantes perante a realidade, enquanto detentora única do potencial político da arte.

³⁶⁹ *Ibidem*, p.48.

³⁷⁰ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.50.

CAPÍTULO 4

EM DEFESA DA AUTONOMIA:

A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA DA ARTE NOS ANOS 70

4.1 A “revolução cultural” e a reabilitação da cultura burguesa.

Em 1972, Marcuse publica o livro intitulado *Contrarrevolução e revolta*³⁷¹. Nele, mais especificamente em seu terceiro capítulo, “Arte e revolução”, o filósofo fará um balanço da nova oposição emergente no âmbito da cultura. Agrupadas sob o termo “revolução cultural”, tanto a New Left quanto a contracultura dos anos 60, serão reavaliadas por Marcuse a partir de um ponto de vista mais afastado, teórico e temporalmente, quando comparado com as análises de *Um ensaio sobre a libertação*. Veremos que esta avaliação levará o frankfurtiano, por conseguinte, a reconsiderar alguns aspectos do caráter afirmativo da arte tradicional burguesa, em sua busca de evidenciar por quais caminhos a arte pode exercer uma força política. Também fruto desta reavaliação será a crítica perpetrada por Marcuse aos movimentos que, segundo ele, estabeleceram uma tentativa imediata de politizar a arte, ou aqueles que tentavam proclamar o seu fim, como alguns expoentes da antiarte e da “arte viva”. Conforme Bretas, “ao submeter o bordão do ‘fim da arte’ ao crivo dos acontecimentos históricos, Marcuse chama atenção para a obsolescência da ‘anti-arte’ [...], postulando a (re)emergência da forma como índice de seu inextrincável vetor social”³⁷². Kellner, por sua vez, considera o capítulo supracitado a análise estética mais sustentada e focada que apareceu nos trabalhos do frankfurtiano. De acordo com o comentador, Marcuse neste texto “repensa a revolução cultural da contracultura e dos grupos rebeldes e defende a necessidade de preservar certos aspectos da cultura burguesa e da forma estética precisamente para os objetivos da revolução”³⁷³.

No início do capítulo em questão o frankfurtiano estabelece um panorama da arte sob a égide da cultura burguesa contemporânea e de suas associações ao movimento de revolução cultural. Em suma, a diagnose inicial é a seguinte:

Enquanto que nas artes, na literatura e na música, na comunicação, nos costumes e modas, ocorreram mudanças que sugerem uma nova

³⁷¹ MARCUSE, H. *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972. (Tradução de Álvaro Cabral. *Contrarrevolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1973.)

³⁷² BRETAS, A. C. *Do romance da artista à permanência da arte: Marcuse e as aporias da modernidade estética*. São Paulo: Annablume, 2012, p.170.

³⁷³ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.50.

experiência, uma transformação radical de valores, a estrutura social e suas expressões políticas parecem permanecer basicamente inalteradas ou, pelo menos, atrasadas em relação às mudanças culturais³⁷⁴.

Em verdade, tal descrição corrobora com a frase de Marx³⁷⁵ escolhida para abrir o capítulo. Na frase, Marx atenta para o fato de que pode haver uma disparidade entre o desenvolvimento e a organização geral da sociedade, e o desenvolvimento máximo da produção da arte nesta dada sociedade. Isso porque a frase sugere que, ao menos no Ocidente, algumas concepções e práticas ideológicas se anteciparam em relação aos desenvolvimentos na base da sociedade, abrindo a possibilidade para a emergência de uma revolução cultural anterior a uma revolução propriamente política e econômica. Logo, aliada a esta possibilidade, a revolução cultural propõe que a oposição radical à ordem existente envolva também todo o domínio situado além das necessidades materiais visando, em suma, “a transformação total da cultura tradicional”³⁷⁶.

Deste modo, cada vez mais a revolução cultural enfatizava o caráter político que a arte poderia exercer. Neste contexto, a arte começou a expressar a necessidade de comunicar a Grande Recusa, a denúncia do estabelecido, bem como os objetivos da libertação social. Assim o fez através da ruptura com a esfera opressiva da linguagem e das imagens que foram historicamente convertidas em meios de exploração e doutrinação. Como já apontado em nosso capítulo anterior, uma linguagem não-conformista acabou emergindo em favor de um deslocamento dos indivíduos do domínio repressivo, do contínuo de exploração, com a finalidade de liberar os sentidos, a consciência e os impulsos destes indivíduos. Em vista disso, Marcuse expõe que para tomar forma política esta nova linguagem não poderia ser inventada, mas sim nascida da subversão da linguagem tradicional, podendo ser explorada apenas nos momentos em que “a tradição permitiu, sancionou e preservou uma outra linguagem e outras imagens”³⁷⁷. Historicamente, por conseguinte, nosso autor identifica estas linguagens em dois polos da sociedade, a saber, na arte e na tradição popular.

Neste segundo âmbito linguístico, onde Marcuse refere-se ao folclore, às gírias, mas principalmente à linguagem negra fomentada pelos negros/as norte-americanos, o filósofo considera que há uma afinidade natural com o protesto. Algo que decorre do fato de que estas

³⁷⁴ MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, p.79; na tradução, p.81.

³⁷⁵ “... Certos períodos de máximo desenvolvimento da arte não têm ligação direta com o desenvolvimento geral da sociedade nem com a base material e a estrutura da sua organização” (MARX, K. *apud* MARCUSE, H. *Idem*).

³⁷⁶ *Idem*.

³⁷⁷ *Ibidem*, no original, p.80; na tradução, p.82.

expressões linguísticas representam quase sempre a linguagem e a visão de grupos sociais oprimidos e marginalizados no decorrer da história. Marcuse conclui, portanto, que, através desta linguagem, “fortalece-se a solidariedade, a consciência de sua identidade e de sua tradição cultural reprimida ou destorcida”³⁷⁸. Ademais, as obscenidades também se encontram presentes neste segundo âmbito linguístico. Porém, diferente de em *Um ensaio sobre a libertação*, onde se sublinhara o potencial subversivo deste recurso, o autor concebe que com o tempo elas, as obscenidades, também deixaram de ser tabus e passaram a ser facilmente permitidas e incorporadas pelo próprio *establishment*. Neste sentido, segundo Marcuse³⁷⁹, a linguagem obscena volta-se facilmente contra a liberação sexual na medida em que expressa uma satisfação fácil da agressividade. Assim, ela torna-se uma degradação da própria sexualidade ao banalizar usos de palavras que remetem às esferas genitais e anais, por exemplo. “Essa rebelião linguística prejudica a identidade *política* pela mera verbalização de mesquinhos tabus burgueses”³⁸⁰, conclui o frankfurtiano.

No que diz respeito ao âmbito das artes, na sequência, Marcuse afirma que a tradição do protesto é aqui resguardada na medida em que a arte carrega em seu universo e por direito próprio a negação do que é “dado”³⁸¹. Sempre haverá na arte, portanto, a comunicação de uma outra linguagem, de outras imagens, de outras possibilidades, tendo em vista a ênfase marcusiana em *Contrarrevolução e revolta* de que a arte se caracteriza pela negação imediata daquilo que é real. No entanto, o filósofo considera que esta disposição de alienação da arte estaria confundindo os/as próprios/as artistas da revolução cultural que estariam, por sua vez, subvertendo este caráter essencial da arte e utilizando-a enquanto arma imediatamente política contra a sociedade estabelecida. Desta feita, eles/as estariam confundindo a autenticidade da arte com uma finalidade externa a ela mesma, uma finalidade política.

Segundo Marcuse, retomando um tema recorrente em seus escritos da segunda metade da década de 60, este uso subversivo da tradição artística visou, desde seu início, uma “dessublimação sistemática da cultura”³⁸². Em outras palavras, visou a dissolução da forma estética, aqui definida especificamente como “o total de qualidades (harmonia, ritmo, contraste) que faz de uma obra de arte um todo em si, com uma estrutura e ordens próprias (o estilo)”³⁸³.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ *Idem*.

³⁸⁰ *Ibidem*, no original, p.81; na tradução, p.82.

³⁸¹ *Ibidem*, no original, p.82; na tradução, p.83.

³⁸² *Ibidem*, no original, p.81; na tradução, p.83.

³⁸³ *Idem*.

Esta transformação, como sabemos, é ilusão (*Schein*), porém uma ilusão capaz de ressignificar e refuncionalizar o conteúdo apresentado de uma maneira diferente da que é utilizada no cotidiano e no universo de discurso predominante. De acordo com Marcuse, “palavras, sons, imagens, de uma outra dimensão, ‘enquadram’ e invalidam o direito da realidade estabelecida, em nome de uma reconciliação ainda por vir”³⁸⁴.

Ilusão harmonizadora, transfiguração idealista e, congruentemente, o divórcio entre arte e realidade são então citados por Marcuse como características desta forma estética. Desta maneira, ao trabalhar em prol da dessublimação do ideal da forma, a revolução cultural representa um retorno a uma arte “imediate” - “que responda não só ao intelecto e a uma sensibilidade refinada, ‘destilada’, restrita (e seja o agente de sua ativação) mas sejam também, e primordialmente, uma experiência sensorial ‘natural’, emancipada dos requisitos de uma sociedade exploradora em crescente envelhecimento”³⁸⁵. Neste sentido, ela privilegia intervenções que expressam a experiência não apenas anímica, mas também corpórea, em que o corpo aparece não mais como mero instrumento produtivo de trabalho - como no diagnóstico da cultura afirmativa -, mas como instrumento de libertação. Em suma, é a busca por uma cultura “sensual”, no sentido em que envolve “a transformação radical da experiência e receptividade dos sentidos do homem; a sua emancipação de uma produtividade autopropulsora, lucrativa e mutiladora”³⁸⁶.

Percebemos assim, ancorados em Marcuse, que a revolução cultural não se limita apenas à reavaliação das produções e intervenções artísticas, se não também sobre a própria subjetividade do indivíduo na sociedade capitalista, afetando assim os valores operacionais desta estrutura econômica. Baseado nesta constatação, Marcuse conclui então que a revolução cultural assume o pressuposto de que “a luta por modos essencialmente diferentes de vida parece depender, em grande parte, da libertação da ‘cultura burguesa’”³⁸⁷. Entretanto, a própria “superioridade” da tradição burguesa parece também ter sido dissolvida no âmbito não apenas artístico, mas também no plano cultural geral. No que se refere à cultura, Marcuse percebe o desenvolvimento de uma tensão entre as duas dimensões da cultura burguesa, a saber, a material e a intelectual-artística³⁸⁸. Enquanto a cultura material compreendia a hegemonia do princípio de desempenho, a hierarquia patriarcal e o trabalho como vocação e dignidade, a cultura

³⁸⁴ *Idem*.

³⁸⁵ *Ibidem*, no original, p.82; na tradução, p.83.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ *Ibidem*, no original, p.82; na tradução, p.84.

³⁸⁸ *Ibidem*, no original, p.83; na tradução, p.85.

intelectual-artística lidava com os valores “superiores”, como a ciência, as humanidades, as artes e a religião e, por conseguinte, não se conformava com os valores cultivados e explorados pela cultura material.

Logo, isso fez com que o âmbito intelectual-artístico se proclamasse enquanto uma esfera idealista - separada da esfera material – na qual as forças repressivas eram sublimadas e uniam, “inexoravelmente, realização e denúncia, liberdade e submissão, beleza e ilusão (*Schein*)”³⁸⁹. Esta concepção, no entanto, para Marcuse, claramente deixou de ser a da cultura dominante na era do capitalismo monopolista. Ela expressa antes, a desintegração interna da cultura burguesa, “não sob o impacto da revolução cultural e da rebelião estudantil, mas, outrossim, em virtude da dinâmica do capitalismo monopolístico, que tornou essa cultura incompatível com os requisitos para sua sobrevivência e crescimento”³⁹⁰. Em suma, de acordo com Kellner acerca desta tensão entre a cultura intelectual burguesa e seus valores materiais, Marcuse defende que a própria cultura capitalista, “com sua ênfase nos valores materialistas, sexo pornográfico, brutalidade e violência, está minando a cultura burguesa tradicional em linha com um novo estágio do capitalismo que enfatiza o gasto e a gratificação irrestritos”³⁹¹.

Na arte, por conseguinte, esta desintegração ocorrera através do surgimento das “formas abertas” ou “formas livres”, propagadas em grande parte pela revolução cultural, que introduziram não apenas novos estilos e novos modos de configurações artísticas, mas também a negação do próprio universo em que a arte era disseminada. Tais determinações, porém, ainda não são suficientes para consolidar o potencial político que a arte pode exercer. Para nosso autor, diante da nova condição cultural no capitalismo monopolista, estes métodos escolhidos pela revolução cultural - dissolução da forma estética, busca por uma antiarte, a dessublimação cultural - não expressam da melhor maneira a disposição política da arte. Isso ocorre na medida em que, para ele, este potencial se encontra justamente na forma estética e, conseqüentemente, em sua preservação. Sendo assim, Marcuse levanta uma série de questões que colocam em xeque este caminho escolhido pelos revolucionários da cultura. Expomos adiante tais questionamentos:

Se estamos testemunhando hoje uma desintegração da cultura burguesa, que é obra da própria dinâmica interna do capitalismo contemporâneo, e o ajustamento da cultura aos requisitos do capitalismo contemporâneo, não estará a revolução cultural, nesse caso, tanto

³⁸⁹ *Ibidem*, no original, p.84; na tradução, p.85.

³⁹⁰ *Ibidem*, no original, p.84; na tradução, p.86.

³⁹¹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.52.

quanto visa à destruição da cultura burguesa, harmonizando-se com o ajustamento capitalista e a redefinição da cultura? Não estará, pois, derrotando sua própria finalidade, isto é, preparar o terreno para uma cultura qualitativamente diferente e radicalmente anticapitalista? Não haverá uma perigosa divergência, ou mesmo uma contradição, entre as metas políticas de rebelião e sua teoria e *praxis* culturais? Não deve a rebelião mudar a sua estratégia cultural, a fim de resolver essa contradição?³⁹²

Para Marcuse, portanto, a revolução cultural expressa uma contradição. A busca por uma antiarte, ou uma “arte viva”, aliada ao cotidiano, serve a um esforço de anular a separação entre as esferas materiais e intelectuais-artísticas da cultura burguesa. Esta separação, não obstante, expressa para os revolucionários da cultura o caráter ideológico de classe da cultura burguesa, fazendo-os sustentar ainda que as obras mais representativas do período burguês eram marcadas por esta separação. No entanto, para o frankfurtiano, uma análise das obras burguesas mostraria na verdade, pelo menos desde o século XIX, o predomínio de uma postura antiburguesa tendo em vista que, como já dissemos, a cultura intelectual-artística afastou-se da cultura material por não compartilhar dos mesmos ideais e valores desta última. Em resumo, assinala Marcuse, a cultura intelectual-artística burguesa “dissocia-se do mundo de mercadorias, da brutalidade da indústria e do comércio, da distorção das relações humanas, do materialismo capitalista, da razão instrumental. O universo estético contradiz a realidade - uma contradição ‘metódica’, intencional”³⁹³.

Tal contradição, por conseguinte, caracterizada por uma dissociação e distanciamento do real, nunca é representada de modo direto, total ou imediato nas obras de artes. Esta contradição não assume uma forma social ou política. Ou quando assume, como na obra de Buchner, Zola, Ibsen, Brecht, Delacroix, Daurier ou Picasso, diz Marcuse, “a obra permanece comprometida com a estrutura da *arte*, com a *forma* do drama, do romance, da pintura, articulando, por conseguinte, a distância da realidade”³⁹⁴. Deste modo, a negação encontra-se contida pela forma, como uma espécie de contradição “interrompida”, “sublimada”, transfigurando e transsubstanciando a realidade dada e suas possibilidades de libertação. Sendo assim, esta transfiguração através da forma é responsável por criar um universo outro que o da realidade, um universo fechado em si mesmo, em que a ordem predominante é a ordem estética. E nesta ordem se encontra a possibilidade de “resolver” as contradições sustentadas pelo

³⁹² MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, p.85; na tradução, p.87.

³⁹³ *Ibidem*, no original, p.86; na tradução, p.87.

³⁹⁴ *Ibidem*, no original, p.86; na tradução, p.88.

establishment através das produções artísticas, tanto mais elas apareçam dentro de uma ordem universal a que pertencem, ressalta Marcuse³⁹⁵. Isso porque no universo da arte o destino do indivíduo ultrapassa o individual, e se confunde com o destino de outros seres humanos. Nas obras de arte, este particular tornado universal se manifesta, pois, em configurações, ações e sofrimentos particulares, de modo que “o indivíduo ‘consubstancia’ o universal; [e] assim, torna-se o precursor de uma verdade universal que irrompe em seu destino e lugar únicos”³⁹⁶, conclui o frankfurtiano.

Logo, é isso que permite que uma produção artística se desprenda de seu espaço-tempo, das condições históricas que a cercam, e ganhe um caráter atemporal. Em qualquer momento histórico o que é representado permanece sendo verdade, já que sua validade não depende de seu contexto, mas sim da própria estrutura da arte que a mantém verdadeira. Isso é exemplificado por Marcuse³⁹⁷ pela velha interrogação marxiana sobre a permanência da arte, pela qual se questiona sobre as qualidades que fazem a tragédia grega ou a épica medieval, por exemplo, preservarem suas verdades e manterem-se ainda hoje como objetos compreensíveis e de contemplação estética. Tendo isso em vista, Marcuse se encarrega de apontar dois níveis de objetividade pelos quais devemos procurar resposta para a questão rememorada³⁹⁸.

Em primeiro lugar, a ordem estética expressa a condição humana no que respeita à história da humanidade inteira, acima de qualquer condição específica. Em segundo lugar, a forma estética está intimamente ligada às qualidades do intelecto, sensibilidade e imaginação humanas, interpretadas pela tradição filosófica como a interação que resulta na concepção do Belo. Em virtude desta transformação do universo histórico determinado da obra de arte, que se destaca na apresentação de seu conteúdo específico, a arte abre a realidade para uma outra dimensão. Se por um lado a arte é ilusão (*Schein*), por outro lado, é esta ilusão que concerne à arte a capacidade de propiciar uma experiência diferente da realidade estabelecida: a experiência da possível libertação. Não obstante, assinala Marcuse, esta manifestação de outra realidade ocorre somente se a arte for intencionalmente ilusória e, nesta transfiguração, a arte precisamente “preserva e transcende o seu caráter de classe. E transcende-o não no sentido da mera ficção ou fantasia, mas no sentido de um universo de possibilidades concretas”³⁹⁹.

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ *Ibidem*, no original, p.87; na tradução, p.88.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ *Ibidem*, no original, p.88; na tradução, p.89.

Para comprovar tal noção, Marcuse inicia uma análise do chamado caráter de classe da cultura superior do período burguês, isto é, do período superior da cultura afirmativa teorizada em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. Para ele, as características típicas deste movimento encontram-se centralizadas na descoberta e na celebração do sujeito individual que reivindica sua autonomia. Este movimento, porém, acaba fortalecendo uma noção de subjetividade que é capaz de inaugurar uma nova dimensão da realidade, agora burguesa, de liberdade e realização. Tal inauguração, no entanto, não ultrapassa o limite da interioridade (*Innerlichkeit*) do indivíduo e, então, acaba sublimando este subjetivismo pautado no domínio da liberdade individual, tornando-o por vezes irreal. Na realidade dada, por sua vez, o indivíduo ou acomoda-se, ou renuncia-se, ou destrói-se. Buscando evidenciar novamente a contradição entre a verdade da realidade e a verdade da arte burguesa, ou seja, o distanciamento entre realidade e o domínio estético burguês, Marcuse explicita que

A realidade dada existe em seu próprio direito, sua própria verdade; tem sua própria ética, sua própria felicidade e prazeres (e muito pode ser dito sobre eles!). A outra verdade é música, canção, verso, imagem, na obra dos mestres: um domínio estético, auto-suficiente, um mundo de harmonia estética que deixa a realidade miserável entregue aos seus próprios recursos. É precisamente essa ‘verdade interior’, essa beleza, profundidade e harmonia sublime das imagens estéticas que hoje se nos apresentam como mental e fisicamente intoleráveis, falsas, como parte da cultura de mercadoria, como um obstáculo à libertação.⁴⁰⁰

Em seguida, Marcuse confessa sua dificuldade em definir o caráter específico de classe da arte burguesa. De acordo com ele⁴⁰¹, estas obras obviamente se encaixam na rubrica de mercadorias, sendo criadas por vezes como artigos de venda no mercado. Entretanto, considera Marcuse, este fato por si só não é capaz de alterar a substância e a verdade das produções artísticas burguesas - aquilo que as distingue da realidade existente, independentemente das relações e situações às quais elas foram submetidas historicamente. A “verdade” do domínio estético, por conseguinte, é constituída não apenas pela coerência e lógica interna das obras, mas também pela validade do que elas apresentam, das suas imagens, seus sons, ritmos, versos. Elas revelam e comunicam, em verdade, novas possibilidades de existência humana, percebendo esta existência numa luz diversa daquela em que a realidade se manifesta, inclusive em sua linguagem e comunicação correntes. Neste sentido, diz Marcuse, toda “obra autêntica

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Ibidem*, no original, p.88; na tradução, p.90.

possui, de fato, um significado que reivindica validade e objetividade gerais”⁴⁰². Isso porque existe uma coisa como o texto, a estrutura, o ritmo de uma obra que aí está, “objetivamente”, e que pode ser reconstruída e identificada; bem como porque esta objetividade da obra, sua validade geral, não é cancelada pelo fato de que vieram de indivíduos burgueses - o que para Marcuse caracterizaria uma confusão entre os domínios psicológicos e ontológicos. Segundo ele, é certo que

a estrutura ontológica da arte é *histórica*, mas a história é a história de *todas* as classes. Elas compartilham de um meio que é o mesmo em suas características gerais (cidade, campo, natureza, estações, etc.) e a sua luta ocorre dentro desse meio objetivo universal.⁴⁰³

Dando sequência ao texto, Marcuse argumenta novamente em favor do aspecto negativo essencial à arte. De acordo com ele, “a arte ainda prefigura como que uma outra e mais vasta totalidade ‘negativa’”⁴⁰⁴. Deste modo, inferimos que independente de seu caráter classista ou mesmo afirmativo, uma obra de arte sempre irá configurar, como parte de sua ambivalência, uma negação do existente e, assim, sempre apontará para um universo “trágico” da existência humana responsável por prefigurar uma promessa de libertação. A partir desta disposição, portanto, a arte é capaz de transcender e ultrapassar os limites do conteúdo (de classe), sem eliminá-lo. Assim, a arte expressa sempre uma parcela de instabilidade na realidade existente, a insatisfação de viver num mundo inadequado, o confronto com a ordem estabelecida. Isso ocorre também, inevitavelmente, nas obras da burguesia desde a épica medieval até o romance moderno, que fazem com que mesmo as obras de arte burguesas expressando um caráter de classe específico, estejam carregadas de uma significação universal, em última instância, humana. Aqui reside o que chamou Marcuse de o milagre da forma estética⁴⁰⁵: o conteúdo de classe se faz presente, mas se torna transparente como a condição e o sonho da humanidade, conflito e reconciliação entre humano e humano, humano e natureza.

Sendo assim, o frankfurtiano concebe que o fato de a classe trabalhadora estar retratada de modo inferior (e, por vezes, não retratada) nestas produções burguesas, aliado ao fato de que apenas uma minoria privilegiada tinha acesso à contemplação destas obras, realmente compõem um caráter classista da cultura burguesa. Porém, não significa que a promessa de libertação

⁴⁰² *Ibidem*, no original, pp.88-89; na tradução, p.90.

⁴⁰³ *Ibidem*, no original, p.89; na tradução, p.90.

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, no original, p.90; na tradução, p.91.

prefigurada nas obras desta cultura sirva especificamente apenas para os burgueses, mas sim para a humanidade não liberta como um todo. Neste sentido, de acordo com Miles, Marcuse “argumenta que mesmo na arte burguesa há um conteúdo de verdade que tem significado além das circunstâncias de seu caráter de classe ou de sua afirmação da ordem prevalecente”⁴⁰⁶. Por conseguinte, Marcuse acreditava ter razão em supor que a revolução cultural tinha como alvo algo mais que apenas a cultura burguesa. Deveras, ela estava dirigida contra a forma estética enquanto tal, contra a arte como tal. Algo que fez com que nosso autor se questionasse quais eram os principais artigos de acusação na denúncia da forma estética. Quatro argumentos foram então arrolados: (1) de que a forma estética não é adequadamente expressiva da verdadeira condição humana; (2) de que ela está divorciada da realidade, à medida que cria um mundo de bela ilusão, de harmonia e ordem artísticas, que reconciliam o irreconciliável, justificam o injustificável; (3) de que neste mundo de reconciliação ilusória, a energia dos impulsos vitais, a energia sensual do corpo, a criatividade da matéria, que são as forças de libertação, encontram-se reprimidas; (4) de que em virtude destas características, a forma estética é um fator de estabilização na sociedade repressiva e, portanto, é repressiva em si mesma⁴⁰⁷.

Todos estes argumentos, como estabelece Marcuse, servem como ataque específico ao caráter afirmativo da cultura burguesa pelo qual criou-se uma ideia da arte enquanto mero embelezamento da realidade, enquanto um apaziguamento dos conflitos sociais que apenas manteriam e justificariam a ordem estabelecida. Neste sentido, aos olhos dos revolucionários culturais a forma estética responde à angústia do indivíduo burguês isolado, que celebra a humanidade universal, à privação física que exalta a beleza da alma e à servidão externa que eleva o valor da liberdade interior. No entanto, Marcuse aponta para o fato de que estas características não são as únicas do caráter afirmativo-burguês da arte, mas sim constituintes de sua própria dialética e, acrescentamos, de sua própria ambivalência política. Além disso, a forma estética é caracterizada, pois, como o lugar desta tensão dialética da arte segundo Marcuse - tensão essa responsável por manifestar as qualidades críticas, negativas e antiburguesas da arte. De acordo com ele,

Não existe obra de arte que não evoque, em sua própria estrutura, as palavras, as imagens, a música de uma outra realidade, de uma outra ordem repelida pela ordem existente e, entretanto, viva na memória e na antecipação, viva no que acontece aos homens e mulheres, e na rebelião contra isso. Quando essa tensão entre afirmação e negação, entre prazer e dor, cultura superior e cultura material, deixa de

⁴⁰⁶ MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation*, op. cit., p.130.

⁴⁰⁷ MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, p.91; na tradução, p.92.

prevalecer, sempre que a obra deixa de sustentar a unidade dialética do que é e do que pode (e deve) ser, a arte perdeu a sua verdade, perdeu-se a si própria. E é precisamente na forma estética que estão essa tensão e as qualidades críticas, negadoras e transcendentais da arte burguesa – as suas qualidades antiburguesas. Recuperá-las e transformá-las, para salvá-las da expulsão, deve ser uma das tarefas da revolução cultural⁴⁰⁸.

Tal parecer positivo da forma estética e sua consequente validação para a reconstrução radical da sociedade parece ter sido provocada, citamos Marcuse, “pela nova fase do processo histórico em que a revolução cultural se situou: a fase de desintegração intensificada do sistema capitalista e de reação intensificada contra aquela, isto é, a organização contra-revolucionária da supressão”⁴⁰⁹. Deste modo, a medida em que a contrarrevolução leva vantagem sobre a revolução cultural, esta última é como que “deslocada” para o nível cultural e subcultural em que pode encontrar aí as imagens, sons, cores, capazes de penetrarem e irromperem o universo de discurso estabelecido e formular um novo futuro.

O diagnóstico de Marcuse, por conseguinte, é o de que a situação no tempo em que o ensaio fora escrito era ainda pior do que o período transcorrido entre o início da arte moderna, no último quarto do século XIX, e a ascensão do fascismo⁴¹⁰. A derrota da revolução no ocidente, o caminho apontado para a institucionalização do fascismo a fim de salvar o capitalismo e a derrocada da classe trabalhadora como a classe revolucionária compunham o cenário sombrio que o filósofo estava descrevendo na década de 70. Ele ressalta o fato de que embora a cultura burguesa clássica tenha acabado, foi sustentada a ideia de um desenvolvimento de uma cultura independente - pós-burguesa, socialista. A revolução cultural, no entanto, sem terreno propício nem base na sociedade, diz Marcuse⁴¹¹, não parece ser a herdeira histórica da cultura burguesa, alcançando no máximo o nível de uma negação abstrata desta última. Já que não é levada a cabo por uma classe revolucionária, a revolução cultural procura amparo em duas direções que Marcuse considera contraditórias: por um lado, ela dá palavra imagem e som aos sentimentos e necessidades das massas. Por outro, ela propõe espécies de “antiformas” constituídas pela atomização e fragmentação das formas tradicionais. Alguns exemplos de “antiformas” são listados pelo autor:

Poemas que são, simplesmente prosa comum cortada em verso, pinturas que substituem um arranjo meramente técnico de partes e peças para

⁴⁰⁸ MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, pp.92-93; na tradução, pp.93-94.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, no original, p.93; na tradução, p.94.

⁴¹⁰ *Idem*.

⁴¹¹ *Idem*.

qualquer todo significativo, música que substitui uma harmonia clássica altamente ‘intelectual’, ‘extraterrena’, por uma polifonia altamente espontânea.⁴¹²

Todavia, na interpretação marcusiana, mesmo as antifomas são incapazes de anular a diferença entre a vida real e a arte. Contra estas tendências estão aquelas que, mesmo remodelando a tradição artística burguesa, são hábeis em preservar seu potencial progressivo. Nesta tradição, argumenta Marcuse⁴¹³, a ordem, a harmonia, a proporção, enquanto qualidades da forma estética tradicional, representam não conceitos intelectuais e forças de repressão, como proposto pela revolução cultural, mas sim a idealização de um mundo livre, redimido, livre das forças de repressão. A obra se caracteriza, portanto, no contexto autônomo da forma como “estática”. Uma forma possuidora de um fim perpétuo, de uma verdade própria que, ao mesmo tempo que “amarra” o movimento destrutivo da realidade e é capaz de promover o fim da violência, a realização plena do repouso, a esperança de um mundo diferente. Deste modo, fica explícito que as normas que governam a arte não são as mesmas que as que governam a realidade. Elas são antes normas de negação da realidade estabelecida, normas que obedecem às “leis da beleza”, da forma.

De fato, Marcuse reconhece que esta outra ordem constantemente inaugurada pela forma da arte pode representar as forças de opressão, notadamente, aquelas que sujeitam os seres humanos à razão da ordem estabelecida. Esta ordem exige resignação, autoridade, controle dos impulsos vitais, reconhecimento do direito daquilo que é. E é esta ordem que triunfa sobre os personagens artísticos, sobre os dissidentes, as vítimas, os amantes. No entanto, mesmo quando a justiça imparcial da obra é ameaçada, segundo Marcuse, “a forma estética nega essa imparcialidade e exalta a vítima: a verdade está na beleza, ternura e paixão das vítimas e não na racionalidade dos opressores”⁴¹⁴. Neste sentido, o filósofo reafirma que as normas que governam a ordem estética não seriam conceitos intelectuais, mesmo que toda obra exija, sem dúvida, um esforço intelectual para sua criação. Do mesmo modo que não existe uma arte “automática”, a arte não “imita” simplesmente: ela compreende o mundo. De acordo com Marcuse, “o imediatismo sensual que a arte alcança *pressupõe* uma síntese de experiência de acordo com princípios universais, os quais são os únicos que podem emprestar à obra mais do

⁴¹² *Ibidem*, no original, p.94; na tradução, p.94.

⁴¹³ *Ibidem*, no original, p.94; na tradução, p.95.

⁴¹⁴ *Ibidem*, no original, p.95; na tradução, p.96.

que um significado particular”⁴¹⁵. Tal síntese ocorre em dois níveis antagônicos de realidade: o da ordem estabelecida das coisas e o da libertação possível ou impossível dessa ordem. Na própria síntese, deste modo, sensibilidade, imaginação e compreensão aparecem conjugadas.

O resultado, por conseguinte, é a criação de um mundo objetal diferente, porém, derivado do mundo existente. Longe de violentar os objetos, os seres humanos e as coisas, a transformação estética fala por eles, dá palavra, som e imagem a aquilo que é silenciado, distorcido e reprimido na realidade estabelecida. Este poder libertador e crítico-cognitivo da arte, portanto, encontra-se em todos os seus estilos e formas. Mesmo que homens e mulheres falem e ajam da maneira que fazem na realidade ou que as coisas pareçam como na realidade, Marcuse afirma⁴¹⁶ que, apesar disso, uma outra dimensão está presente: na descrição do meio, na estruturação do tempo e do espaço, no silêncio marcado, no que não está lá, na visão micro ou macrocós mica das coisas. Assim, não é errado dizer que, na ordem estética, as coisas são colocadas em seus lugares que, não obstante, não são os lugares que elas ocupam na ordem prosaica do mundo. Contudo, Marcuse relembra que a transformação estética é sempre imaginária, pois, ele se questiona, “que outra faculdade senão a imaginação poderia invocar a presença sensual daquilo que *não* é (ainda)?”⁴¹⁷ Tal transformação sensual e não conceitual, por conseguinte, deve ser agradável - afirma Marcuse rememorando o “prazer desinteressado” kantiano - e vinculada à harmonia. O que faz o frankfurtiano questionar⁴¹⁸, em seguida, se esta vinculação, este compromisso, farão inevitavelmente com que a arte tradicional represente forças de repressão ou, em outros termos, uma dimensão do respectivo *establishment*.

Marcuse segue sua argumentação, desta vez, em favor do caráter afirmativo da arte, uma vez que tal rubrica compreende, em certo sentido, a defesa e preservação da forma estética tão cara a nosso autor. Segundo o frankfurtiano, “o poder afirmativo da arte é também o poder que nega essa afirmação”⁴¹⁹. Mesmo sendo subordinada a fins de consumo ou usada como símbolo de status e refinamento, as produções da arte afirmativa continuaram exercendo o papel da alienação em relação a realidade estabelecida que está na raiz da arte. Marcuse chama esse movimento de segunda alienação ou a alienação da alienação: a alienação da arte teorizada pela primeira vez em “Algumas considerações sobre Aragon”. Isto é, uma resposta através da qual o/a artista se dissocia metodicamente da sociedade já alienada politicamente, criando a ilusão

⁴¹⁵ *Idem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*, no original, p.96; na tradução, p.96-97.

⁴¹⁷ *Ibidem*, no original, p.96; na tradução, p.97.

⁴¹⁸ *Idem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*, no original, p.97; na tradução, p.97.

necessária para a arte comunicar sua verdade e autonomia. Porém, simultaneamente, esta alienação artística carrega também o poder de relacionar, conectar de algum modo arte e sociedade através da preservação do conteúdo classista, tornando-o transparente. “Como ‘ideologia’”, diz Marcuse, “a arte ‘invalida’ a ideologia dominante”⁴²⁰. Primeiro o conteúdo é idealizado, estilizado, para posteriormente se converter no receptáculo de uma verdade universal capaz de transcender o conteúdo particular de classe.

Fica evidente, portanto, que a chamada “segunda alienação” retira, através da transubstanciação da forma estética, o conteúdo de classe do meio de percepção e compreensão (comum) estabelecido, transportando-o para o universo essencialmente ilusório da arte. Assim, o conteúdo torna-se irreal, porém, “nessa transformação da realidade em ilusão e somente nela, a verdade subversiva da arte se manifesta”⁴²¹, afirma Marcuse. Isso ocorre na medida em que a arte acusa o cultivo da ilusão na própria realidade e não mais na obra de arte. Dentro do universo artístico a arte já não pode ser questionada enquanto ilusão, mas sim enquanto expressão de uma verdade própria, mais precisamente, como uma mentira que, se apresentando como tal, adquire legitimidade e verdade dentro do contexto artístico. Para tanto, a configuração do conteúdo na forma estética, guiada pelo estilo, retira as conhecidas palavras, sons, formas e cores do mundo material, esterilizando-as de seu uso repressivo na linguagem corrente e as utilizando em favor de uma nova dimensão da existência e da percepção - agora objetivadas em forma de poema, quadro, peça, composição. Verdadeiro e falso, certo e errado, dor e prazer, calma e violência, tornam-se neste processo categorias estéticas presentes na estrutura da obra. Privadas de sua realidade imediata, aponta o filósofo, “elas entram num diferente contexto, em que até o feio, o cruel e o mórbido passam a participar da harmonia estética que governa o todo”⁴²². Trazendo à baila o horror das gravuras de Goya, Marcuse considera que elas continuam retratando o horror, mas, ao mesmo tempo, elas como que “eternizam” o horror do horror.

Na sequência, Marcuse irá retomar a teoria da recordação do jovem Marx presente nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, tendo em vista seu potencial de interromper o contexto familiar repressivo, assim como a alienação artística esmiuçada pelo frankfurtiano. De acordo com Marcuse, o conceito de recordação apresentado por Marx em tal obra dirigia-se a uma qualidade reprimida nos seres humanos e nas coisas que, uma vez reconhecida, poderia levar a

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Ibidem*, no original, p.98; na tradução, p.98.

⁴²² *Ibidem*, no original, p.99; na tradução, p.99.

uma mudança radical na relação entre humano e natureza⁴²³. Além disso, a discussão marxiana traçava a noção de recordação no contexto da emancipação dos sentidos, onde a “estética” aparecia como pertencente à sensibilidade. Ao discutir a teoria crítica da arte em seu tempo, por sua vez, Marcuse propõe novamente a noção de recordação, tendo agora a “estética” como pertinente à arte. De tal modo, a qualidade reprimida da recordação apresentada por Marx também é vislumbrada através da arte. Isso ocorre tendo em vista que,

num nível primário, arte é recordação: ela recorre a uma experiência e compreensão pré-conceituais que ressurgem em (e contra) o contexto do funcionamento social da experiência e da compreensão - contra a razão e a sensibilidade instrumentalistas.⁴²⁴

Atingindo este nível primário, ponto derradeiro do esforço intelectual, a arte viola tabus, diz Marcuse: “dá voz, olhos e ouvidos a coisas que estão normalmente reprimidas: sonhos, recordações, anseios”⁴²⁵. Estes últimos, por sua vez, correspondem aos estados últimos da sensibilidade. Neste sentido, o filósofo concebe que longe de ser reprimido pela forma, o conteúdo é mostrado através dela em sua integridade. E mais, afirma que, neste ponto, não há conformidade tampouco rebelião, apenas mágoa e júbilo, tristeza e alegria. Estas são as qualidades extremas, os pontos supremos da arte que Marcuse associará principalmente às prerrogativas da música clássica e romântica, constituídas, de acordo com ele, de uma estrutura bidimensional⁴²⁶. Tal estrutura parece estar presente também no teatro clássico. Nele, o verso é a voz dominante deste mundo bidimensional já que desafia a linguagem comum e se torna veículo para a representação daquilo que permanece não dito na realidade estabelecida. Segundo Marcuse, “uma vez mais, é o ritmo do verso que possibilita, antes de todo o conteúdo específico, a erupção da realidade irreal e sua verdade”⁴²⁷. As “leis da beleza” formam sua própria realidade e a tornam transparente. Este modo sublimado com que falam os atores e atrizes, aliado ao que fazem e sofrem em peça, é o que evoca e ao mesmo tempo rejeita o estabelecido, aquilo que é.

No teatro burguês, no entanto, Marcuse enxerga a construção de um universo estético mais dessublimado e desidealizado. Neste terreno, onde as formas clássicas dão lugar às formas

⁴²³ *Idem.*

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, p.100; na tradução, p.99-100.

⁴²⁶ *Ibidem*, no original, p.100; na tradução, p.100.

⁴²⁷ *Idem.*

abertas, o realismo prevalece, ressalta o filósofo, tendo em vista a substituição do verso pela prosa e o abandono do cenário histórico⁴²⁸. Entretanto, num certo momento as ideias igualitárias da classe burguesa explodem o universo realista, de modo que o confronto de classes entre nobreza e burguesia assume uma forma trágica para a qual não há mais solução. Quando o conflito sai do centro das atenções, por conseguinte, o conteúdo burguês é transcendido de acordo com Marcuse. “O mundo burguês é despedaçado por figuras ou configurações simbólicas que se convertem em mensageiras de catástrofe e libertação”⁴²⁹, afirma o frankfurtiano.

Acerca do romance, Marcuse considera que esse não está fechado para sua transcendência estética. Independente do ambiente específico ou do enredo em que o romance se baseie, sua prosa é capaz de desintegrar o universo estabelecido. Neste ponto, Kafka é o exemplo mais notável para Marcuse. Segundo o filósofo, desde o início todos os vínculos com a realidade dada são cortados, chamando as coisas pelo seu nome, os quais resulta na arte serem nomes errados⁴³⁰. A discrepância entre o que o nome diz e aquilo que é, torna-se inexpugnável. Ou, questiona Marcuse, seria antes a coincidência, a identidade literal dos dois que o provoca horror?⁴³¹ De qualquer modo, a linguagem do romance acusa que a ilusão está na própria realidade, não na obra de arte. “Em sua própria estrutura, a obra é rebelião; não existe reconciliação possível com o mundo que ela retrata”⁴³², conclui o frankfurtiano ressaltando agora o caráter negativo que a própria estrutura da arte implica.

Por conseguinte, é esta segunda alienação, oposta ao mundo estipulado, que desaparecera nos esforços do tempo de Marcuse para reduzir e eliminar o abismo entre arte e realidade. Este esforço, em verdade, está condenado ao fracasso segundo o autor, que completa reconhecendo que há rebelião no teatro de guerrilha, na poesia da “imprensa livre” e na música “rock”, mas que, no entanto, esta rebelião permanece artística sem o poder negador da arte⁴³³. Na medida em que são propostas como parte da vida real, estas manifestações perdem a transcendência que opõe a arte à realidade estabelecida, permanecendo imanente e sucumbindo a esta ordem unidimensional. A mesma qualidade vital imediata desta antiarte, portanto, é a responsável por desfazer a si própria e seu apelo. Ao mover-se, literal e figurativamente, no

⁴²⁸ *Ibidem*, no original, p.100-101; na tradução, p.100.

⁴²⁹ *Ibidem*, no original, p.101; na tradução, p.101.

⁴³⁰ *Idem*.

⁴³¹ *Idem*.

⁴³² *Idem*.

⁴³³ *Idem*.

aqui e agora, dentro do universo existente, Marcuse diz que a antiarte “termina no tumulto frustrado de sua anulação”⁴³⁴. Como aprofundamento da reflexão, Marcuse coloca em questão a arte clássica (classicismo) e a romântica (romantismo), tendo em vista o protagonismo de ambas as correntes na cultura burguesa tradicional. Deveras, elas incomodam os revolucionários culturais, ora por serem tidas como artes “passadas”, ora por parecerem ter perdido seu significado frente ao avanço do capitalismo e a solidificação da burguesia enquanto classe dominante. O frankfurtiano questiona-se, portanto, se tais correntes parecem excessivamente sublimes pelo fato de privilegiarem uma alma “intelectual” ou “metafísica”, no lugar de uma alma real, viva, tornando-se assim potencialmente repressivas⁴³⁵.

Sob a ótica da revolução cultural atuante no tempo de Marcuse, não obstante, as qualidades extremas destas formas de arte específicas pareceram na verdade excessivamente insublimadas, diretas e irrestritas. O que gerou uma compreensão delas em termos de um exibicionismo ou “extravasamento” da alma, que foi negado pelos revolucionários culturais. Todavia, para o filósofo, esta interpretação pode ser resultado de uma atrofia dos órgãos para a alienação artística, uma “falha” no modo de compreender as obras daquele período. Nelas, era necessário que os espectadores/as das obras estabelecessem aquela “distância de reflexão e contemplação, aquele silêncio e receptividade auto-impostos”⁴³⁶, requeridos para a contemplação da arte na concepção marcusiana. Em verdade, esta atrofia dos órgãos citada em *Contrarrevolução e revolta* também é resultado de processos materiais na interpretação marcusiana. Segundo ele, “a organização totalitária da sociedade, a sua violência e agressividade, invadiram o espaço interior e exterior, onde as qualidades extremas da arte ainda podem ser experimentadas e aceitas de boa-fé”⁴³⁷.

Estas qualidades, por conseguinte, contradizem de modo gritante os horrores da realidade e parecem apresentar uma possibilidade de fuga de uma realidade da qual não há como escapar. Com efeito, é necessário estabelecer certo grau de emancipação da experiência imediata, uma certa intimidade com as obras, para que seja possível assim a contemplação da negação da realidade repressiva e a conseqüente fuga desta realidade. De acordo com Marcuse, portanto, “trata-se de uma arte não-comportamental, não-operacional; não ‘ativa’ para coisa alguma, exceto reflexão e recordação - a promessa do sonho”⁴³⁸. Não obstante, o sonho, ao

⁴³⁴ *Ibidem*, no original, p.102; na tradução, p.101.

⁴³⁵ *Ibidem*, no original, p.102; na tradução, p.102.

⁴³⁶ *Idem*.

⁴³⁷ *Idem*.

⁴³⁸ *Idem*.

invés de apenas sonhar a condição humana, deve se tornar um vetor de mudança, deve adquirir uma força política. Na medida em que a arte almeja a libertação dentro do espectro histórico, a realização dos sonhos mediante a revolução deve ser possível, afirma Marcuse⁴³⁹, rememorando o projeto surrealista. Resta saber se a revolução cultural testemunhará a favor dessa possibilidade.

Para o filósofo, a revolução cultural segue detendo uma força radicalmente progressiva, porém carrega consigo uma contradição não resolvida, fruto de seus esforços para liberar o potencial político da arte. A arte traz em sua natureza um potencial subversivo, no entanto, o frankfurtiano nos leva a questionar: como este potencial pode ser traduzido para a realidade? Como pode ser expresso de modo que se torne um elemento na *praxis* da mudança social, sem deixar de ser arte e sem perder a sua força subversiva inerente? Como esta força pode ser traduzida de tal modo que a forma estética seja substituída por “algo real”, vivo, e que, no entanto, transcenda e negue a realidade estabelecida? A resposta de Marcuse é novamente em defesa da autonomia da arte enquanto sua força subversiva interna. Segundo ele, a arte expressa seu potencial apenas *como arte*, em sua própria estrutura e linguagem, a qual *invalida a prose du monde*⁴⁴⁰. Em verdade, Marcuse considera que tal potencial subversivo transcende até mesmo as metas alcançáveis de libertação e a crítica real da sociedade. Neste sentido, percebe-se que tal potencial não pode se submeter a funções meramente políticas, já que elas não seriam capazes de abarcar todo o potencial libertador presente nas manifestações estéticas e artísticas.

A arte permanece comprometida com a Ideia, afirma Marcuse lembrando Schopenhauer. Ela permanece compromissada com o universal no particular. Deste modo, a arte cria tensões (realidade *versus* ideia, universal *versus* particular) que, enquanto persistem, atestam sua necessidade de continuar sendo alienação. Se, no entanto, por causa desta alienação, a arte não chega até e não se comunica com as massas, isso é resultado de uma sociedade de classes que perpetua a condição das massas. Nas palavras de Marcuse, “quando uma sociedade sem classes realizar a transformação das massas em indivíduos ‘livremente associados’, a arte terá perdido o seu caráter elitista mas não o seu distanciamento da sociedade”⁴⁴¹. A tensão inerente à arte entre afirmação e negação impede, pois, qualquer associação da arte com a *praxis* revolucionária. Em verdade, a arte não pode representar a revolução, mas sim invocá-la através de um outro meio: um meio estético que transforma o conteúdo político em *metapolítico*,

⁴³⁹ *Idem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, no original, p.103; na tradução, p.102-103.

⁴⁴¹ *Ibidem*, no original, p.103; na tradução, p.103.

determinado pelas necessidades internas da arte. Concluindo, o frankfurtiano afirma que um mundo de tranquilidade e liberdade, ou seja, a meta de toda a revolução, só se manifesta num meio totalmente apolítico, sob as leis da beleza e da harmonia⁴⁴².

Na sequência, em uma argumentação parecida a de “A arte na sociedade unidimensional”, Marcuse considera que a ocorrência do silêncio é o evento simbólico, o “salto” que representa a transição da ordem cotidiana para a ordem estética. Não apenas na música, o silêncio impregna as obras de Kafka, Beckett e Cézanne. Citando palavras do último, Marcuse expõe que a única aspiração do artista deve ser o silêncio, já que ele abafa o preconceito e ecoa um silêncio a respeito do mundo corrente⁴⁴³. Este eco, portanto, não se refere ao que é da natureza, ao que pertence à realidade imediata, mas sim àquela realidade que se manifesta no distanciamento entre artista e realidade imediata - mesmo que esta realidade predominante seja a da revolução.

A relação entre arte e revolução, em verdade, segundo Marcuse, “é uma unidade de opostos, uma unidade antagonica”⁴⁴⁴. Ao afirmar que arte e revolução estão unidas para “mudar o mundo” e promover a libertação, o autor procura evidenciar o trabalho conjunto, porém não idêntico entre arte e revolução. Isso porque ele está convicto de que “em sua prática, a arte não abandona suas próprias exigências nem abdica de sua dimensão”⁴⁴⁵, permanecendo no terreno da não-operacionalidade. Neste sentido, a meta política da arte se evidencia apenas na transfiguração que a forma estética representa. Mesmo quando um artista é considerado engajado, a revolução pode estar ausente de sua obra. De acordo com Marcuse⁴⁴⁶, o engajamento político, em verdade, converte-se agora numa questão de “técnica” artística, pois, ao invés de se traduzir a arte para a realidade, a realidade é que é traduzida para uma forma estética. O protesto radical da arte manifesta-se então no modo como as palavras, cores, sons, são reagrupados esteticamente e assim, libertos de seu uso (e abuso) tradicional. Marcuse denomina este movimento de *alquimia da palavra* (*alchemy of the word*), isto é, o momento em que os elementos estéticos são reordenados na criação de uma outra realidade a partir da realidade existente. Isso constituiria para Marcuse uma permanente “revolução imaginária”,

⁴⁴² *Idem*.

⁴⁴³ *Ibidem*, no original, p.103; na tradução, p.103.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, no original, p.105; na tradução, p.104.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, no original, p.105; na tradução, p.105.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, no original, p.106-107; na tradução, p.106.

uma permanente “subversão estética”, o surgimento de uma “segunda história” dentro da sequência histórica⁴⁴⁷.

Comentando novamente sobre a pretensa abolição da forma estética, o frankfurtiano diz que a noção de que a arte poderia tornar-se uma parte componente da *praxis* revolucionária até que, sob o socialismo desenvolvido, fosse adequadamente traduzida em realidade, é uma noção falsa e opressiva, que nos encaminharia até o fim da arte⁴⁴⁸. Este “fim da arte” utilizado aqui, no entanto, já não carrega a positividade da possibilidade vislumbrada em *Um ensaio sobre a libertação*, no qual a arte poderia participar na reconstrução da realidade social. Citando Martin Walser a respeito da “morte da literatura”, Marcuse expõe que esta metáfora é excessivamente prematura: “só quando os objetos e seus nomes se fundissem num só [...], só então a literatura estaria morta. Enquanto esse estado paradisíaco não chegar, a luta pelos objetos [...] também será travada com a ajuda de palavras”⁴⁴⁹. O significado destas palavras, conclui Marcuse, continuará desvalorizando seu significado na linguagem comum: elas, as imagens, os sons, continuarão a transformar, através da imaginação, o mundo objetual, humano e natural⁴⁵⁰. A identificação entre as palavras e as coisas representam, pois, para o autor, que as potencialidades das coisas seriam concretizadas e que o poder de negação da arte deixaria de operar. Em outras palavras, significaria que a imaginação tornar-se-ia funcional, operacional, a serviço da razão instrumental.

Retomando o título de uma conferência sua proferida em 1969⁴⁵¹, Marcuse diz que já comentou sobre a “arte como forma de realidade” numa sociedade livre. A frase, segundo o filósofo, é ambígua. Visava “indicar um aspecto essencial da libertação, notadamente a transformação radical do universo técnico e natural de acordo com a sensibilidade (e racionalidade) emancipada”⁴⁵². O frankfurtiano ainda sustenta este ponto de vista, entretanto, ele afirma, “o objetivo é permanente; quer dizer, seja qual for a sua forma, a arte nunca poderá eliminar a tensão entre arte e realidade. A eliminação desta tensão seria a impossível unidade final de sujeito e objeto”⁴⁵³. Neste sentido, a interpretação de que esta alienação irredimível da arte se deve a organização burguesa da sociedade, constituiu para Marcuse um absurdo.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, no original, p.107; na tradução, p.106.

⁴⁴⁸ *Idem*.

⁴⁴⁹ WALSEN, M. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.107; na tradução, p.106.

⁴⁵⁰ *Idem*.

⁴⁵¹ MARCUSE, H. “Art as Form of Reality”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse, v.4*. New York; London: Routledge, 2007.

⁴⁵² MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*, no original, p.108; na tradução, p.107.

⁴⁵³ *Idem*.

O absurdo, entretanto, segundo ele, tem uma base fatural. “A representação estética da Ideia, do universal no particular, leva a arte a transformar condições (históricas) particulares em universais”⁴⁵⁴. Isto é, leva a arte a mostrar como destino trágico do ser humano, o que é apenas seu destino dentro da sociedade estabelecida. Na tradição ocidental, por conseguinte, o autor afirma que há uma celebração de uma tragédia desnecessária - desnecessária na medida em que diz respeito a ideologias e instituições sociais específicas e não à condição humana propriamente dita. Retomando *Madame Bovary*, Marcuse⁴⁵⁵ nos diz que, evidentemente, sua catástrofe se dá devido a sua situação específica da pequena burguesia numa província francesa. No entanto, ao ler o romance é possível isolar seu meio externo e encontrar na história uma recusa do mundo da pequena burguesia francesa, seus valores, moralidade, desejos e aspirações. Deste modo, o iluminismo, a democracia e a psicanálise, poderiam até mitigar os conflitos tipicamente feudais e burgueses, entretanto, a substância trágica ainda permaneceria. De acordo com Marcuse, “essa interação entre o universal e o particular, entre o conteúdo de classe e forma transcendente é a história da arte”⁴⁵⁶.

Na sequência, o frankfurtiano afirma que ao manter e intensificar o poder de negação, o potencial subversivo da arte, se mantém e intensifica também o poder alienante dela. A forma estética, em verdade, é a única em que esta radicalidade da arte se torna comunicável. Para expressar essa reconquista da transcendência estética, Marcuse empresta a expressão “função propagandística da arte”⁴⁵⁷ cunhada por Peter Schneider. Com ela, o filósofo visa demonstrar como a estética e a arte devem procurar na história fantasiosa da humanidade as imagens utópicas de libertação, livrando-as das formas distorcidas que lhes foram impostas na realidade existente e mostrando a estas fantasias o caminho possível de sua realização. Tal estratégia de concretização da forma estética, no entanto, nunca pode ser completa, precisamente porque é a estratégia de um sonho que não pode obter uma tradução na íntegra para a realidade. Tal concretização, verdadeiramente, denotará para Marcuse a “descoberta de formas *estéticas* que possam comunicar as possibilidades de uma transformação libertadora do meio técnico e natural. Mas também neste caso fica a distância entre arte e prática, a dissociação da primeira em relação à segunda”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ *Idem.*

⁴⁵⁶ *Ibidem*, no original, p.109; na tradução, p.108.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, no original, p.110; na tradução, p.109.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, no original, p.111; na tradução, p.109.

Trazendo à baila o período entre Guerras, Marcuse observa que o protesto naquela época parecia ser diretamente traduzível em ação, que o despedaçamento da forma estética parecia representar as próprias forças revolucionárias em ação. Neste contexto, Antonin Artaud formulou seu programa de abolição da arte. Nele, a arte deveria tornar-se um assunto das massas, das ruas e, principalmente, do organismo, do corpo, da natureza. A arte movimentaria os seres humanos e as coisas, tendo em vista a concepção de Artaud de que “é preciso que as coisas se desmoronem, se liquidem, para partir de novo e recomeçar tudo”⁴⁵⁹. Recorrendo à metáfora artaudiana da serpente para aclarar o projeto do/a artista, Marcuse diz: “A serpente move-se ao som da música, não por causa do ‘conteúdo espiritual’ dos sons, mas porque as suas vibrações se comunicam através da terra a todo o corpo do réptil”⁴⁶⁰. A arte, portanto, deveria recuperar, reconquistar sua unidade e comunicação com a natureza. E o teatro, neste horizonte, deveria então abandonar o palco e ir para as ruas, para as massas, chocando e despedaçando a consciência e o inconsciente.

Artaud propõe, pois, “[um teatro] em que as violentas imagens físicas esmaguem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, arrebatada no teatro como que por um turbilhão de forças superiores”⁴⁶¹. Não obstante, Marcuse se questiona qual linguagem, quais imagens, em seu tempo, seriam hábeis a esmagar e hipnotizar os corpos e as mentes que vivem em coexistência pacífica com o genocídio, com a tortura e o envenenamento. Além disso, trazendo à discussão a “sonorização constante” de Artaud, ou seja, os sons, ruídos e gritos componentes de seu teatro, Marcuse pergunta: “o público, mesmo o público ‘natural’ das ruas, não se familiarizou há muito com os ruídos violentos, os gritos, que são o equipamento diário dos meios de comunicação de massa, dos esportes de multidão, das estradas, dos lugares de recreio?”⁴⁶². Marcuse conclui, por conseguinte, que a sonorização proposta por Artaud não rompe com a familiaridade opressiva com a destruição, mas sim, reproduz-na.

Algo parecido parece ocorrer com o *Living theatre*, como já apontado em *Um ensaio sobre a libertação*. Ao tentar sistematicamente unir Teatro e Revolução, libertação corporal com espiritual, mudança individual interna e mudança social externa, bem como amalgamar, segundo o filósofo⁴⁶³, marxismo e misticismo, este tipo de teatro vicia o impulso político. O *Living theatre* não contém e não expressa de modo suficiente a alienação da realidade preterida

⁴⁵⁹ ARTAUD, A. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.111; na tradução, p.110.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, no original, p.111; na tradução, p.110.

⁴⁶¹ ARTAUD, A. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.112; na tradução, p.110.

⁴⁶² *Ibidem*, no original, p.112; na tradução, p.111.

⁴⁶³ *Ibidem*, no original, p.113; na tradução, p.112.

por Marcuse para as obras de arte e, por isso, apresenta um propósito autodestrutivo na concepção do frankfurtiano. Esta “dessublimação radical” que Marcuse enxerga nesse teatro, “como teatro, é uma dessublimação organizada, arranjada, desempenhada”⁴⁶⁴ e, portanto, estaria perto de se converter no seu oposto. Esta, ressalta o filósofo numa nota de rodapé, é uma crítica fraterna ao teatro de Judith Malina e Julian Beck, já que o filósofo afirma compartilhar da mesma luta destes artistas. Conforme Marcuse, o destino de toda e qualquer representação direta, não sublimada é a inverdade⁴⁶⁵. Neste contexto, o caráter ilusório da arte não é abolido, mas duplicado. As ações que os atores e atrizes desempenham em peça são intrinsecamente irreais, são “apenas” representação teatral.

Acerca da chamada “música viva”, ou “música natural”, por sua vez, Marcuse afirma que a distinção entre uma revolução interna da forma estética e sua destruição, entre uma direção autêntica e outra inventada, também se tornou decisiva no desenvolvimento e função deste estilo musical. “É como se a revolução cultural tivesse preenchido a exigência de Artaud de que, num sentido literal, a música movimenta o corpo, atraindo assim a natureza para a rebelião”⁴⁶⁶, observa o filósofo. A base autêntica da música viva, pois, é identificada por Marcuse na música negra, como grito e cântico dos escravos e dos guetos. Nesta música, são revividas as vidas e as mortes de homens e mulheres negros e negras. A música se confunde com o corpo, assim como a forma estética se confunde com o gesto de dor, sofrimento e denúncia. Entretanto, uma mudança significativa ocorreu neste âmbito através da apropriação da música negra pelos brancos: “o ‘rock’ branco é o que o seu paradigma negro *não* é, nomeadamente, *desempenho (performance)*”⁴⁶⁷. Neste sentido, é como se os gritos, os prantos, os saltos e balanços, bem como a execução desta música estivesse num espaço artificial, determinado. Tudo o que tinha sido parte da permanência e defesa da vida, dirige-se agora a um público que é favorável e, assim, se converte numa questão de espetáculo, festival, *business*. Este movimento constitui, para Marcuse, um movimento “totalitário” na medida em que subordina a consciência individual, mobilizando um inconsciente coletivo que permanece sem um fundamento social. É um movimento que tende, pois, à massificação.

Ao final do capítulo 3 de *Contrarrevolução e revolta*, Marcuse volta a argumentar em prol da irredutibilidade da tensão entre arte e revolução. Conforme o frankfurtiano, ao se propor

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ *Ibidem*, no original, p.114; na tradução, p.112.

⁴⁶⁶ *Idem.*

⁴⁶⁷ *Ibidem*, no original, p.114; na tradução, p.113.

a mudar a realidade ou ao se submeter às exigências da revolução, a arte nega a si própria. No entanto, tendo a revolução como parte de sua substância, a arte “pode extrair suas inspirações e sua forma do movimento revolucionário que então prevalecer”⁴⁶⁸. Isso porque, na concepção de Marcuse, a arte detém uma substância histórica que se impõe em todos os seus modos de alienação. Isto é, a arte encontra-se apta a se transformar e a transformar suas formas no decorrer da história, impedindo, portanto, que uma revalorização da forma artística signifique meramente uma revalorização de formas tradicionais da arte como o classicismo ou o romantismo. Ele então se questiona: “Uma análise da realidade social permitiria qualquer indicação quanto à forma de arte que corresponderia ao potencial revolucionário no mundo contemporâneo?”⁴⁶⁹. Resgatando Adorno e sua interpretação de que a arte responde ao caráter de repressão e administração da sociedade através de uma alienação total, Marcuse cita a música altamente construtivista e, ao mesmo tempo, espontaneamente informe, de John Cage, Stockhausen e Pierre Boulez, como exemplos extremos da segunda alienação invocada pela arte. Entretanto, teria estes esforços atingido o ponto em que a obra abandona sua dimensão alienante para se converter num jogo de sons inofensivo, sem compromisso e, portanto, um choque que não choca, um esforço prestes a sucumbir? Marcuse deixa a questão em aberto.

Ingressando no âmbito da literatura radical que também propõe uma semi-espontaneidade informe, Marcuse propõe que estas obras perdem, com a forma estética, seu conteúdo político. A mais aguda e intransigente denúncia, por conseguinte, Marcuse identificará na obra de Beckett que, precisamente por causa de seu radicalismo, repele a esfera política: “Na obra de Beckett não há esperança que possa ser traduzida em termos políticos, a forma estética exclui toda a acomodação e abandona a literatura permanecendo literatura. E, como literatura, a obra transmite uma única mensagem: pôr fim às coisas como elas estão”⁴⁷⁰. De forma análoga, o filósofo detecta a substância revolucionária da arte não nas peças políticas de Brecht, mas na sua mais perfeita lírica; não na ópera antifascista de sua época, mas no *Wozzeck* de Alban Berg. Estes exemplos representam para o frankfurtiano não mais a morte da arte, mas sim a morte da antiarte, isto é, o ressurgir da forma, o explorar de novas qualidades da dimensão estética que são intrinsecamente subversivas - especialmente do Belo como aparência sensual da liberdade. Estas qualidades, o deleite do Belo e o horror da política, podem ser contempladas nos seguintes versos de Brecht, segundo o frankfurtiano:

⁴⁶⁸ *Ibidem*, no original, p.116; na tradução, p.114.

⁴⁶⁹ *Idem*.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, no original, p.116-117; na tradução, p.114.

Dentro de mim há uma luta entre
O deleite de uma cerejeira em flor
E o horror de um discurso de Hitler.
Mas só este último
Me força a escrever⁴⁷¹.

A imagem da árvore permanece, portanto, presente mesmo no poema que fora escrito “imposto” por um discurso de Hitler. Segundo Marcuse, “o horror daquilo que é marca o momento da criação, é a origem do poema que celebra a beleza de uma cerejeira em flor”⁴⁷². Neste caso, a dimensão política permanece vinculada à dimensão estética que, por sua vez, adquire um valor político. Conforme o frankfurtiano, este movimento também é notório nas canções de radicais de protesto da época de sua época, bem como nas canções de Bob Dylan⁴⁷³. Nestas manifestações, a beleza e a alma reprimida tornam-se a forma do conteúdo subversivo e emergem novamente, não como uma ressurreição artificial, mas sim como o retorno do reprimido.

A reflexão marcusiana nos leva, portanto, à seguinte conclusão: apenas na dimensão estética, na própria arte, a conjunção entre arte e revolução pode se manifestar. Na esfera estética, mesmo na ausência completa de conteúdo político, a arte torna-se capaz de ser política. É a própria beleza, expressa através da forma estética e como a negação do mundo administrado, que lhe garante essa capacidade.

Estranho fenômeno: beleza como uma qualidade que está tanto numa ópera de Verdi como numa canção de Bob Dylan, num quadro de Ingres como num de Picasso, numa frase de Flaubert como numa de James Joyce, num gesto da Duquesa de Guermantes como no de uma garota *hippie*! Comum a todos eles é a expressão, contra a desertização plástica, da beleza como negação do mundo da mercadoria e do desempenho, das atitudes, gestos, semblantes, requeridos por ele⁴⁷⁴.

Com isso, Marcuse pretende argumentar que a forma estética continuará se transformando à medida em que a prática política construa ou não uma sociedade qualitativamente diferente. Um universo comum em que arte e realidade coabitem, portanto, pode ser previsto apenas numa situação em que a sociedade se mostre favorável a esta união.

⁴⁷¹ BRECHT, B. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, no original, p.117; na tradução, p.115.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, no original, p.121; na tradução, p.118.

No entanto, o filósofo ressalta, mesmo “nesse universo comum, a arte conservaria sua transcendência”⁴⁷⁵. Afirmando novamente sua posição negativa quanto ao “fim da arte”, Marcuse considera agora que este fim só será concebível quando homens e mulheres não forem mais capazes de distinguir entre o verdadeiro e o falso, o bom e o mau, o belo e o feio, o presente e o futuro. Algo que, segundo ele, constituiria um “estado de perfeito barbarismo no auge da civilização”, “uma possibilidade histórica”⁴⁷⁶, ele conclui.

Se por um lado, a arte nada pode fazer para evitar a barbárie, por outro, seu desenvolvimento e preservação dependem da luta contra o sistema social que gera este barbarismo. Por consequência, o destino da arte permanece ligado ao da revolução. Neste sentido, Marcuse conclui⁴⁷⁷, o “impulso” que conduz os artistas às ruas - para lutar na Comuna, nas revoluções bolchevique, alemã, chinesa, cubana e por todas as revoluções e movimentos que têm uma possibilidade histórica de libertação - é, deveras, uma necessidade interna da arte. No entanto, ao fazê-lo, o artista se aparta do universo artístico e entranha-se no universo da prática radical, do qual a arte continua sendo uma parcela antagônica. Conforme Silveira⁴⁷⁸, Marcuse recorre ao tema da barbárie pois nele se evidencia uma das coincidências históricas que ligam a arte à revolução sem, no entanto, fundi-las completamente.

Como conclusão dos trechos analisados em *Contrarrevolução e revolta*, podemos compreender, ancorados em Kellner⁴⁷⁹, que Marcuse tentou defender determinados aspectos da cultura burguesa de sua rejeição total pelos movimentos ativistas dos anos 60 e 70. Não obstante, de acordo com Reitz, “a oposição de Marcuse à revolução cultural não implica que ele esteja tentando despolitizar sua teoria estética, mas antes buscando clarificar a forma na qual a política pode legitimamente estar presente na arte”⁴⁸⁰. As posições apresentadas aqui serão ainda radicalizadas na derradeira obra do filósofo, *A dimensão estética*, na qual o autor continuará argumentando em favor do poder alienante da arte e da forma estética. Desta vez, no entanto, o autor terá como seus interlocutores os autores da estética marxista ortodoxa.

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Ibidem*, no original, p.122; na tradução, p.118.

⁴⁷⁸ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, *op. cit.*, p.102.

⁴⁷⁹ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art, and liberation”, *op. cit.*, p.50.

⁴⁸⁰ REITZ, C. *Art, alienation and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, *op. cit.*, p.200.

4.2 Permanência e forma estética.

Em 1977, Marcuse publica sua última obra em vida. Inteiramente dedicada ao tema da arte e da estética, a obra foi originalmente publicada em alemão, levando o nome de *Die permanenz der kunst: Wider eine bestimmte marxistische ästhetik* (“A permanência da arte: contra uma particular estética marxista”, na tradução literal). Em 1978, o texto foi traduzido para a língua inglesa, tendo o próprio Marcuse feito parte desta tradução. Aqui, o texto levava o nome de *The aesthetic dimension: Toward a critique of marxist aesthetics*. Em 1981, quando traduzido para a língua portuguesa, a obra é então rebatizada com o nome de *A dimensão estética*⁴⁸¹. No texto, Marcuse se oporá aos estetas marxistas ortodoxos, consolidando sua argumentação acerca da permanência e autonomia da arte já vislumbradas em *Contrarrevolução e revolta*. No que diz respeito à ambivalência política da arte, o filósofo prosseguirá sua argumentação de que a arte possui tanto aspectos afirmativos quanto negativos, dando mais uma vez prevalência a seus aspectos negativos e emancipatórios. No entanto, Marcuse apontará aqui com mais evidência uma outra origem do caráter afirmativo da arte, a do compromisso da arte com Eros. Ademais, mesmo que reelaborando temas da década de 60, ficará evidente que, através do tema da subjetividade, da alienação artística, da ambivalência da arte, para citar alguns deles, o autor apresentará igualmente diversas continuidades no que diz respeito a sua trajetória.

Marcuse abre o prefácio da obra em questão dizendo que “este ensaio pretende contribuir para a estética marxista, mediante a impugnação da sua ortodoxia predominante”⁴⁸². Com ortodoxia, o autor estava se referindo a uma estética que interpreta a qualidade e a verdade da arte no contexto das relações de produções existentes, de tal modo que as obras de arte passam a configurar e a representar os interesses de determinadas classes sociais. Sua crítica, contudo, na medida em que também encara a arte no contexto das relações sociais e atribui a ela um potencial político, não pretende se desvincular completamente da estética marxista, mas apenas, como vimos, de sua categoria ortodoxa. Ao contrário dela, Marcuse enxerga o potencial político da arte na própria arte, como uma qualidade inerente da forma estética. Além disso, o frankfurtiano defenderá que, em virtude dessa forma, a arte é totalmente autônoma perante as relações sociais. Conforme Marcuse⁴⁸³, apenas na medida em que *transcende* essas relações, a

⁴⁸¹ MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

⁴⁸² *Ibidem*, p.9.

⁴⁸³ *Idem*.

arte protesta contra elas, rompendo com a consciência dominante e revolucionando a experiência.

Além disso, Marcuse nos atenta para duas observações preliminares. Primeiro, o fato de que embora se refira à arte no geral, sua discussão em *A dimensão estética* está centrada na literatura, sobretudo na dos séculos dezoito e dezenove. O frankfurtiano relata que não se sente habilitado para falar de música e das artes visuais, embora esteja convicto de que o que se aplica na literatura, também se aplica as demais artes⁴⁸⁴. Segundo, o fato de o filósofo considerar que ao longo da história da arte, apesar de todos os critérios se transformarem, existiu e supostamente ainda existe uma valoração qualitativa fixa que nos permite distinguir entre uma “grande arte” e uma “arte baixa”, entre literatura “alta” e “trivial”, opera e opereta, comédia e farsa, e assim por diante. Conforme Marcuse⁴⁸⁵, há uma diferença demonstrável entre as comédias de Shakespeare e a Comédia da Restauração, entre os poemas de Goethe e os de Schiller, entre a *Comédie Humaine* de Balzac e o *Rougon-Macquart* de Zola.

Ainda no prefácio de *A dimensão estética*, inserindo-se no debate marxista acerca de uma “arte revolucionária”, Marcuse dirá que ela, a arte, pode ser nominada revolucionária em diversos sentidos. Em sentido estrito, ela pode receber esta denominação se apresentar uma mudança radical no estilo e na técnica, como fizeram as autênticas vanguardas. Assim, o filósofo assinala que o expressionismo e o surrealismo anteciparam a destrutividade do capitalismo monopolista e a emergência de novas metas para a mudança radical⁴⁸⁶. Contudo, para Marcuse esta é uma definição apenas técnica de uma arte revolucionária e que, por conseguinte, não diz nada sobre a qualidade, autenticidade e verdade da obra. O que lhe interessa é um outro aspecto de uma arte revolucionária, que diz respeito justamente ao potencial da arte de, *em virtude de sua própria configuração estética*, apresentar a ausência de liberdade do existente, rompendo com a realidade mistificada e reificada, subvertendo as formas dominantes de percepção e dando a ver o horizonte de uma transformação, isto é, de uma libertação⁴⁸⁷.

Há uma disparidade, no entanto, no que diz respeito à apresentação do potencial subversivo da arte. Esta disparidade se deve à diferença de estrutura social com que estas obras são confrontadas. Relaciona-se ao modo de distribuição da opressão entre a população, ao papel

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p.10.

⁴⁸⁶ *Idem*.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p.10.

exercido pela classe dominante e às possibilidades de mudança social, por exemplo. Estas condições históricas, por sua vez, são refletidas nas obras de arte de diversos modos, expressamente ou como pano de fundo, na linguagem e nas imagens evocadas por elas. Contudo, mesmo com essa diversidade, todas elas são expressões e manifestações históricas específicas do que o frankfurtiano nomeará de “substância trans-histórica da arte”. Isto é, aquela dimensão em virtude da qual a arte possui uma dimensão própria de verdade, de protesto e de promessa, uma dimensão que reside na própria forma estética e que deixa ressumar sua alienação em relação ao estabelecido. O que Marcuse pretende assinalar, por conseguinte, é que uma obra de arte será revolucionária através do seu conteúdo tornado forma. Em verdade, este conteúdo, ligado diretamente à representação da realidade existente, aparece transformado, em outras palavras, mediatizado e alienado da realidade. A verdade da arte, neste sentido, residirá no fato de o mundo realmente ser tal como aparece na obra de arte⁴⁸⁸.

O que Marcuse busca com tal argumentação é, contra os marxistas ortodoxos, auferir que as obras de arte e a literatura não podem ser consideradas revolucionárias apenas pelo fato de serem escritas ou feitas *para a* classe trabalhadora, ou *para a* revolução. Na concepção do frankfurtiano, só tem sentido falar de uma arte revolucionária em referência à própria obra de arte, como conteúdo tornado forma. Portanto, o potencial político da arte reside apenas em sua própria dimensão estética, já que sua relação com a *praxis* é apenas indireta, mediatizada. Deste modo, o poder de estranhamento e o aparecer de novos objetivos radicais e transcendentais da mudança são reduzidos quanto mais imediatamente política for a obra de arte. Como exemplo desta relação, o autor afirma que “pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht”⁴⁸⁹.

Dando início ao primeiro capítulo, Marcuse procura dar sustentação a sua preocupação com a estética e a arte. Talvez pudesse se argumentar injustificável tal preocupação tendo em vista a situação miserável em que o mundo se encontrava e em que a realidade só podia ser transformada por meio de uma *praxis* política radical. Além disso, o autor mostra uma espécie de desconforto inerente a sua preocupação, que diz respeito a concepção que interpreta a arte como um mero dispositivo para um mundo de ficção, onde as condições de mundo existentes só podem ser alteradas no mundo da imaginação. Conforme o frankfurtiano, no entanto, esta concepção considerada puramente ideológica da arte, que remonta à cultura afirmativa, há

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p.11.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p.11.

tempos vem sendo questionada e colocada em xeque. Marcuse fará o mesmo, mas por uma via nova que, em certo sentido, destoa também das concepções marxistas tradicionais. Ele argumentará⁴⁹⁰ que a arte proporciona uma verdade, uma experiência, uma necessidade que, em primeiro lugar lhe são próprias e que, em segundo lugar, não estão no domínio da *praxis* radical, mas, não obstante, são componentes essenciais da revolução. Através desta nova perspectiva supracitada sobre a qual Marcuse se baseará, a concepção básica da estética marxista, isto é, seu tratamento dado a arte como ideologia e ênfase no caráter de classe, é mais uma vez colocada em uma discussão crítica.

Segundo o filósofo, a discussão que ele propõe se dirige às seguintes teses da teoria estética marxista:

1. Existe uma relação definida entre a arte e a base material, entre a arte e a totalidade das relações de produção. [...]
2. Há uma conexão definida entre arte e classe social. A única arte autêntica, verdadeira e progressista, é a arte de uma classe em ascensão, que exprime a tomada de consciência desta classe.
3. Consequentemente, o político e o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística tendem a coincidir.
4. O escritor tem a obrigação de articular e exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão. (No capitalismo, esta seria o proletariado).
5. A classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte.
6. O realismo (em vários sentidos) é considerado a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais, constituindo assim a forma da arte⁴⁹¹.

Na concepção marcusiana, essas teses implicam que as relações sociais de produção devem ser diretamente representadas nas obras literárias, não as afetando de modo externo, mas sim internamente, como parte de sua lógica e dos elementos que lhe compõe. Tais teses se baseiam na teoria marxiana de base-superestrutura, pela qual as produções artísticas, como componentes da superestrutura social, são afetadas e determinadas na medida em que se modificam as relações de produção material, que compõem a base da sociedade. Entretanto, Marcuse considera que em contraste com as reflexões mais dialéticas de Marx e Engels, os estetas marxistas que os seguiram tornaram a concepção base-superestrutura um esquema rígido de consequências devastadoras. Segundo o frankfurtiano, a implicação que se segue é uma noção normativa da base material como a realidade verdadeira e uma desvalorização política

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.13.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p.14.

das forças imateriais, sobretudo da consciência individual, bem como do subconsciente e sua função política⁴⁹². Esta função, por sua vez, pode ser tanto regressiva quanto emancipatória. Como exposto em *Eros e civilização*, pode estar baseada tanto no predomínio das forças de Thanatos quanto no predomínio das forças de Eros. O que Marcuse almeja argumentar, por conseguinte, é que o materialismo histórico tem de dar conta da questão da subjetividade pois, caso contrário, incorpora a aparência do materialismo vulgar.

Marcuse volta-se, portanto, novamente ao tema específico da subjetividade, mais especificamente ao tema da desvalorização do papel da subjetividade que a estética marxista estava promovendo. Neste sentido, o autor identificou uma depreciação não apenas do *ego cogito*, do sujeito racional cartesiano, mas também da interioridade dos indivíduos, suas emoções, sonhos e imaginação - já apontados pelo filósofo em sua trajetória intelectual como constituintes do processo de criação artística. Deste modo, segundo o frankfurtiano, estava sendo minado um importante requisito para a revolução, a saber, “o fato de que a necessidade de mudança radical se deve basear na estrutura psíquica dos indivíduos, na sua consciência e no seu inconsciente, nos objetivos de suas pulsões”⁴⁹³. Neste cenário, a subjetividade fora tomada como um átomo da objetividade, sendo tornada, mesmo em sua forma mais rebelde, num mero órgão executivo do corpo humano. O componente determinista da teoria marxista, neste sentido, foi localizado por Marcuse no conceito reducionista de consciência que põe em suspenso o conteúdo específico da consciência individual e negligencia assim o potencial revolucionário contido na subjetividade.

Tal depreciação baseia-se na interpretação marxista da subjetividade como valor e noção burguesa de interioridade. Para Marcuse, no entanto, a tese que insiste na verdade e no direito da interioridade apenas como valor da sociedade burguesa parece injustificável. Deveras, o contrário lhe parece o correto: é justamente a subjetividade que traz consigo a capacidade de liberar o indivíduo do contexto de exploração e de troca, característicos da sociedade burguesa. Através da subjetividade o indivíduo pode se retirar da realidade imposta e adentrar numa dimensão essencialmente diferente, a da própria subjetividade. Neste sentido, é este escape da realidade que pode proporcionar uma experiência capaz de se transformar num fator poderoso de invalidação dos principais valores burgueses, desviando o foco da realização individual dos critérios do princípio de desempenho e do lucro para o dos recursos humanos mais íntimos

⁴⁹² *Ibidem*, p.15.

⁴⁹³ *Ibidem*, p.15 (modificada).

como a contemplação, o sentimento e a imaginação. Ademais, Marcuse aponta que a retirada e a evasão proporcionadas pela subjetividade não eram definitivas. Houve uma luta da subjetividade para sair de sua mera interioridade e adentrar no âmbito dos valores culturais e intelectuais. No período totalitarista em que escrevera, por conseguinte, a subjetividade “tornou-se um fator político tentando contrabalançar a socialização agressiva e exploradora”⁴⁹⁴, afirma Marcuse, numa argumentação semelhante à proposta de politização dos impulsos vitais em *Eros e civilização*.

Tal subjetividade libertadora, por conseguinte, constitui-se na história íntima e interior do indivíduo: em sua história particular, seus encontros, paixões, alegrias e tristezas. Estas experiências, no entanto, não se baseiam e nem sequer são compreensíveis apenas do ponto de vista da existência social. O frankfurtiano reconhece que elas têm relação com a situação de classe dos indivíduos, porém esta situação não é a causa de seus destinos, do que lhes acontece na própria vida. “Especialmente nos seus aspectos não materiais”, ressalta Marcuse, “o contexto de classe é ultrapassado”⁴⁹⁵. O autor considera, portanto, difícil relegar os sentimentos humanos para o domínio da psicologia e simplesmente removê-los da preocupação de uma *praxis* radical. Mesmo que não sejam tomados efetivamente como forças de produção, segundo Marcuse⁴⁹⁶, estes sentimentos são decisivos e constituem a realidade de cada ser humano. A desvalorização da subjetividade, por conseguinte, levou ainda a estética marxista a uma preferência pelo realismo como modelo de uma arte progressista e a uma difamação do romantismo como um estilo artístico reacionário. Neste sentido, o autor condena o embaraço presente nas análises estéticas marxistas quando há uma obra de arte em termos diferentes dos das ideologias de classe.

Em seguida, portanto, Marcuse apresenta a tese a ser defendida em *A dimensão estética*. Conforme o frankfurtiano:

As qualidades radicais da arte, em particular da literatura, ou seja, a sua acusação da realidade existente e da “bela aparência” da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte *transcende* a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p.16.

⁴⁹⁵ *Idem*.

⁴⁹⁶ *Idem*.

é reconhecido como uma realidade reprimida e distorcida na realidade existente⁴⁹⁷.

Sendo assim, Marcuse propõe que o potencial radical e subversivo da arte se concentra justamente nas dimensões em que ela ultrapassa, extrapola sua determinação social, inaugurando um novo universo discursivo, perceptivo e comportamental tão legítimo quanto o da própria realidade, mas completamente distanciado desta última. A arte, neste contexto, é o próprio exemplo da libertação do indivíduo das determinações sociais estruturantes da sociedade e representa a possibilidade de subversão e, conseqüentemente, de acusação das experiências cotidianas, capazes de denunciar a repressão e a distorção da realidade existente. Deste modo, é a própria lógica interna das obras, e não necessariamente seu conteúdo, a responsável por exprimir tal libertação e acusação do real através da emergência de uma nova racionalidade e de uma nova sensibilidade que se opõem aos padrões de comportamento e de percepção estipulados pelas instituições dominantes.

A este processo, Marcuse se refere novamente como um processo de sublimação da realidade existente, isto é, um processo pelo qual os conteúdos imediatos da realidade são estilizados, reformulados e reordenados em uma nova ordem diferente da ordem existente - a ordem da forma estética. Nesta perspectiva, estes elementos não se encontram mais subordinados ao princípio de desempenho, mas sim aos princípios da dimensão estética, onde a subjetividade ganha protagonismo ao expressar a possibilidade de retirada do indivíduo do meio de dominação ao qual está submetido. Aqui, mesmo a morte e a destruição são representadas de forma a invocar a necessidade da esperança, a necessidade da reconciliação, uma necessidade enraizada na nova consciência incorporada na obra de arte. Com esta argumentação Marcuse assinala novamente, assim como em *Contrarrevolução e revolta*, a impossibilidade de uma dessublimação completa da arte, como proposto em “A arte na sociedade unidimensional” e em *Um ensaio sobre a libertação*. A sublimação artística aparece, portanto, no contexto de *A dimensão estética*, como um processo inseparável e determinante na produção de obras de arte.

Além disso, o processo de sublimação estética irá ser agora caracterizado por Marcuse como expoente do caráter ambivalente da arte. Aqui, o filósofo argumentará que a sublimação se dirige não apenas ao caráter reconciliador da arte, mas igualmente a sua função crítica,

⁴⁹⁷ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.17.

negadora. Neste processo, a transcendência da realidade imediata, característica da sublimação, é a responsável por destruir a objetividade reificada das relações estabelecidas na sociedade, abrindo uma nova dimensão da experiência: a da subjetividade rebelde. Assim, segundo o filósofo, na base da sublimação estética, “tem lugar uma *dessublimação* na percepção dos indivíduos - nos seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes”⁴⁹⁸. Mesmo com todas as suas características afirmativas e ideológicas, a arte permanece, pois, uma força de resistência. A perspectiva da dessublimação da arte é, deste modo, inviabilizada, já que Marcuse reconhecerá no próprio processo de sublimação, aquele movimento de dessublimação da percepção e dos juízos dos indivíduos que, na década de 60, o autor tinha identificado principalmente nas manifestações dessublimadas da arte. Em outras palavras, o filósofo pretere a ideia de dessublimação *da arte*, mas mantém a argumentação da necessidade da dessublimação *da percepção* dos sujeitos.

Tentando definir provisoriamente a forma estética, Marcuse diz que ela é o resultado da transformação de um dado conteúdo - atual ou histórico, pessoal ou social – em um todo autocontido: um poema, uma peça, um romance⁴⁹⁹. Neste processo, a obra é retirada do *continuum* da realidade, assumindo um significado e verdade próprios. Esta transformação é conseguida, por conseguinte, através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, capaz de revelar a essência da realidade em sua aparência, isto é, capaz de revelar as potencialidades reprimidas dos seres humanos e da natureza. Deste modo, na concepção do frankfurtiano, a obra artística representa a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. A função crítica da arte reside, pois, no potencial da forma estética que confere autenticidade e verdade ao conteúdo que foi tornado forma. Para evidenciar suas proposições, Marcuse sugere a lembrança da argumentação de Ernst Fischer para o qual há uma “vontade da forma”: uma vontade que consiste na transcendência do concreto - a negação do que é -, em direção a um pressentimento de uma existência mais livre e mais pura⁵⁰⁰.

Em seguida, Marcuse aponta para o fato de que a forma estética desvia a arte da imediatidade da luta de classes, já que é em virtude da forma que se constitui a autonomia da arte em relação ao existente. Entretanto, conforme o autor, esta dissociação realizada pela forma está longe de produzir uma falsa consciência ou mera ilusão. O que ela produz, em verdade, é

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p.18.

⁴⁹⁹ *Idem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p.18.

uma espécie de contraconsciência: “a negação da atitude realístico-conformista”⁵⁰¹. Na percepção marcusiana, as obras de arte não afastam os indivíduos das questões sociais e políticas, outrossim, produzem compreensões diferentes das compreensões habituais com as quais estes indivíduos estão acostumados na ordem existente. Neste sentido, segundo o filósofo, “forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas”⁵⁰². Elas constituem fenômenos sócio-históricos que transcendem a arena sócio-histórica. Porém, mesmo que esta última reconhecidamente limite a autonomia da arte, ela o faz sem invalidar as verdades trans-históricas configuradas em obra.

Aqui, Marcuse aproveita para aprofundar o tema da substância trans-histórica que segundo ele caracteriza as obras de arte. Esta substância pode ser descrita como a dimensão em que o conteúdo alienado pela arte se torna incontestável ao ser legitimado pela própria verdade da dimensão estética. Obviamente as manifestações e expressões das condições históricas em que uma intervenção artística foi criada também constituem essa mesma substância. Porém, estas condições são menos determinantes do potencial político da arte do que o conteúdo tornado forma, em outras palavras, da alienação de um conteúdo específico da realidade e sua transformação numa forma específica de arte. Neste sentido, a verdade da arte, segundo Marcuse, “reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (*i.e.*, dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*”⁵⁰³, e nesta ruptura realizada através da forma estética, o mundo irreal da arte aparece como a verdadeira realidade.

Assim, ao empenhar-se numa percepção de mundo que aliena os indivíduos de sua existência e funcionalidade atuais, a arte compromete-se com uma emancipação da razão, bem como da sensibilidade e da imaginação, tanto na esfera da objetividade quanto na da subjetividade. A transformação estética realizada pela forma torna-se, pois, neste contexto, num veículo de reconhecimento, mas principalmente num veículo de acusação. Entretanto, tal transformação deve pressupor um alto grau de autonomia que desloca a arte do poder mistificador do dado, liberando-a para a expressão de sua própria verdade. Desta maneira, na medida em que os seres humanos e a natureza existem numa sociedade não-livre, suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas de uma forma estranha, alienante em relação a esta sociedade. Apenas como estranhamento e alienação Marcuse sugere que a arte exerce sua função cognitiva, isto é, ao comunicar verdades incomunicáveis em uma

⁵⁰¹ *Ibidem*, p.19.

⁵⁰² *Idem*.

⁵⁰³ *Idem*.

outra linguagem que não a linguagem da arte. Neste sentido, podemos afirmar que, para o autor, a arte fala a linguagem da contradição.

Contudo, dando novamente contorno ao tema da ambivalência política da arte, o frankfurtiano atenta para o fato de que não podemos esquecer também das fortes tendências afirmativas da arte. Aqui, elas são definidas em termos de uma “reconciliação com a realidade estabelecida”⁵⁰⁴, que coexistem com as tendências da rebelião igualmente presentes na arte. A tentativa de Marcuse, por conseguinte, consiste em demonstrar que estas tendências não são determinadas pelo caráter de classe específico da arte, mas sim pelo caráter redentor da catarse. Conforme o autor,

a própria catarse baseia-se no poder que a forma estética tem de chamar o destino pelo seu nome, de desmistificar a sua força, de dar palavra as vítimas - o poder do conhecimento que proporciona ao indivíduo um pouco de liberdade e de realização no seio da servidão.⁵⁰⁵

Além disso, Marcuse considera que a catarse expressa uma interação entre a afirmação e a denúncia daquilo que existe, uma interação imanente à estrutura da arte. Assim como em *Eros e civilização*, em “A arte na sociedade unidimensional” e em *Contrarrevolução e revolta*, o filósofo recorre à catarse para exemplificar o caráter ambivalente da arte. Nas obras autênticas, por conseguinte, Marcuse considera que a afirmação não exclui a denúncia: reconciliação e esperança “preservam ainda a memória do passado”⁵⁰⁶. Deste modo, ao mesmo tempo em que a catarse retira o indivíduo do contexto exploratório da realidade social, ela é capaz de reconciliar o indivíduo com esse meio e projetar, a partir das verdades contempladas na dimensão estética, a esperança da plena realização do ser outrora experimentada no passado sub-histórico teorizado por Freud.

Aqui, Marcuse dá uma definição do caráter afirmativo da arte para além da significação conferida no ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, de 1937. Segundo o filósofo,

O caráter afirmativo da arte tem ainda outra origem: é o empenhamento da arte no Eros, a afirmação profunda dos Impulsos de Vida na sua luta contra a opressão pulsional e social. A permanência da arte, a sua imortalidade histórica ao longo dos milênios de destruição, dá testemunho deste empenhamento.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ *Idem.*

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p.20.

⁵⁰⁶ *Idem.*

⁵⁰⁷ *Idem* (modificada com base na edição inglesa: *The aesthetic dimension: Toward a critique of marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978, pp.10-11).

Acerca da citação, Reitz afirma que no parecer de Marcuse, toda autêntica obra de arte, mesmo em sua afirmação do *establishment* político-econômico, também fornece um universo de perene interesse humano. Assim o faz na medida em que suas imagens e sua lógica sensível falam para e a partir daquilo que Marcuse concebeu como a profunda dimensão dialética da natureza humana, na esteira de Freud, Nietzsche e Schopenhauer⁵⁰⁸. Eis o porquê de a própria cultura afirmativa permanecer apta a indicar uma transformação na realidade social na filosofia do frankfurtiano: a produção artística por si só já indica um empenhamento da arte em direção à Eros, em direção à afirmação dos impulsos vitais. Em uma argumentação semelhante, Kangussu afirma que “a arte alia-se a Eros na luta contra a opressão”⁵⁰⁹.

Em seguida, Marcuse alerta para o fato de que a própria estética marxista exerceu um processo de reificação sobre si mesma. Uma reificação que distorce a verdade expressa no universo da estética, minimizando a função cognitiva da arte e relegando-a ao status de mera ideologia. Argumentando contra tal situação, entretanto, Marcuse sugere que a ideologia nem sempre pode ser considerada mera ideologia ou falsa consciência. Segundo o autor, “o potencial radical da arte reside precisamente no seu caráter ideológico, na sua relação transcendente com a ‘base’”⁵¹⁰. A consciência e a figuração das verdades inauguradas pela arte, tomadas como abstratas em relação ao processo de produção estabelecido, também possuem uma função ideológica e, como ideologia, opõem-se ao estado de coisas convencionalizado. O imperativo de que as coisas têm de mudar é assim, na concepção marcusiana, uma parcela constituinte da autonomia da arte. Isto não significa, porém, que a revolução deva ser tematizada nas obras de arte. Ao contrário, nas obras esteticamente mais perfeitas, a revolução não aparece imediatamente figurada. Em verdade, para Marcuse, nestas obras “a necessidade da revolução é pressuposta como o *a priori* da arte”⁵¹¹. Assim, a arte parece conter em si a requisição de certas satisfações que pressupõem a revolução sem, no entanto, se submeter às exigências desta última. Na arte, a própria revolução social é posta em xeque, sendo questionada sobre até que ponto procede uma ruptura com o passado e responde ao caráter miserável em que o ser humano se encontra.

⁵⁰⁸ REITZ, C. *Art, alienation, and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, op. cit., p. 205.

⁵⁰⁹ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, op. cit., p.246.

⁵¹⁰ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.22.

⁵¹¹ *Ibidem*, p.23.

Ademais, se comparada com o otimismo frequente da propaganda, se evidenciará que a arte está impregnada de um pessimismo, frequentemente entremeado com a comédia. Marcuse atenta, porém, que o pessimismo da arte não serve à razões contrarrevolucionárias, outrossim, serve para advertir contra aquilo que o filósofo denominará como a “‘consciência feliz’ da *praxis* radical”⁵¹². Isto é, a suposta consciência de que tudo o que a arte invoca e indica pode ser resolvido através da luta de classes. O pessimismo, por conseguinte, encontra-se impregnado até mesmo na literatura e nas artes em que a própria revolução fora afirmada e tornada temática. Como um exemplo clássico deste pessimismo, o filósofo recorda, pois, a peça *A morte de Danton*, de Georg Büchner.

Na sequência, Marcuse concebe que o pressuposto da estética marxista era o de que de alguma forma toda a arte era condicionada pelas relações de produção, posição de classe e outras temáticas ligadas à revolução. Para o filósofo, no entanto, este seria um pressuposto equivocado e a estética marxista estaria deixando importantes lacunas abertas. Segundo o frankfurtiano⁵¹³, faltava à estética marxista se questionar, por exemplo, quais as qualidades da arte que justamente transcenderiam determinadas condições sociais e confeririam à arte sua universalidade. Ou ainda se questionar qual a razão de a tragédia grega e a epopeia medieval ainda hoje nos darem a sensação de serem literatura “autêntica”, mesmo pertencendo respectivamente a ordem escravocrata ou feudal. Neste sentido, por mais detalhada que seja a análise de uma obra de arte em termos de seu conteúdo social, algumas respostas acerca de sua qualidade, beleza e verdade, permanecem em suspenso. Entretanto, se estas respostas forem novamente dadas em termos das relações específicas de produção que constituem o contexto histórico de uma obra, revela-se certa circularidade do método marxista. Além disso, segundo Marcuse⁵¹⁴, o método torna-se alvo de um fácil relativismo que pode ser contrariado eficazmente pela permanência de certas qualidades da arte ao longo da história. Como exemplo destas qualidades, o autor cita a transcendência, o estranhamento, a ordem estética e as manifestações do belo.

Em suma, as colocações de Marcuse vão no sentido de afirmar que o fato de uma obra apresentar ou não os interesses de determinada classe social não fazem dela uma autêntica obra de arte. Esta qualidade que nosso autor chamará de “material”⁵¹⁵ da obra pode facilitar seu

⁵¹² *Idem.*

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ *Ibidem*, p.24.

⁵¹⁵ *Idem.*

acolhimento, alimentá-la esteticamente, torná-la mais concreta, mas não pode, para Marcuse, ser considerada como constitutiva da criação artística. Aqui, o filósofo argumentará em favor da universalidade da arte que não pode ser fundamentada no mundo de uma determinada classe. Conforme o frankfurtiano, “a arte articula uma humanidade concreta, universal (*Menschlichkeit*), que não pode ser personificada por uma classe particular, nem mesmo pelo proletariado, a ‘classe universal’ de Marx”. E completa, “O tecido inexorável de alegria e tristeza, celebração e desespero, Eros e Thanatos, não podem dissolver-se em problemas de luta de classes”⁵¹⁶.

Conduzindo à lume novamente o tema da subjetividade, Marcuse considera outro ponto negligenciado pela ortodoxia marxista, a saber, o da esfera pulsional dos indivíduos. Assim como assinalado em *Eros e civilização*, o frankfurtiano afirma novamente que uma revolução na estrutura pulsional dos indivíduos é uma condição para uma mudança no sistema de necessidades que conduziria a uma sociedade socialista, qualitativamente diferente⁵¹⁷. A solidariedade, por exemplo, supostamente marca desta possível forma da sociedade, tem sua base na subordinação da energia destrutiva em direção à libertação social dos impulsos vitais. A sociedade organizada em classes, por sua vez, vislumbra apenas a aparência, a imagem da diferença qualitativa, já que não poderia realizá-la com toda a desigualdade que carrega em seu bojo. Neste sentido, a imagem da diferença, divorciada da *praxis*, tem sido preservada no domínio da arte, segundo Marcuse⁵¹⁸. Fora imposta à arte através da separação do trabalho mental e material, como efeito das relações de poder predominantes. Este rompimento para com o processo de produção tornou-se, pois, um refúgio e um objetivo por meio do qual é possível denunciar a realidade estabelecida pela dominação.

Não obstante, observa Marcuse⁵¹⁹, a sociedade continua presente no mundo autônomo da arte de pelo menos três modos: primeiramente, como o estofado e “matéria prima” para a representação estética, significando a historicidade do material conceitual, linguístico ou sensível transmitida aos artistas por meio da tradição e com a qual eles/as têm de trabalhar. Em segundo lugar, como o escopo das possibilidades concretamente disponíveis para a luta e libertação. E por fim, em terceiro lugar, como a posição específica da arte na divisão social do trabalho, especialmente na separação do trabalho manual e intelectual, mediante a qual a

⁵¹⁶ *Idem.*

⁵¹⁷ *Ibidem*, p.25.

⁵¹⁸ *Idem.*

⁵¹⁹ *Idem.*

atividade artística e também sua recepção, tornam-se privilégio de uma “elite” apartada do processo material de produção. O caráter de classe de uma obra de arte, por conseguinte, consiste apenas nestas limitações objetivas que constituem a própria autonomia da arte. Neste sentido, reconhecendo a presença da sociedade no âmbito autônomo da estética, torna-se válido relembrar a argumentação de Kellner, para o qual a arte na filosofia marcúsiana é uma dimensão quase autônoma⁵²⁰. No mesmo sentido, Kangussu afirmará que explicitamente ou como pano de fundo, as condições históricas estão sempre presentes nas obras de arte. O que há em comum entre as produções artísticas, deste modo, é o fato de elas constituírem uma manifestação histórica de uma substância trans-histórica⁵²¹.

No entanto, independentemente de como estes modos serão trabalhados, maximizados ou minimizados em obra, não será isso que definirá a qualidade e a verdade da arte. Aquilo que é verdade para os grandes expoentes do socialismo continua sendo verdade para todos/as os/as grandes artistas: eles/as rompem as limitações de classe de sua família, origem e ambiente. Assim, a contribuição da arte na luta pela libertação, seu aspecto progressista, não pode ser medido a partir das raízes familiares do/a artista, pelo horizonte ideológico de sua classe ou pela presença ou ausência da classe oprimida no momento da criação. Apenas na própria obra como um todo, naquilo que ela transmite e a partir do modo pelo qual ela transmite, residem os critérios do caráter progressista da arte. Neste contexto, Marcuse de certo modo revalida a clássica expressão burguesa d’*a arte pela arte*, porém, assim o faz apenas na medida em que a forma estética faz aparecer as dimensões reprimidas na realidade estabelecida, revelando aspectos de emancipação. Como exemplo extremo desta revelação inculcada pela arte, Marcuse cita a poesia de Mallarmé, já que suas obras evocam novos modos de percepção, audição e de gestos - “uma festa de sensualidade que destrói a experiência de todos os dias e antecipa um princípio de realidade, uma sensibilidade, radicalmente diferentes”⁵²², segundo o frankfurtiano.

O valor emancipatório da arte consiste, portanto, no afastamento exercido por ela em relação a *praxis*. Em outras palavras, consiste no fechamento rígido por parte da arte contra a *praxis* política. Conforme Marcuse, Walter Benjamin rastreou isso nas obras de Poe, Baudelaire, Proust e Valéry. Mais especificamente sobre Baudelaire, Benjamin escrevera que ele foi um agente secreto do descontentamento da burguesia contra suas próprias regras,

⁵²⁰ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation, *op. cit.*, p.22.

⁵²¹ KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, *op. cit.*, p.241.

⁵²² MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.26.

alertando que quem o confrontasse contra esta classe obteria mais proveito do que aquele que o rejeita de um ponto de vista proletário⁵²³. Inspirado na argumentação benjaminiana, Marcuse identifica nas obras dos autores citados uma “consciência de crise” (*Krisenbewusstsein*) burguesa que revelava uma rebelião secreta da burguesia para consigo mesma.

Esta rebelião era expressa por meio de um prazer na decadência, na destruição, bem como por meio de uma exaltação de um estado de anomia e associalidade. Este protesto secreto, de acordo com Marcuse⁵²⁴, reside no ingresso das forças erótico-destrutivas que corrompem o universo habitual de comunicação e comportamento. Ao evidenciar o domínio de Eros e Thanatos para além do controle social e reivindicar necessidades e satisfações essencialmente destrutivas, esta literatura justifica, pois, seu caráter associal. Na concepção marcusiana, do ponto de vista da *praxis* política, esta literatura permanece elitista e decadente. Entretanto, ao passo que desvenda zonas tabus da natureza e da sociedade, ela se mostra como uma das formas históricas de transcendência estética crítica. Deste modo, apenas na medida em que revela qualidades que transcendem o campo da política, é que a arte se encontra apta a contribuir com a luta pela libertação.

Marcuse dá cabo ao segundo capítulo considerando novamente que a cisão da arte do processo de produção material deu a ela a possibilidade de desmistificar a realidade estabelecida neste processo⁵²⁵. Assim, a arte recusa o monopólio da realidade inaugurando um mundo fictício que, não obstante, é mais real do que a própria realidade. Neste sentido, o filósofo interpreta que toda arte autêntica atribui as qualidades críticas da arte à própria forma estética, fora do domínio da *praxis* e do domínio político, tendo em vista que através de sua própria linguagem, verdade e autonomia, a arte expressa dimensões afirmativas e negativas que não se ordenam relativamente ao processo de produção material da sociedade. Assim, é possível notar um certo deslocamento do sentido de *praxis* daquele estipulado em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. Marcuse enxerga agora a necessidade de conceber a arte como afastada da *praxis*, visando preservar a autonomia da dimensão estética.

O autor nos diz ainda⁵²⁶ que, sem dúvida, é possível transferir as ações de Hamlet ou de Ifigénia do mundo palaciano ao mundo da produção material; também se pode mudar o enquadramento histórico e modernizar Antígona; ou ainda fazer com que os grandes temas da

⁵²³ BENJAMIN, W. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.27.

⁵²⁴ *Idem*.

⁵²⁵ *Ibidem*, p.29.

⁵²⁶ *Idem*.

literatura burguesa sejam representados por personagens das classes oprimidas. Entretanto, de todo modo, esta tradução e transferência de conteúdos teria de se sujeitar aos limites da forma estética, caso pretenda mediar a verdade que abala e compreende a realidade. A partir desta sujeição, que Marcuse denominará aqui de um processo de “estilização estética”⁵²⁷, a obra faz manifestar o caráter universal na situação social particular, o elemento subjetivo desiderante em toda a objetividade. Os limites da revolução são assim encontrados nesta permanência preservada na arte. Preservada não como uma propriedade ou como um traço imutável da natureza, mas como a recordação de uma vida situada entre a ilusão e a realidade, entre a falsidade e a verdade, entre a felicidade e a morte, segundo Marcuse⁵²⁸.

O denominador social específico, aquele que é “datado” na obra de arte e atravessado pelo desenvolvimento histórico, é o ambiente (*Milieu*), o mundo da vida (*Lebenswelt*) dos protagonistas. Na concepção do frankfurtiano, é justamente este mundo da vida que é transcendido pelos personagens nas obras mais autênticas. Os príncipes de Shakespeare e Racine transcendem o mundo do absolutismo, os burgueses de Stendhal transcendem o mundo burguês, assim como os oprimidos de Brecht transcendem o mundo do proletariado. A transcendência ocorre na colisão do personagem com seu *Lebenswelt*, através de eventos que aparecem em condições sociais particulares, mas que revelam forças que não podem ser atribuídas apenas a estas condições. Neste contexto, Marcuse cita tanto os *Humilhados e ofendidos* de Dostoievsky, quanto *Os miseráveis* de Victor Hugo como sofrendores da injustiça de uma determinada sociedade de classes. Entretanto, são mais do que isso: representam a humanidade como um todo e estão contra a desumanidade de todos os tempos⁵²⁹. O caráter universal que transparece nestas obras está para além das implicações da sociedade de classes. Em verdade, este universal é em si parte de um mundo no qual a natureza faz explodir a estrutura social. Aqui, segundo o filósofo, “Eros e Thanatos afirmam o seu próprio poder dentro e contra a luta de classes”⁵³⁰. Este enredamento humano na natureza conserva, pois, uma dinâmica própria frente às relações sociais existentes, criando uma dimensão metassocial.

Mesmo que esta dimensão seja em grande medida racionalizada na literatura burguesa, Marcuse considera que o conteúdo social presente em obra permanece secundário se comparado ao destino dos personagens⁵³¹. Na *Comédia Humana* balzaquiana, por exemplo, o frankfurtiano

⁵²⁷ *Idem*.

⁵²⁸ *Ibidem*, p.30.

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ *Idem*.

⁵³¹ *Ibidem*, p.31.

aponta para o fato de que, mesmo retratando a dinâmica das finanças e do capitalismo empresarial, ou seja, a sociedade de seu tempo, bem como representando esta sociedade através de seus personagens, Balzac não pretendeu expressar em obra sua visão ideológica de mundo ou suas preferências políticas reacionárias. O que interessa a Marcuse, contudo, é a transformação destas dinâmicas sociais em forma estética. Conforme ele, “a qualidade estética da *Comédia Humana* e a sua verdade reside na individualização, através da qual o universal no seu destino, transcendendo a função social dos indivíduos, se torna forma”⁵³². Mesmo quando uma obra expressa a luta da burguesia contra a aristocracia, como em obras de Lessing, Goethe ou Schiller, é o destino dos personagens que articula sua vida ou sua morte, não como inseridos na luta de classes, mas como amantes, vilões, heróis, e assim por diante, isto é, enquanto personagens de determinada obra.

Marcuse propõe, por conseguinte, que a privatização do social, a interiorização da realidade, a idealização do amor ou da morte, características da literatura burguesa, são usualmente condenadas pela estética marxista ortodoxa como ideologia conformista e repressiva⁵³³. Soma-se ainda a esta condenação a transformação dos conflitos sociais em destino pessoal, a abstração da situação de classe, o caráter elitista dos problemas, bem como a autonomia ilusória dos protagonistas. Na concepção marcusiana, no entanto, a desaprovação marxista ignora o potencial crítico que se afirma nesta forma sublimada de literatura. Nela, a realidade existente e a dimensão estética colidem seus mundos e verdades. Porém, enquanto imbuída de ficção, a dimensão estética cria uma realidade própria que permanece válida mesmo quando confrontada pela realidade estabelecida. Na dimensão estética, os confrontos sociais particulares são construídos no jogo de forças metassociais entre indivíduo e indivíduo, homem e mulher, humanidade e natureza. Uma mudança no modo de produção, por sua vez, não anularia estas dinâmicas. Neste sentido, Marcuse conclui: “Uma sociedade livre não podia ‘socializar’ estas forças, embora pudesse emancipar os indivíduos de sua cega sujeição em relação às mesmas”⁵³⁴.

Destarte, Marcuse acredita que a história estaria projetando a imagem de um novo mundo de libertação, impulsionada pelas autênticas perspectivas de libertação reveladas pelo capitalismo avançado. Tais perspectivas, por conseguinte, suscitam novamente a ideia do “fim

⁵³² *Ibidem*, p.31-32.

⁵³³ *Ibidem*, p.32.

⁵³⁴ *Ibidem*, p.33.

da arte” na filosofia marcusiana, para a qual os aspectos irrealis da arte tornar-se-iam aspectos da própria realidade. Em suas palavras,

As possibilidades radicais de liberdade (concretizadas no potencial emancipatório do progresso técnico) parecem tornar obsoleta a função tradicional da arte, ou, pelo menos, aboli-la como um ramo especial da divisão do trabalho, através da redução da separação entre o trabalho mental e manual. A aparência do belo e da realização desapareceria ao deixar de ser recusada pela sociedade. Numa sociedade livre, as aparências tornam-se aspectos do real.⁵³⁵

Em verdade, mesmo na sociedade estabelecida na década de 70, Marcuse consente que a denúncia e a promessa preservadas na arte estariam perdendo seu caráter irreal e utópico na medida em que estariam comunicando a estratégia dos movimentos de oposição, assim como fora realizado nos anos 60. Referindo-se à produção da arte contemporânea, provavelmente, mais especificamente, à antiarte de seu tempo, Marcuse afirma que embora o façam através de formas danificadas e quebradas ainda assim indicam uma diferença qualitativa de períodos anteriores⁵³⁶. Esta diferença qualitativa se encontra presente ainda, para o frankfurtiano, na resistência contra a definição da vida como trabalho, no conflito contra toda a organização do trabalho própria do capitalismo e do socialismo de Estado, na luta pelo fim do patriarcado, pela reconstrução do meio ambiente e pelo desenvolvimento de uma nova moralidade e de uma nova sensibilidade⁵³⁷. Com efeito, este despertar de uma nova moralidade e sensibilidade se mostra incompatível tanto com o capitalismo em sua forma mais organizada quanto numa sociedade socialista em que se pretende competir com o capitalismo nos mesmos termos. Destarte, as possibilidades reveladas pelo capitalismo avançado possuem mais conformidade com uma sociedade organizada sob um novo princípio de realidade, no qual a vida humana deixaria de ser determinada pela necessidade do trabalho alienado, ou ainda os/as trabalhadores/as não mais estranhassem suas próprias produções e, conseqüentemente, deixassem de estar submetidos aos instrumentos da própria labuta.

Contudo, mesmo uma sociedade como essa não designaria o fim da arte no sentido de uma superação da tragédia ou de uma reconciliação entre o dionisíaco e o apolíneo. Marcuse afirma aqui que “a arte não pode separar-se de suas origens”⁵³⁸. Justamente em sua idealidade,

⁵³⁵ *Idem.*

⁵³⁶ *Idem.*

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ *Ibidem*, p.34.

ela testemunha a verdade do materialismo dialético: a permanente não identidade entre sujeito e objeto, entre indivíduo e indivíduo. Com esta argumentação, no que respeita o tema do fim da arte, Marcuse não abre mão do distanciamento entre a arte e a realidade, do caráter alienante da dimensão estética em relação ao existente, mesmo num contexto de uma sociedade emancipada. Voltando a argumentar contra a ortodoxia marxista, Marcuse afirma que é em virtude das verdades trans históricas e universais da arte que ela apela para uma consciência que não é somente a de uma classe determinada, particular, mas a dos seres humanos enquanto “seres da espécie” (“*species beings*”, na tradução inglesa⁵³⁹), ou “seres genéricos” (na tradução portuguesa⁵⁴⁰). Seres capazes de desenvolverem todas as suas faculdades de valorização e defesa da vida.

Marcuse se questiona em seguida quem é o sujeito desta consciência⁵⁴¹. Para a estética marxista evidentemente, este sujeito é o proletariado, considerado como a classe universal no marxismo. Não obstante, o filósofo identifica aqui uma ênfase no particular, já que o proletariado é tido como a única classe que não tem interesse na preservação do capitalismo. Em tese, livre em relação aos valores desta sociedade, o proletariado seria também livre para a libertação de toda a humanidade da sociedade capitalista. Nesta situação, caberia a consciência proletária validar a verdade da arte. O problema é que, como Marcuse já havia percebido e conceituado desde *O homem unidimensional*, de 1964, o proletariado havia sido integrado ao sistema do capitalismo avançado. Neste sentido, o frankfurtiano retoma a argumentação de Lucien Goldmann para o qual o problema da estética marxista se situa justamente neste período do capitalismo, quando o proletariado não é mais tido como a negação da sociedade existente, mas sim como cooptado por ela. Assim, a estética marxista se defronta com uma situação em que as formas autênticas de criação cultural existem, mas não podem ser religadas à consciência de um determinado grupo social. A questão decisiva posta por Goldmann seria, pois, como se estabelece o nexo entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias numa sociedade onde este nexo ocorre fora da consciência coletiva, ou seja, sem estar fundamentado em uma consciência de classe progressista, sem expressar tal consciência?⁵⁴²

Desta vez, Marcuse recorre a outro frankfurtiano para responder tal problemática. Para Adorno, a autonomia da arte se afirmaria de modo extremo, isto é, como distanciamento

⁵³⁹ MARCUSE, H. *The aesthetic dimension: Toward a critique of marxist aesthetics*, op. cit., p.29.

⁵⁴⁰ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.34.

⁵⁴¹ *Idem*.

⁵⁴² GOLDMANN, L. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.35.

intransigente em relação ao existente. Na medida em que ela não expressa uma linguagem acessível às massas, no entanto, esta concepção poderia indicar uma compreensão elitista ou decadente da arte. Porém, afirma Marcuse, elas são “formas autênticas de contradição, acusando a totalidade da sociedade que tudo arrasta, mesmo as obras alienantes, para o seu campo de ação”⁵⁴³. Esta declaração, por conseguinte, não invalida a verdade da arte nem nega sua promessa. Embora as estruturas econômicas se autoafirmem, bem como determinem seus valores de uso e troca das obras de arte, elas não determinam o que as obras são e o que elas dizem. Respondendo agora ele mesmo a questão posta por Goldmann, Marcuse considera que se a arte existe para alguma consciência coletiva, essa seria a consciência de indivíduos unidos pela exigência universal de libertação, independentemente de sua posição de classe⁵⁴⁴.

Voltando-se novamente para o tema do capitalismo avançado, Marcuse pondera que, naquele período, só é significativo falar de uma base de massas para a arte referindo-se à “arte pop” e aos *best-sellers*. Deste modo, quanto mais “o povo”, isto é, as classes oprimidas, sucumbem aos poderes constituídos, mais a verdadeira arte se distanciará do “povo”, tendo em vista sua essencial incompatibilidade com os valores do mundo existente. Argumentando novamente em prol da autonomia da arte, Marcuse propõe que apenas enquanto obedece às próprias leis, contra as leis da realidade, é que a arte preserva sua verdade própria, seu potencial crítico. Não obstante, aquilo que na arte parece distante da *praxis* revolucionária, deve ser reconhecido como um elemento necessário de uma futura *praxis* de libertação enquanto uma ciência do belo e da realização. Conforme Marcuse, em uma de suas célebres passagens, “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo”⁵⁴⁵.

Tal contribuição na consciência dos indivíduos, por conseguinte, poderia se tornar em um vetor da revolução ou da transformação social dado que, para Marcuse, o desenvolvimento da consciência política está intimamente ligado ao emergir de um novo sistema de necessidades - racionais, morais e sensíveis - emancipadas do domínio da exploração. O vislumbrar destas necessidades ocorreu, por exemplo, através dos movimentos rebeldes dos anos 60 que indicaram uma transformação radical da subjetividade, da imaginação, da razão. Estes movimentos abriram uma nova visão das coisas, permitindo até mesmo o ingresso da superestrutura na base. Na época em que escrevera *A dimensão estética*, no entanto, o

⁵⁴³ *Ibidem*, p.35.

⁵⁴⁴ *Idem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p.36.

diagnóstico de Marcuse é o de que estes movimentos foram enclausurados, isolados por uma burocracia da esquerda que se apressou em condenar o movimento como impotente.

Em seguida, Marcuse observa que há uma insistência da estética marxista de que a arte deva se empenhar numa visão de mundo e numa linguagem orientada para “o povo”. O “povo” é definido por Brecht, por exemplo, como as pessoas que participam ativamente no desenvolvimento do mundo, forçam esse desenvolvimento, o determinam. Isto é, o “povo” se refere às pessoas dispostas a transformarem a si mesmas e ao mundo. Contudo, nos países capitalistas avançados, o frankfurtiano sugere que este “povo”, tal como definido por Brecht, não corresponde verdadeiramente à grande massa da população oprimida, mas apenas a uma minoria militante dessa população. Neste sentido, se a arte deveria estar comprometida não apenas com esta minoria militante, mas com o povo em geral, não se justifica para Marcuse a proposta da estética marxista para a qual o/a escritor/a deve falar a linguagem do “povo”, no sentido brechtiano do termo. Esta “não seria ainda a linguagem da libertação”⁵⁴⁶, pondera Marcuse.

Porém, tanto na estética marxista quanto na teoria e propaganda da New Left, Marcuse identifica uma forte tendência em falar do “povo” ao invés do proletariado, em tomar “o povo” como único aliado contra a barbárie. Conforme o filósofo, “esta tendência exprime o fato de, sob o capitalismo monopolista, a população explorada ser muito maior do que o ‘proletariado’ e de compreender uma grande quantidade de estratos da classe média anteriormente independentes”⁵⁴⁷. Desta maneira, se “o povo” sob esta forma de capitalismo é incorporado ao sistema prevalecente de necessidades, apenas uma ruptura com este sistema poderia transformar “o povo” num aliado contra o barbarismo. A argumentação de Marcuse, por conseguinte, vai no sentido de afirmar que não há um lugar previamente reservado ao/à artista entre “o povo”, mas sim que ele/a deve criar este lugar num processo que talvez exija que ele/a se oponha ao próprio “povo”. O que pode resultar numa incompatibilidade entre a linguagem do/a artista e a linguagem das massas. Para nosso autor, trabalhar pela transformação da consciência e das necessidades exige tornar explícita a discrepância material e ideológica entre o/a artista e “o povo”, em vez de obscurecer esta discrepância. Neste sentido, Marcuse sugere que a arte revolucionária pode muito bem se tornar “O Inimigo do Povo”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p.37.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p.38.

⁵⁴⁸ *Idem*.

Na sequência, o frankfurtiano comenta que a tese básica pela qual a arte deve ser um fator transformador do mundo pode facilmente se tornar no contrário, caso a tensão entre a arte e a *praxis* radical diminua, resultando na perda da dimensão de transformação da arte⁵⁴⁹. Em verdade, esta tensão constitui para Marcuse uma dialética entre a arte e a *praxis* exprimida com evidência através do texto de Brecht: “A arte de representar o mundo de modo a dominá-lo”. Para Marcuse, o próprio título do texto revela o que acontece quando as forças antagônicas da arte e da *praxis* se harmonizam. No entanto, mostrar o mundo transformado como um mundo dominado significa para o frankfurtiano mostrar a continuidade na mudança, significa obscurecer a diferença qualitativa entre o novo e o velho. O objetivo, segundo Marcuse⁵⁵⁰, não deve ser o de mostrar o mundo como dominado, mas sim enquanto um mundo libertado.

O próprio Brecht teria reconhecido este fato ao afirmar que as pessoas que querem mostrar o mundo como um possível objeto de dominação são aconselhadas a não falar de arte, nem a aspirá-la. Isso porquê, para Brecht, a arte é um poder equipado com instituições e especialistas eruditos que só relutantemente aceitariam algumas das novas tendências de libertação: “A arte não pode ir mais longe sem deixar de ser arte”⁵⁵¹, afirma ele. Em contrapartida, os/as filósofos/as não precisariam renunciar inteiramente ao uso dos ofícios da arte já que, nesta ocasião, ela seria “uma arte de representar o mundo de forma a dominá-lo”⁵⁵². A tensão essencial entre arte e *praxis*, deste modo, é resolvida para Marcuse através do jogo que envolve o duplo significado de “arte”: arte como forma estética e arte como técnica.

Assim, Marcuse explicita que não pretende desprezar o truísmo de que a luta política deva ser acompanhada por uma transformação na consciência dos indivíduos. Outrossim, o que o frankfurtiano pretende é evidenciar que esta mudança é mais do que o desenvolvimento de uma consciência política, ela aponta para um novo sistema de necessidades - sensíveis, racionais, imaginativas - emancipado do domínio da exploração. Para Marcuse, no entanto, a emancipação e as vias que a ela conduzem estariam sendo subtraídas ao campo da propaganda, já que essas vias não seriam traduzíveis de forma adequada para a linguagem da estratégia política e econômica, mas parecem ser traduzíveis para a linguagem da arte. Neste sentido, nosso autor afirma que a arte é uma força produtiva qualitativamente diferente do trabalho e que as suas qualidades essencialmente subjetivas afirmam-se contra a dura objetividade da luta

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ BRECHT, B. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.39.

⁵⁵² BRECHT, B. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.39.

de classes⁵⁵³. Assim, o/a artista que em sua obra se identifica com o proletariado, continua a ser marginal na visão marcusiana, devido justamente à transcendência que caracteriza a arte e que torna inevitável e explícito o conflito entre a arte e a *praxis* política.

A possibilidade de aliança entre a arte e “o povo”, segundo Marcuse, pressupõe que os seres humanos administrados pelo capitalismo desaprendam a linguagem, os conceitos e as imagens desta administração, experimentando a dimensão da mudança qualitativa e reivindicando sua própria dimensão de interioridade⁵⁵⁴. Aqui, o filósofo aproveita para enaltecer novamente a importância da interioridade que, no contexto de sociedades que administram todas as esferas da existência humana, como o fascismo e o capitalismo monopolista, é revelada como uma fortaleza, um “lugar seguro” que pode vir a indicar um novo universo de experiências e necessidades. Nas palavras de Marcuse,

A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo. Hoje, a rejeição do indivíduo como um conceito “burguês” lembra e pressagia atuação fascistas. A solidariedade e a comunidade não significam a absorção do indivíduo. Originam-se antes na decisão individual autônoma; unem indivíduos livremente associados, e não massas.⁵⁵⁵

O terceiro capítulo inicia-se com o questionamento marcusiano sobre quais as possibilidades de a arte falar a linguagem de uma experiência radicalmente diferente, invocando imagens de libertação que penetrem nas dimensões da existência humana e articulando experiências não só de uma classe em particular, mas de todos os oprimidos. Em primeiro lugar, não parece proveitoso ao filósofo a determinação de um campo particular onde a arte possa preservar sua autonomia. Parece inócua a busca por uma área cultural ainda não dominada pela sociedade estabelecida. Em segundo lugar, não se pode estabelecer que a verdade da arte é apenas uma questão de estilo. A autonomia da arte é abstrata, ilusória, uma invenção arbitrária de algo novo e, esta autonomia vazia, priva a arte de sua própria concretude. Assim, ela paga tributo ao existente mesmo quando o nega. Destarte, a arte compartilha os elementos que a constituem – palavra, cor, tom – com a sociedade existente e, por mais que a arte subverta os significados comuns destes elementos, a transfiguração ainda é a de um determinado material.

⁵⁵³ *Ibidem*, p.39.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p.40.

⁵⁵⁵ *Idem*.

Deste modo, o filósofo considera que há uma limitação da autonomia estética e essa limitação é a condição pela qual a arte pode tornar-se um vetor social.

A arte constitui inevitavelmente a realidade existente e, apenas como parte do que existe, é capaz de se voltar contra ele. Esta contradição, por conseguinte, é resolvida através do tratamento da forma estética, que dá o poder de estranhamento ao conteúdo e à experiência familiar. Conforme Marcuse, “é esta contradição que decide sobre a qualidade da obra de arte, da sua verdade”⁵⁵⁶. Assim, a forma é tida n’A *dimensão estética* não como oposta ao conteúdo, mas sim como aquilo que se torna o conteúdo, ao mesmo tempo em que o conteúdo é tornado forma. Esta simultaneidade caracteriza, pois, o processo de uma autêntica obra de arte. Uma peça, um romance, tornam-se obras literárias apenas na medida em que a forma incorpora e sublima a matéria, o “estofa” da criação artística. Esta matéria pode até ser tida como ponto de partida da transformação estética, bem como pode conter o “motivo” desta transformação. No entanto, no decorrer da transformação a matéria é despojada de sua imediatez, tornando-se algo qualitativamente diferente, parte de uma outra realidade - a da dimensão estética. Este processo de metamorfose da matéria constituirá, por conseguinte, aquilo que Marcuse chamará de a “tirania da forma”⁵⁵⁷, isto é, o fato de que em uma autêntica obra de arte prevalece a necessidade que exige que nenhuma linha, nenhum som possa ser substituído ou alterado. Deste modo, é esta exigência interna da obra autêntica que a diferencia de uma obra inautêntica e que suprime o imediatismo da expressão, na concepção marcusiana. Contudo, Marcuse pontua, o que é suprimido neste processo é a falsa imediatidade, aquela que constitui a realidade mistificada, não refletida⁵⁵⁸.

Na sequência, o frankfurtiano afirma que apenas na submissão à forma estética é que ocorre o processo de sublimação não-conformista da obra de arte, que ocorre simultaneamente à dessublimação na percepção dos indivíduos⁵⁵⁹, sobre a qual já comentamos. Aqui, *id* e *ego*, razão e imaginação, objetividade e subjetividade, são retirados da esfera do real e do social, estabelecendo uma produção dialética no espaço da dimensão artística, o mundo fictício onde a arte resguarda sua autonomia. Neste outro mundo, portanto, a consciência é desmistificada pela intensificação da percepção artística, tornando-se passível de reestruturação e podendo assim promover uma experiência sensível contrassocietal. Sendo assim, qualquer realidade

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p.44.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p.45.

⁵⁵⁸ *Idem*.

⁵⁵⁹ *Idem*.

histórica possui o potencial de se tornar o palco da mimese artística. No entanto, só o faz na medida em que ela mesma é alienada e transformada sob a mediação da forma estética. Esta estilização, que representa na verdade a transformação de um determinado conteúdo para uma condição estética, é que permite a “transvalorização das normas do princípio da realidade estabelecida - dessublimação na base da sublimação original, dissolução dos tabus sociais, da dominação social de Eros e Thanatos”⁵⁶⁰.

A mimese é tida aqui como a representação através do estranhamento, a subversão da consciência dominante que intensifica a experiência até o ponto de ruptura. Isto que podemos entender como um processo de intensificação da percepção possibilitada pela experiência estética pode ir ao ponto de distorcer as coisas, tornando o indizível em dito, o invisível em visto e assim por diante. Marcuse afirma que, neste processo, a transformação estética se torna denúncia do existente, mas ao mesmo tempo, condiz também com uma celebração daquilo que resiste à injustiça e ao terror, àquilo que ainda pode ser salvo⁵⁶¹. Neste sentido, a denúncia traz consigo uma promessa de libertação que também caracteriza a arte. Tal promessa é arrancada da realidade estabelecida, invocando a imagem do fim da dominação pelo poder, da aparência da liberdade. Contudo, é importante salientar que a promessa invoca somente a aparência da libertação, tendo em vista que, como apontado em seus diversos textos, o cumprimento da promessa não faz parte do domínio da arte.

Ainda sobre o tema da mimese, Marcuse considera que na literatura ela se manifesta por meio da linguagem. De modo mais tenso ou mais frouxo, a linguagem artística força a produção de pensamentos e percepções que seriam obscurecidos no contexto do existente. Esta reestruturação da linguagem, por conseguinte, ocorre por meio da concentração, do exagero, da ênfase no essencial, do reordenamento dos fatos que o/a artista busca expressar. Tais qualidades, no entanto, não podem ser identificadas numa frase particular, nas palavras utilizadas ou na sintaxe produzida: o portador destas qualidades é o todo. Apenas o todo concede a estes elementos seu significado e sua função estética. Deste modo, esta mimese crítica encontra expressão nas mais múltiplas formas. Pode ser identificada tanto na linguagem de Brecht, caracterizada pela necessidade de mudança, quanto na linguagem esquizofrênica de Beckett, pela qual a mudança não é cogitada; pode ser encontrada tanto na linguagem sensual

⁵⁶⁰ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.46.

⁵⁶¹ *Idem*.

e emocional do *Werther* e nas *Fleurs du Mal*, quanto na dureza de Stendhal e de Kafka, segundo o frankfurtiano⁵⁶².

Entretanto, nesta mimese transformadora, Marcuse considera que a imagem de libertação só se manifesta como algo fragmentado pela realidade. Conforme ele, “se a arte fosse prometer que, no fim, o bem triunfaria sobre o mal, tal promessa seria refutada pela verdade histórica”⁵⁶³. Em verdade, para Marcuse, o mal é triunfante, e existem apenas algumas ilhas do bem onde podemos encontrar refúgio por um breve período. As obras de arte autênticas estariam cientes disso e, por isso, rejeitam as promessas fáceis, recusam o final feliz, tendo em vista que o reino da liberdade não pode ser abarcado pela mimese - ele está para além dela. Assim, o final feliz é tido pelo frankfurtiano como o contrário da arte. O que está em jogo, por conseguinte, não é o final da obra, mas sim a obra como um todo: é o todo da obra quem preserva a lembrança de coisas passadas que, segundo Marcuse⁵⁶⁴, podem ser superadas na resolução do conflito trágico. Entretanto, embora superadas, permanecem também presentes na ansiedade pelo futuro. Voltando-se ao conceito tradicional da arte como ilusão (*Schein*), o filósofo afirma que “a arte não pode cumprir sua promessa”⁵⁶⁵. Embora possa ser considerada mais bela que a realidade, a arte não é a realidade.

A argumentação de Marcuse propõe a existência de duas realidades e dois modos de verdade: a da cognição e a da experiência. Segundo ele, “a cognição e a experiência são antagonicamente divididas, pois a arte como ilusão (*Schein*) tem um conteúdo e uma função cognitivos”⁵⁶⁶. A realidade de todos os dias, responsável por bloquear toda a dimensão da sociedade e da natureza, é assim rompida através da apresentação da verdade da arte e da transcendência realizada por ela, que constitui sua autonomia. Por conseguinte, se a arte abandona sua autonomia e suprime com ela a forma estética em que essa autonomia se expressa, como nos esforços da antiarte, ela mesma sucumbe à realidade que ela busca denunciar. Embora para Marcuse seja justo afirmar que o abandono da forma estética fornece um espelho mais imediato de uma sociedade fragmentada e atomizada, a rejeição da sublimação estética transforma estas obras em pedaços da própria sociedade existente, integrando a antiarte à realidade administrada. Em suas palavras, Marcuse diz que a essa representação da catástrofe inaugurada pela antiarte na tentativa de representar o mundo moderno fragmentado, “não é a

⁵⁶² *Ibidem*, p.47.

⁵⁶³ *Ibidem*, p.48.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p.48.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p.49.

⁵⁶⁶ *Idem*.

desintegração, mas a reprodução e a integração do que existe. E na cultura intelectual da nossa sociedade é a forma estética que, em virtude da sua alteridade, se pode opor a esta integração”⁵⁶⁷.

Na leitura marcusiana, o/a artista pode muito bem esforçar-se para superar a separação entre arte e vida, mas não pode ultrapassar esta separação. Utilizando-se de uma passagem de Wellershoff, Marcuse nos conduz a interpretação de que existem diferenças sociais intransponíveis entre a fábrica de latas e o estúdio do artista (a “fábrica de Warhol”), entre a *action painting* e a vida real que acontece ao seu redor⁵⁶⁸. Além disso, estas diferenças não podem ser superadas simplesmente deixando as coisas acontecerem e incorporando-as numa determinada estrutura de arte, como em obras que propõem a presença de ruídos, movimentos, conversações espontâneas, etc. Argumentando contra a abstração de mediações que deveriam ser realizadas pela forma estética - abstração essa pretendida pelas antiartes - Marcuse aponta o caráter mistificado e artificial da imediatidade assim adquirida por estas manifestações. A medida em que lhes falta o poder crítico da forma artística, a liberação e a dessublimação levadas à cabo pelas antiartes renegam e falsificam a realidade - não no significado de uma arte autêntica que denuncia o existente, mas no sentido de uma mimese sem transformação. Assim, a renúncia à forma estética pretendida pelas antiartes acaba não cancelando a diferença entre a arte e a vida, outrossim, elimina a distinção entre essência e aparência, na qual é resguardada a verdade da arte e da qual podemos extrair seu valor político.

Retomando um tema latente em suas obras da década de 60, Marcuse considera que a dessublimação da arte, associada aqui aos movimentos da antiarte, pretende liberar a espontaneidade tanto do artista quanto do receptor. Contudo, assim como ocorre na *praxis* política, a espontaneidade só faz progredir o movimento de libertação como espontaneidade mediatizada, ou seja, como resultado da transformação da consciência. O mesmo deve acontecer na arte. Para que a dessublimação da arte não leve o/a artista a tornar-se supérfluo, ela deve conduzir a uma dupla transformação: dos sujeitos e de seu mundo. Assim, a renúncia à forma estética ganha ares de irresponsabilidade para Marcuse, já que priva a arte da forma na qual se torna possível criar outra realidade dentro da realidade existente. Ao conduzir a um nivelamento dos graus de realidade entre arte e vida, o programa político de abolição da forma estética conduz, segundo Marcuse, à paralisia da força de resistência da arte⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p.50.

⁵⁶⁸ *Idem*.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p.51.

Na renúncia de sua condição autônoma é permitido à arte que se infiltre no “conjunto dos valores de uso”. Este movimento, no entanto, é ambivalente. Pode significar tanto a depravação da arte em cultura de massa, quanto sua transformação numa cultura subversiva. Porém, esta última possibilidade lhe parece duvidosa já que, desde seu tempo, só é possível conceber uma contracultura em contradição com a transformação desenfreada da arte em mercadoria. Neste sentido, uma contracultura autêntica só pode se afirmar insistindo em sua própria autonomia. Sua relevância política, por conseguinte, está diretamente ligada a esse processo e, neste cenário, a forma estética aparece como essencial à função social da arte.

Ao final do terceiro capítulo, Marcuse admite que a qualidade estética e a tendência política de uma obra de arte estão intrinsecamente relacionadas, porém, a unidade entre ambas não é imediata, mas sim antagônica. Para o frankfurtiano, esta relação é suficientemente evidenciada por Benjamin quando o filósofo, ao pensar a relação interna entre tendência política e qualidade da obra, formulou a seguinte tese: “A tendência da obra literária só pode ser politicamente correta se também for correta pelos padrões literários”⁵⁷⁰. Conforme Marcuse, a formulação rejeita a estética marxista vulgar, mas não resolve a dificuldade implícita no conceito de “correção” literária de Benjamin, segundo o qual há uma identificação da qualidade literária e política no domínio da arte⁵⁷¹. Não obstante, o que interessa a Marcuse é o fato de que esta identificação harmoniza a tensão entre a forma e o conteúdo (político), de maneira que a forma literária mais bem acabada é aquela que transcende a tendência política correta. Deste modo, conclui-se que na concepção marcusiana não há como uma obra de arte exercer um papel político sem antes atender às necessidades da forma estética.

No quarto capítulo, Marcuse se voltará novamente às questões sobre a aparência (*Schein*) artística. Em sua interpretação, o mundo significado na arte nunca dirá respeito apenas ao âmbito concreto da realidade diária, nem somente a um mundo de mera fantasia e ilusão. Mesmo sendo composta de elementos que existem na realidade concreta - como ações, pensamentos, sentimentos, sonhos - o mundo da obra de arte dá contornos fictícios a todos eles, os colocando na esfera da irrealidade artística. Para o frankfurtiano, no entanto, isso está longe de significar uma inferioridade da forma artística. Ao contrário, sua irrealidade lhe confere superioridade e uma diferença qualitativa em relação ao mundo estabelecido. Citando Marcuse, o mundo fictício “como ilusão (*Schein*), contém mais verdade do que a realidade de todos os

⁵⁷⁰ BENJAMIN, W. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.52.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p.52.

dias, pois esta última é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização”⁵⁷². No mundo de ilusão, por conseguinte, as coisas aparecem como são e como poderiam ser. Deste modo, o que há na construção da aparência artística é a inversão do mundo, é a desconstrução realizada através percepção artística que confere ao mundo real, desta vez, o status de falso e ilusório.

Vale dizer, no entanto, que a partir desta interpretação Marcuse não compreende que a arte atribui um caráter meramente ilusório à tortura, à fome, à morte, ou às representações de Auschwitz que, por exemplo, permeiam uma parcela das obras de arte. Sua interpretação, em verdade, atesta que a forma estética é capaz de contradizer estas realidades baseada em sua autonomia e, conseqüentemente, apresentar-se como uma realidade qualitativamente diferente da existente. Neste sentido, Marcuse propõe que a arte tem como necessidade evocar repetidamente esses acontecimentos, propondo então novas alternativas e formas de vida nestes contextos, mesmo que para isso tenha que reelaborar o horror aí vivenciado, desta vez, dando-o contornos artísticos. Destarte, afirma Marcuse, a recordação é o solo onde a arte tem sua origem: “na necessidade de a imaginação deixar aparecer o outro (possível) nesta realidade”⁵⁷³.

Alegando que na arte a peça satírica segue sempre a tragédia e que a alegria desaparece mais rápido do que a tristeza, Marcuse considera que estas premissas, deveras expressas na arte, podem manterem vivas a imagem de uma viável reconstrução não só da sociedade como da natureza, com o intuito de potencializar a felicidade e diminuir o sofrimento humano. Do mesmo modo que a arte, a revolução também existe por amor à vida e não à morte. Neste sentido, o frankfurtiano pontua, “aqui se situa talvez o mais profundo parentesco entre a arte e a revolução”⁵⁷⁴. Mesmo que não seja determinada pelas leis da estratégia política, a verdade da arte talvez um dia possa ser incorporada por esta estratégia já que, em tese, elas compartilham do interesse comum último pela vida e pela liberdade.

Em seguida, Marcuse destaca que existe na arte um elemento de *hybris* pelo qual o mundo criado por ela não pode ser traduzido para a realidade⁵⁷⁵. Sob esta condição, a arte mantém-se um mundo “fictício”, mesmo que carregue consigo a possibilidade de visionar e antecipar a realidade existente. Deste modo, à primeira vista, ela corrige seu caráter idealista tendo em vista que a esperança que ela carrega consigo não deve permanecer mero ideal. É este

⁵⁷² *Ibidem*, p.53.

⁵⁷³ *Ibidem*, p.54.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p.55.

⁵⁷⁵ *Idem*.

o imperativo categórico oculto da arte, afirma Marcuse⁵⁷⁶. Como a realização deste imperativo, entretanto, pertence ao campo da *praxis* política, exterior à arte, esta última conserva seu caráter de idealidade. Assim, o caráter ideal da arte pode entrar na luta política somente como finalidade, como *telos*, transcendendo a própria *praxis* política. A arte apenas apresenta as imagens de libertação, mas não pode realizá-las. Surgem então, na sequência, duas questões propostas por Marcuse que remetem ao tema da dialética política presente na arte: “Os elementos críticos, transcendentais da forma estética também serão operativos nas obras de arte predominantemente afirmativas, conformistas? [...] A negação extrema na arte conterà ainda afirmação?”⁵⁷⁷

A resposta do autor, por conseguinte, vai no sentido de afirmar a forma estética como catalisadora do potencial político ambivalente da arte. É em razão da forma da arte que uma determinada obra renuncia a realidade estabelecida, bem como é a partir da catarse realizada por meio da forma que a arte exerce sua força afirmativa. Marcuse pontua, por conseguinte, que esta catarse, “na qual a afirmação se impõe, é um acontecimento mais ontológico do que psicológico”⁵⁷⁸. Ela se baseia na própria ordem não repressiva da forma, em seu poder cognitivo, na representação do sofrimento que atingiu seu fim. Não obstante, aquilo que o frankfurtiano chama de uma espécie de “solução”⁵⁷⁹ conseguida através da reconciliação artística preserva também o irreconciliável. Neste sentido, segundo Kellner⁵⁸⁰, por meio da catarse realizada na arte, podemos alcançar um acordo com o sofrimento humano, mas não podemos, em última instância, transcendê-lo. Embora a felicidade e a libertação possam ser obtidas na dimensão estética, elas não podem ser plenamente experienciadas na realidade. Deste modo, a arte mantém o irreconciliável mesmo no contexto da reconciliação. A argumentação marcusiana vai, pois, novamente no sentido de atestar a unidade entre afirmação e negação presente na arte.

O capítulo final de *A dimensão estética* inicia-se com a constatação de Marcuse de que a forma estética segue a lei do Belo. Assim sendo, a dialética da arte entre afirmação e negação, consolação e tristeza, é considerada como uma dialética própria do Belo⁵⁸¹. Notoriamente, no entanto, tal como a noção de interioridade, a ideia do Belo fora constantemente relegada pela

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p.56.

⁵⁷⁷ *Idem*.

⁵⁷⁸ *Idem*.

⁵⁷⁹ *Idem*.

⁵⁸⁰ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.64.

⁵⁸¹ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.59.

ortodoxia marxista como categoria central da estética burguesa. Em verdade, na concepção de Marcuse, é realmente uma tarefa difícil associar este conceito com uma estética propriamente revolucionária, ecoando até certo elitismo quando há pretensão de interligar libertação e beleza. Entretanto, a presença do Belo pode ser também notada em movimentos progressistas, principalmente como um aspecto da reconstrução do social e do natural. Ademais, o autor considera igualmente que o potencial radical do Belo, enquanto responsável pela fruição do gozo artístico, tem seu *locus* no domínio de Eros e, deste modo, representa uma força do princípio de prazer contra o princípio de realidade. Nas obras de arte, portanto, o Belo fala a linguagem da libertação, da sujeição da morte à defesa de viver. Assim, a arte apresenta seu potencial emancipatório mesmo na obra mais afirmativa, até mesmo nas mais conformistas.

Adicionando um contraponto à sua argumentação, não obstante, Marcuse afirma que em certa medida o Belo parece ser neutro, já que pode representar a qualidade de uma totalidade tanto regressiva quanto progressiva (no sentido social do termo)⁵⁸². Pode-se, por exemplo, falar da beleza de uma festa fascista, como a filmada por Leni Riefensthal⁵⁸³. No entanto, esta neutralidade revela-se como decepcionante quando se reconhece aquilo que nela está suprimido ou oculto. Marcuse considera que neste caso o caráter direto e imediato da apresentação visual impede tal reconhecimento, podendo reprimir a imaginação⁵⁸⁴. Na literatura, em contrapartida, a representação do fascismo torna-se possível porque a palavra não é silenciada pela imagem. Dentro da interpretação marcusiana, a literatura pode melhor mediar o conhecimento e assim conduzir mais facilmente à denúncia. No entanto, a crítica da mimese cognitiva alcança somente os personagens presentes na dimensão estética e não o horror da realidade que está para além do poder da mimese. Dentro de seus próprios domínios a estilização implicada na arte, segundo o filósofo, petrifica os senhores do terror em monumentos que sobrevivem, transforma-os em blocos de memória que não cairão no esquecimento⁵⁸⁵.

Na constante possibilidade de recordação através das obras e seus personagens, a mimese acaba atingindo o ponto do reconhecimento da realidade do fascismo, não propriamente por meio de sua manifestação histórica, mas como reconhecimento que foi conduzido pela mimese. Mesmo que apenas um momento no fluxo da consciência, Marcuse considera este reconhecimento um triunfo: “Na forma estética (da peça, do poema, do romance), o terror é

⁵⁸² *Ibidem*, p.60.

⁵⁸³ Expoente do cinema nazista alemão. Suas principais obras são os filmes de propaganda realizados para o partido nazista alemão.

⁵⁸⁴ *Idem*.

⁵⁸⁵ *Idem*.

evocado, chamado pelo seu nome, para testemunhar, para se denunciar”⁵⁸⁶. Assim, a forma captura o terror e assim lhe confere permanência. No reconhecimento do horror, por conseguinte, Marcuse enxerga a qualidade da Beleza em sua forma talvez mais sublimada: como Eros político. Nesta sedimentação da forma estética em que o horror fascista continua se manifestando e se autodenunciando, os impulsos eróticos se rebelam e preservam o retorno do oprimido implicado na arte. Nas obras acabadas, por conseguinte, Marcuse reconhece a perpetuação da memória da gratificação ocasionada no princípio de prazer.

Ademais, a argumentação marcusiana vai no sentido de afirmar que uma obra de arte é bela na medida em que opõe sua ordem não repressiva, pela qual mesmo o horror e a maldição são proferidos em nome de Eros, à ordem da realidade existente. O Belo se manifesta assim nos breves momentos de realização e tranquilidade, como aqueles proporcionados pela experiência estética. Momentos que suspendem a dinâmica incessante e a desordem presentes na ordem do dia. Ao afirmar que o Belo pertence às imagens de libertação, Marcuse recorre a uma passagem de Büchner⁵⁸⁷ para explicar uma espécie de dinâmica dos belos momentos que pode ser aplicada ao campo da arte:

Ao subir ontem pelo vale acima, vi duas jovens sentadas numa pedra: uma atava o cabelo, a outra ajudava-a; o cabelo dourado caía, o rosto pálido muito sério, e contudo era tão jovem, o vestido preto, e a outra, solícita, querendo ajudar... Por vezes desejaria ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um espetáculo destes que todos pudessem ver. As jovens levantaram-se, a bela imagem desfez-se; mas, enquanto desciam por entre as rochas, vi desenhar-se outro quadro. Os mais belos quadros, os tons mais cheios reagrupam-se, dissolvem-se. Só uma coisa fica, uma beleza infinita, que passa de uma forma a outra.⁵⁸⁸

Marcuse considera que neste movimento constante de reagrupamento e dissolução dos belos momentos, cada um deles se perde ao passar. No entanto, nesta passagem invocam a chegada de mais outro momento de realização e paz. Deste modo, segundo Marcuse, “a lembrança desafiadora é mitigada e o Belo torna-se parte da catarse afirmativa, reconciliadora”⁵⁸⁹. A arte não pode negar este elemento de reconciliação com o irreconciliável que é intrínseco à forma estética. Sob as leis da forma, até o grito de desespero paga ainda

⁵⁸⁶ *Idem.*

⁵⁸⁷ BÜCHNER, G. *Sämtliche werke und briefe*. Munique: Carl Hanser, 1974, p.87.

⁵⁸⁸ BÜCHNER, G. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.61.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p.61.

tributo à infame afirmação, bem como a representação do mais intenso sofrimento ainda contém o potencial do prazer, afirma Marcuse se utilizando agora das palavras de Adorno⁵⁹⁰.

Outra discussão levantada por Marcuse diz respeito à relação paradoxal entre a arte e o tempo. O termo “paradoxo” é aqui utilizado para denotar uma peculiaridade da abstração artística, isto é, o que é experimentado através da sensibilidade é presente, contudo, a arte só pode apresentar o presente através de uma memória do passado, de uma recordação de algo que já aconteceu. A mimese, por conseguinte, é a responsável por transformar e traduzir a realidade para a memória implicada na arte. Nesta recordação, a arte reconhece tanto o que foi, quanto aquilo que poderia ser, tanto o que está dentro das condições sociais e reais, quanto aquilo que está fora delas. Assim, ela retira estas memórias da esfera do abstrato e as implanta no domínio da sensualidade erótica de onde ela mesma extrai seu poder cognitivo. Neste sentido, Marcuse afirma, “a força sensual do Belo mantém a promessa viva – a memória da felicidade passada, que procura regressar”⁵⁹¹. Logo, na medida em que preserva esta promessa juntamente à memória dos objetivos não atingidos, a arte entra para Marcuse na luta pela transformação do estado de coisas convencional: em favor da liberdade e da felicidade; contra o fetichismo das forças produtivas e a escravização dos indivíduos pelas condições de dominação. Mais precisamente, conforme Marcuse concluindo o quinto capítulo, a arte entra nesta luta como uma “ideia regulativa”⁵⁹².

Segundo Chagas⁵⁹³, é por meio deste conceito de inspiração kantiana que, mesmo diante da tese da autonomia da arte, Marcuse confere a ela suas implicações sociais. Chagas nos conduz até Kant que, no Apêndice à Dialética Transcendental, teria criado o conceito de “ideia regulativa” para resolver as antinomias que a razão chega por si própria. O exemplo de Kant a que Chagas recorre é o de uma série de relações condicionadas, encadeadas casualmente. Se um elemento desta série é dado, a razão, por sua vez, exige que a totalidade das condições desta série seja igualmente dada, determinada. O que gera um questionamento infinitesimal e leva a um embate de duas teses conflitantes, nomeadamente, uma dogmática e outra cética. A primeira põe fim a busca da totalidade das condições já que toma um dos elementos da série como não condicionado. Já a segunda defende que a série é infinita, tomando esta totalidade infinita das

⁵⁹⁰ ADORNO, T. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.62.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p.63.

⁵⁹² *Ibidem*, p.64.

⁵⁹³ CHAGAS, A. “Sobre a ‘ideia regulativa’ da obra de arte”. In: KANGUSSU, Imaculada et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005, p.2.

condições como inevitável. Para Kant, por conseguinte, o conflito ocorre por duas razões: o fato de o entendimento render-se sempre a uma relação causal e, por outro lado, o fato de a razão aspirar encontrar a mais universal de todas as causas. Neste sentido, conforme Chagas⁵⁹⁴, através desta investigação a razão incorre em uma ilusão, tendo em vista que este elemento incondicionado buscado por ela é tomado como algo que pode ser dado, quando, na verdade, ele é somente uma “ideia regulativa” da razão que visa sistematizar os conhecimentos adquiridos, não-sistematicamente, pelo entendimento. Este elemento serve, portanto, como um princípio de homogeneização apriorístico da razão, independente da experiência, de caráter apenas regulativo. O incondicionado, deste modo, jamais será dado, outrossim permanecerá como uma espécie de utopia cognitiva em direção à universalidade do conhecimento.

A argumentação de Marcuse, por sua vez, vai no sentido de identificar que a arte também postula uma ideia regulativa, a saber, a liberdade. Esta postulação, não obstante, não diz respeito a um mero elemento imbricado na série condicionada das transformações históricas, mas sim a uma disposição inerente à arte, uma disposição *a priori* pela qual a arte pode exercer sua relevância social e política. Chagas adverte⁵⁹⁵ que, chegando a uma tal conclusão, não se quer sugerir que a história funcione segundo um tipo de transformação mecânica. Como o método em questão é dialético-materialista, seu elemento abstrato funciona apenas como regra, como uma utopia que não chega a tornar-se ideologia e, portanto, move os seres humanos à ação justamente em virtude de seu caráter ideal. Ainda segundo o comentador⁵⁹⁶, se o princípio ideal de liberdade manifestado pela forma estética pudesse ser realizado, o caminho estaria aberto às múltiplas manifestações *ideológicas* que advogassem sua realização política, o que não faria jus à postura crítica frankfurtiana. Deste modo, em Marcuse este ideal reside apenas no tratamento qualitativamente estético dado ao material, de modo que o conteúdo revolucionário pouco ou nada tem para acrescentar a este processo. A revolução é, deveras, antecipada na ideia regulativa *a priori* da arte - a liberdade - e assim, pode ser atribuída de antemão, universalmente, a toda obra de arte autêntica, sem estar diretamente ligada ao conteúdo apresentado por ela.

No capítulo conclusivo de *A dimensão estética*, Marcuse retoma o imperativo da teoria marxista de compreender o existente como uma realidade que deve ser transformada radicalmente. O socialismo, neste caso, representaria uma sociedade melhor em que os seres

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p.3.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p.4.

⁵⁹⁶ *Idem*.

humanos gozariam de mais liberdade e felicidade. Porém, na medida em que os seres humanos administrados reproduzem sua própria repressão e aceitam o estado de coisas estabelecido, mesmo o objetivo revolucionário do socialismo de uma sociedade melhor torna-se abstrato, ideológico em relação à *praxis* radical que opera dentro da concretude da sociedade existente. Aqui, segundo Marcuse⁵⁹⁷, tanto a afinidade quanto a oposição entre a arte e a *praxis* radical tornam-se evidentes. Por um lado, ambas vislumbram um universo que, ao mesmo tempo que se origina nas relações sociais dadas, também liberta os indivíduos destas relações. Por outro, nem mesmo a organização socialista mais democrática poderia solucionar todos os conflitos entre o universal e o particular, entre os indivíduos e a natureza, entre indivíduo e indivíduo. Em verdade, o socialismo não liberta Eros de Thanatos. Este, segundo o filósofo⁵⁹⁸, é o limite que impele a revolução para além de qualquer estágio de liberdade realizado: a luta pelo impossível, contra o inconquistável cujo domínio talvez possa ser reduzido.

Esta dinâmica, por sua vez, é refletida na arte, mais precisamente, em sua insistência em sua própria verdade, “outra” em relação a da realidade social. Como vimos, a arte abre a dimensão de uma nova experiência em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio de realidade dominante. O encontro com esta verdade, por conseguinte, se dá na linguagem e imagens estranhas que tornam perceptível, visível e audível o que não é mais, ou ainda não é percebido, dito e ouvido no cotidiano. Marcuse considera, deste modo, que “a autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade”⁵⁹⁹. Se as pessoas fossem livres, por seu turno, a arte refletiria a forma e a expressão dessa liberdade. Entretanto, a arte permanece marcada pela falta de liberdade. Assim, ao contradizer esta condição, ela dá testemunho de sua autonomia. As leis a que a arte se submete, portanto, não são as do princípio de realidade, mas as das transformações deste princípio, até mesmo as de sua negação. Contudo, a utopia que estas transformações representam e que vem à tona na arte autêntica não é nunca a simples negação do princípio de realidade, mas sua preservação justamente na medida em que a arte é capaz de transcendê-lo. Aqui, conclui o frankfurtiano, o passado e o presente projetam suas sombras sobre a realização, e revelam o fato de que a autêntica utopia baseia na memória, na reminiscência⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p.65.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.66.

⁵⁹⁹ *Idem*.

⁶⁰⁰ *Idem*.

Em sentido contrário, retomando uma passagem de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, Marcuse aponta que “toda a reificação é um esquecimento”⁶⁰¹. Logo, a arte é tida pelo filósofo como capaz de combater tal reificação fazendo falar, cantar e dançar o mundo petrificado por esse processo. Esquecer o sofrimento e a alegria passada pode até trazer alívio a uma vida sob um princípio de realidade repressivo. No entanto, Marcuse considera que é a própria lembrança que estimula o impulso para a conquista do sofrimento e a permanência da felicidade. Não obstante, tendo em vista que mesmo a felicidade está ligada ao sofrimento na concepção marcusiana, a força da lembrança é então frustrada. Inexoravelmente? Pode-se perguntar. A resposta de Marcuse se dá nos seguintes termos: “O horizonte da história ainda está aberto. Quando a lembrança intervém no combate pela transformação, também se luta por uma revolução que sempre foi reprimida nas revoluções precedentes”⁶⁰².

⁶⁰¹ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *apud* MARCUSE, H. *Ibidem*, p.66.

⁶⁰² *Ibidem*, p.67.

CONCLUSÃO

Como pretendemos evidenciar nesta dissertação, a ambivalência política da arte é uma peça fundamental no interior das reflexões marcusianas acerca do campo da estética e da arte. Ela demonstra sobretudo a compreensão dialética da arte no pensamento de Marcuse. Para o autor, a cultura e a arte desempenharam um papel importante tanto na formação das forças de dominação e opressão, bem como na criação das possibilidades de libertação. É papel de sua teoria crítica, por conseguinte, delinear essa ambivalência presente na arte criticando os aspectos ideológicos e adversos que ela pode exercer, e articulando seus aspectos críticos e radicais. Compartilhamos, deste modo, da afirmação de Kellner⁶⁰³, para quem a arte é tida por Marcuse como uma união hegeliana de opostos, com dimensões tanto afirmativas quanto negativas. Neste sentido compreendemos que, na filosofia marcusiana, se por um lado a arte pode exercer uma força afirmativa, sustentando a cultura e o estado de coisas convencionalizado, por outro, ela possui o potencial de negação e recusa em relação ao estabelecido.

Em um texto de 1969, “Arte como Forma de Realidade”, o filósofo concretizou uma formulação deste tipo dizendo que a própria história da arte pode ser compreendida como a harmonização deste antagonismo que perpassa a arte e a cultura⁶⁰⁴. Não obstante, em nosso objetivo de mostrar como esta ambivalência política da arte se manifesta em parte da trajetória intelectual de Marcuse - dos anos 30 aos anos 70 -, podemos auferir que ao menos desde o texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura” de 1937, esta concepção já era latente em sua filosofia, permanecendo pulsante até a sua derradeira obra, *A dimensão estética* de 1977. Ademais, é possível atestar igualmente que, mesmo que em cada texto apenas uma das dimensões da arte se sobressaia na argumentação marcusiana, é extremamente raro o filósofo não citar aspectos da contraparte da dimensão a qual ele está se referindo majoritariamente, o que em nossa concepção reforça o caráter dialético da teoria estética do autor.

Em nosso primeiro capítulo, concentramo-nos na análise do ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. Nele, Marcuse teorizou uma arqueologia do aspecto ideológico da

⁶⁰³ KELLNER, D. “Introduction: Marcuse, art and liberation”, *op. cit.*, p.44.

⁶⁰⁴ “Como parte da cultura *estabelecida*, a Arte é *afirmativa*, sustentando essa cultura; como *alienação* da realidade estabelecida, a Arte é uma força de *negação*”. MARCUSE, H. “Art as Form of Reality”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v.4. New York; London: Routledge, 2007, p.143.

cultura burguesa, cujas raízes foram identificadas na cisão ontológica entre o belo e o útil, efetuada na antiguidade clássica. Neste período, a cultura constituía uma esfera anímica mais elevada, apartada dos valores do mundo da provisão material e, portanto, restrita a uma determinada parcela da população que poderia dedicar-se ao ócio. Tal separação, conforme a teoria marcusiana, foi crucial para o estabelecimento da cultura burguesa. Mesmo que apresentando a pretensão de universalidade dos valores culturais, a cultura burguesa manteve a separação das dimensões da luta pela existência e da dimensão espiritual. Deste modo, ela ganhou contornos ideológicos já que aqueles valores que poderiam ameaçar a estrutura social estabelecida, eram desviados para o mundo elevado da cultura, no qual todos os indivíduos tinham acesso, porém, em um âmbito privado, interior. Neste sentido, atribui-se à cultura um caráter afirmativo, já que ela passa a confirmar o estado de coisas estabelecido pela burguesia, reconciliando perversamente os indivíduos para com a ordem existente.

Contudo, justamente neste afastamento da cultura quando comparada à dimensão da luta pela existência, ela pôde preservar valores usualmente negados pela e na estrutura social vigente. Valores que dizem respeito aos recursos interiores do ser humano e que ultrapassam a posição de classe e a dimensão do lucro. A arte, mais precisamente, ao apresentar um mundo de aparência, irreal e, portanto, distinto do existente, pôde proporcionar através do *medium da beleza*, um momento de satisfação e de liberação, ainda que privada, no contexto da cultura afirmativa. Neste sentido, aliado ao diagnóstico do caráter afirmativo da cultura, Marcuse reconhece também sua contraparte, onde o poder de negação da arte é preservado.

Entretanto, os momentos progressistas existentes na cultura são sacrificados sob a égide do capitalismo monopolista que exige a submissão do indivíduo em todas as esferas de sua existência. Neste contexto, a dimensão interior do sujeito torna-se alvo e é capturada por meio da criação de uma coletividade, baseada nas determinações de sangue, solo e raça, na qual as necessidades dos sujeitos são suplantadas pela disciplina exigida pelo Estado autoritário. Assim, no plano da cultura, a universalidade abstrata interior do período burguês é convertida, pois, em uma exterioridade heroica. No entanto, conforme a teoria marcusiana, esta passagem se dá ainda dentro do âmbito afirmativo da cultura, isto é, se refere ainda ao poder de afirmação que a cultura pode exercer. Isso porque esse movimento se trata, em verdade, de uma nova roupagem dada pelo Estado nazista para o que Marcuse irá chamar de defesa de antigos interesses, mais precisamente, o intuito de preservar uma adaptação conformista ao *status quo*, que já estava presente na cultura burguesa em sua forma inicial.

Frente ao diagnóstico do caráter afirmativo da cultura, em seus próximos escritos, Marcuse se proporá a esboçar e teorizar majoritariamente as dimensões críticas e negativas que a arte e a cultura podem desempenhar. Ainda no contexto do nazismo, em 1945, no texto “Algumas considerações sobre Aragon”, Marcuse reconhece que a assimilação generalizada dos conteúdos artísticos por parte da cultura monopolista de massas estava obnubilando o potencial alienador da arte em relação à realidade dada. O filósofo aposta, portanto, na retomada do conceito de Grande Recusa cunhado pelo filósofo da ciência Whitehead. Esta seria uma propriedade característica da arte, pela qual podemos compreender que aquilo que é uma mentira no mundo estabelecido, pode adquirir uma verdade vital no que diz respeito à sua realização estética. A Grande Recusa inerente à arte expressa, pois, o potencial da arte em permanecer estranha, antagônica à realidade dada e, ao mesmo tempo, se manter o reservatório das necessidades e desejos humanos reprimidos. Este poder de oposição e negação da arte, Marcuse revela, se constituirá na forma, o artístico *a priori* que sedimenta todo conteúdo. Em sua incompatibilidade com a realidade, a forma artística culmina numa experiência de liberdade que pode indicar a necessidade de transformar o estado de coisas convencionalizado.

Todavia, o filósofo ressalva igualmente que a forma artística é também a forma da reconciliação. Há um elemento reconciliador inerente à obra de arte e que a liga à forma predominante de vida. Mesmo que nas obras as coisas são liberadas para ter uma espécie de vida própria, na realidade as coisas permanecem como estão. Assim, por mais destrutiva que seja a forma artística, ela está ligada inseparavelmente ao repouso e ao prazer que ela mesma proporciona. O repouso provocado pela forma estética pode redundar inclusive naquela adaptação conformista ao mundo estabelecido, como ocorrera dentro do âmbito da cultura afirmativa. Esta reconciliação é, portanto, para Marcuse a maldição intrínseca que compõe arte.

Em *Eros e civilização*, de 1955, as dimensões políticas da arte no pensamento de Marcuse, principalmente no que concerne às dimensões negativas, estiveram diretamente ligadas à relação entre as obras de arte e a atividade mental da fantasia-imaginação. O frankfurtiano mostra como Freud teorizou a fantasia como um processo mental autônomo que, por seu enlaçamento com o princípio de prazer e o inconsciente, apresenta conteúdos diversos em relação ao princípio de realidade estabelecido. Deveras, a fantasia retém a estrutura da psique anterior à sua organização pela realidade, mantendo viva a “memória” do passado sub-histórico, sob o domínio do princípio de prazer. As obras de arte, neste contexto, são tidas como objetificações das elaborações deste processo mental que, no decorrer do texto, é identificado por Marcuse com a faculdade da imaginação. Deste modo, toda e qualquer obra de arte,

enquanto criação da fantasia-imaginação, constitui uma imagem do retorno do reprimido, da negação da não-liberdade. Mais do que isso, no que diz respeito ao avanço de Marcuse em relação à Freud, as obras de arte passam a poder incidir também sobre o futuro da humanidade, já que evocam a emergência de um novo princípio de realidade.

Contudo, assim como em “Algumas considerações sobre Aragon”, Marcuse considera que a forma da obra inculca no conteúdo as qualidades de fruição do prazer, inaugurando uma ordem estética agradável. Assim, por mais intransigente que a obra seja ela está inevitavelmente vinculada à qualidade estética da fruição e do prazer. As pessoas podem se elevar na experiência estética reconhecendo nela seus próprios arquétipos; elas podem se rebelarem e triunfarem, mas como tudo isso é formado esteticamente, elas podem também desfrutar desta experiência e esquecê-la. A proposta de Aristóteles acerca do efeito catártico da arte resume, portanto, conforme Marcuse, a função ambivalente da arte: opor e reconciliar, acusar e absolver. No período de mobilização total, no entanto, o frankfurtiano reconhece que mesmo este caráter ambivalente da arte não é mais viável. Para a sua sobrevivência, a arte deve se anular mediante a negação da forma tradicional, se negando à reconciliação com o que existe. Ela deve se tornar surrealista e atonal.

Ademais, Kant e Schiller construíram reflexões igualmente cruciais acerca da dimensão estética para Marcuse em *Eros e civilização*. O frankfurtiano verifica que na filosofia de Kant, mais especificamente na *Crítica da faculdade de julgar*, a dimensão estética ocupa uma posição central entre a sensibilidade e o entendimento, entre a natureza e a liberdade. Esta dupla mediação se propõe a superar o embate, provocado pelo progresso civilizatório, entre as faculdades ditas inferiores e superiores dos seres humanos. Para Marcuse, por conseguinte, este esforço filosófico de mediação visa reconciliar estas duas dimensões da existência humana cindidas por um princípio de realidade repressivo. E como esta função mediadora é realizada pela faculdade estética, que está ligada à sensualidade, conseqüentemente, esta reconciliação exige, em última instância, a liberação da sensualidade do domínio repressivo da razão.

A teoria de Schiller, por sua vez, escrita sob a influência da terceira crítica kantiana, empreende a tentativa de engendrar os contornos de uma civilização não-repressiva. Para Marcuse, em verdade, Schiller em *Sobre a educação estética do homem* visa a reconstrução da civilização em razão do potencial libertador da função estética, concebida como contendo a possibilidade de inaugurar um novo princípio de realidade. O filósofo-poeta identifica como sendo a ferida da civilização a tentativa violenta de solucionar o conflito entre os impulsos

humanos básicos - formais e sensuais - pela tirania da razão sobre a sensualidade. Ou seja, em vez de reconciliar ambos os impulsos, a civilização estabelecida submete o impulso sensual ao monopólio da razão. A saída para tal impasse segundo Schiller está na mediação desses domínios por um terceiro impulso, o lúdico, que tem por objetivo a beleza e como finalidade a liberdade. Por meio dele, os direitos dos impulsos sensuais são restaurados, a tirania da razão é suplantada, e a liberdade passa a residir em uma ação conjugada entre ambos os impulsos básicos. Assim, Marcuse considera que essa mediação do impulso lúdico, que implica a reconciliação da razão com os sentidos, pode culminar na ascendência de um novo princípio de realidade, onde o mundo objetivo e o subjetivo são transformados em conformidade com a beleza e a liberdade.

Na segunda metade da década de 60, Marcuse seguiu dando prevalência às dimensões negativas da arte em sua teoria estética. Em “A arte na sociedade unidimensional” de 1967, o filósofo argumenta que a arte estava respondendo à crise da sociedade totalitária e unidimensional. Na medida em que a organização social impunha sua ordem, considerada como positiva, por diversos meios de repressão, a arte estaria assumindo uma posição de negação deste estado de coisas convencionalizado, uma posição consciente de protesto e de recusa. O que estava em disputa era a totalidade do sistema de vida vigente e a iminência de exigências e satisfações qualitativamente diferentes. O papel da arte neste processo seria, por conseguinte, o de negação definitiva da realidade estabelecida em favor da inauguração de um universo “estético”, no duplo sentido da palavra, concernente à sensibilidade e à arte. A partir desta intensificação do potencial negativo da arte, enxergado por Marcuse inicialmente nas vanguardas, o filósofo reconhece que a arte hodierna estava se transformando num fator potencial na reconfiguração da realidade. Uma perspectiva que poderia designar o cancelamento da transcendência da própria arte no sentido de seu fim.

Não obstante, mesmo sendo essa a argumentação que permeia a maior parte do texto, em certo momento Marcuse contrasta essa nova situação da arte com algumas de suas dimensões afirmativas. O frankfurtiano expõe que mesmo que uma obra de arte retrate temas como o sofrimento humano ou como a amargura da realidade, tudo isso se converte em beleza gratificante, prazerosa, quando ganha os contornos da forma artística. Novamente o poder de purificação da catarse é trazido à lume na argumentação marcusiana, como um poder que pacifica a rebelião e a denúncia contidas na arte, tornando o negativo em afirmativo. Assim como já indicado em “Algumas considerações sobre Aragon” e em *Eros e civilização*, Marcuse vislumbra que o prazer provocado pela experiência estética pode obnubilar o potencial de

negação e liberação da arte e proporcionar aquela adaptação conformista à realidade estabelecida.

Em *Um ensaio sobre a libertação*, de 1969, o caráter ambivalente da arte é novamente assinalado. Como já explicitado, a arte denuncia o existente para em seguida cancelar a acusação na forma estética, resgatando o crime e o sofrimento e criando uma espécie de “justiça poética”. Esse poder redentor e reconciliador, conforme o frankfurtiano, parece intrínseco à arte em virtude de seu poder de dar forma. Assim, mesmo as manifestações mais radicais da arte não ilusória e da antiarte compartilham desse poder em razão da ordem estética que é constituída nessas manifestações. Elas permanecem obras de arte já que possuem uma forma e estrutura próprias. No universo estético inaugurado pela arte, a alegria e a satisfação encontram lugar adequado junto à dor e à morte. A acusação é cancelada e mesmo a negação artística mais extrema da arte sucumbe à ordem estética que é produzida. Deste modo, a forma alcança uma catarse já que o terror e o prazer da realidade são purificados, contudo, a conquista alcançada é fictícia, ilusória: permanece no âmbito da arte enquanto, no mundo real, o medo e a frustração continuam predominantes. A sugestão de Marcuse nos textos da segunda metade da década de 60, por conseguinte, é que talvez tenha chegado um momento em que o estético possa se tornar uma força produtiva da sociedade, negando a conotação ilusionista da arte e conduzindo-a a seu fim, isto é, a uma atualização de seus valores e de sua posição no mundo.

Marcuse acirra a argumentação apresentada no texto de 1967 de que uma nova situação da arte estaria emergindo. Nesta nova situação, a arte poderia participar na criação de um universo totalmente distinto do contínuo de agressividade e culpa predominante na sociedade capitalista estabelecida, um universo estético - no duplo sentido da palavra - onde a verdade da arte seria incorporada no processo de produção material da sociedade. Neste ambiente, a técnica assumiria as feições da arte e a arte as feições da técnica, dando à sensibilidade subjetiva uma forma objetiva, nos termos da realidade. A criação deste ambiente, por conseguinte, se traduziria no fomento daquilo que Marcuse chamou de uma nova sensibilidade, isto é, uma sensibilidade oposta à moralidade e à cultura do *establishment* em curso, já que é marcada pela ascendência dos impulsos de vida sobre a agressividade e a culpa. O estético como forma da sociedade, no entanto, ressalta Marcuse, aparece apenas numa fase de desenvolvimento em que os recursos materiais e intelectuais para a conquista da escassez estão disponíveis, bem como numa situação social da cultura em que os valores estéticos da alta cultura, antes segregados e monopolizados, se colapsam em formas artísticas “mais baixas”, dessublimadas e destrutivas.

Em *Contrarrevolução e revolta*, de 1972, novamente o potencial subversivo da arte foi auferido. Não obstante, Marcuse no texto em questão faz um resgate da arte tradicional burguesa que junto a certas manifestações da chamada revolução cultural não negligenciaram a importância da estruturação formal das obras de arte. Usual a ambas foi a conservação do contraste entre a cultura material e a cultura intelectual, isto é, a distância que mantiveram frente à realidade estabelecida. Tal afastamento, por conseguinte, foi tido como pertencente à forma estética, a instância detentora do potencial político da arte na concepção do frankfurtiano. Assim, Marcuse recua de sua argumentação acerca de uma obra de arte completamente dessublimada, já que é característica da arte a produção de uma forma estética fundamentalmente diversa da realidade dada e de qualquer forma de organização social.

O potencial de negação da arte se consolida, portanto, para Marcuse como contido na forma, uma negação que cria um universo próprio, capaz de transfigurar o mundo estabelecido e prefigurar uma libertação deste mundo. Neste sentido, Marcuse assinala, mesmo a obra mais afirmativa possui uma dialética própria. Não há obra de arte que não quebre sua postura afirmativa pela potência do negativo que a forma estética inaugura consigo; não há obra de arte que não evoque em sua própria estrutura os elementos de uma outra realidade reprimida na ordem existente e, ao mesmo tempo, viva na memória de homens e mulheres que se rebelam contra essa ordem. Onde a tensão entre afirmação e negação, cultura material e cultura intelectual, deixa de existir, ou seja, onde a unidade dialética entre o que é e o que pode (e deve) ser desaparece, a arte perde sua verdade para Marcuse. Deste modo, é rigorosamente na forma estética que a tensão entre afirmação e negação transparece, bem como onde as qualidades críticas e negativas da arte burguesa se manifestam e se transformam em qualidades antiburguesas. A conclusão de Marcuse, por conseguinte, é que uma das tarefas da revolução cultural é recuperar essas qualidades antiburguesas da própria arte burguesa, salvando-as da expulsão e transformando-as em vetores para uma mudança na forma predominante de vida.

Em sua derradeira obra, *A dimensão estética*, de 1977, Marcuse enfatizou mais uma vez o caráter de negatividade da arte perante a realidade e as relações sociais. No diálogo aberto com os estetas marxistas ortodoxos, o filósofo enxergou o potencial político subversivo da arte na própria arte, mais precisamente, como qualidade da forma estética. Em virtude da alteridade manifesta na forma, a arte é autônoma perante as relações sociais, protestando contra essas relações na medida em que as transcende. Esta lógica interna à arte inaugurada pela forma, por conseguinte, é o que faz com que a arte culmine na emergência de outra racionalidade e outra sensibilidade oposta àquelas incorporadas pelas instituições dominantes. Entretanto, o filósofo

assinala igualmente que as tendências críticas e negativas da arte coexistem com suas tendências afirmativas para a reconciliação com a realidade estabelecida.

Marcuse demonstra que isso não se deve a uma determinação de classe específica da arte, outrossim ao caráter redentor da catarse. Ao mesmo tempo que proporciona um momento de liberação num ambiente de servidão, a catarse também carrega consigo um caráter de reconciliação, de absolvição da denúncia. Assim, a interação entre afirmação e denúncia do existente, entre ideologia e verdade, é considerada como intrínseca à estrutura da arte. Nas obras autênticas, por conseguinte, Marcuse explica que a afirmação não destrói a denúncia já que a reconciliação e a esperança contidas na catarse preservam ainda a memória das coisas passadas, isto é, da experiência da plena realização no passado sub-histórico teorizado por Freud. Deste modo, uma outra origem do caráter afirmativo da arte é considerada por Marcuse, a do compromisso e do vínculo da arte com Eros, a afirmação dos impulsos vitais na luta contra a opressão pulsional e social. Conforme o frankfurtiano, a permanência da arte ao longo do tempo dá testemunho deste compromisso.

Ainda no contexto da ambivalência política da arte na teoria marcusiana, Kellner⁶⁰⁵ também indica corretamente que Marcuse frequentemente destaca as tendências contraditórias dentro da arte e seu papel ambivalente tanto na vida cotidiana quanto na revolução política. Entretanto, o comentador enxerga como um problema a tendência do filósofo em diversos textos de super enfatizar ora os elementos radicais da arte, ora seus elementos conservadores, negligenciando assim o outro lado da dialética. Para superar este grau de unilateralidade, segundo o comentador⁶⁰⁶, devemos nos agarrar à dialética da arte, tida como estabilizadora ou subversiva, e compreender que essa é a própria natureza da arte. A resposta de Silveira⁶⁰⁷ para a objeção de Kellner, não obstante, parece plausível. A crítica de Kellner não parece levar em consideração que as reflexões de Marcuse priorizam este ou aquele aspecto político da arte dependendo do objetivo da obra em que se encontram. Se em “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, por exemplo, o objetivo era o diagnóstico do caráter ideológico da arte, faz sentido abordar seus aspectos afirmativos. Assim como se em *Um ensaio sobre a libertação* o objetivo era expor o caráter emancipatório da arte, faz mais sentido abordar seus aspectos subversivos e negativos.

⁶⁰⁵ KELLNER, D. *Herbert Marcuse and the crisis of marxism*, op. cit., p.349.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p.360.

⁶⁰⁷ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, op. cit., p.133.

Entretanto, como já afirmamos acima, mesmo enfatizando majoritariamente um dos polos da dialética da arte nos escritos que aqui analisamos, Marcuse não abre mão de citar aspectos do polo oposto. Deste modo, discordamos de posições como a de Lukes⁶⁰⁸, reportado por Silveira, para o qual em *Eros e civilização* Marcuse vê potencial subversivo apenas na quebra com a tradição estética e em *A dimensão estética* enxerga esse potencial apenas na arte tradicional burguesa. Interpretações como essa perdem a dimensão dialética inerente à teoria crítica do filósofo que esteve sempre disposto a considerar os dois lados da ambivalência da arte. Reitz também reconhece, ainda que indiretamente, a ambivalência política da arte no pensamento marcusiano. Conforme o comentador⁶⁰⁹, as artes e as humanidades não são vistas por Marcuse apenas como transmissoras da cultura dominante, mas também como possibilitadoras do pensamento crítico e da inteligência humana. Neste sentido, as artes estão relacionadas às formas avançadas de conhecimento não somente em termos de instrução artística, mas também como o possível fundamento de uma genuína teoria educacional. Além disso, para Reitz⁶¹⁰, a própria forma da beleza é dialética na teoria de Marcuse. Ao unir opostos – como gratificação e dor, morte e amor, repressão e necessidade – a forma da beleza representa autenticamente o que Marcuse considera ser a substância conflituosa, trágica e paradoxal da vida humana.

Retomando as considerações de Silveira, o autor afirma que o potencial político da arte – afirmativo ou negativo – para Marcuse está fundamentado em seu aspecto alienante. Segundo o comentador, “a relação afirmativa ou negativa da arte com a realidade deve-se a certa autonomia, ao seu afastamento frente a essa mesma realidade”⁶¹¹. A posição se mostra correta quando tomamos dois escritos de Marcuse como exemplo. Em “Algumas considerações sobre Aragon” vimos que o conteúdo da arte é isolado em um espaço e tempo artificiais, onde é criada uma reificação peculiar da arte que, independentemente de seu caráter destrutivo, leva ao repouso - mais próximo, portanto, de uma postura conformista em relação à realidade. Em “Arte como Forma de Realidade”, por sua vez, Marcuse expõe igualmente que a arte cria um todo estruturado, autocontido, mas que, enquanto alienado da realidade, pode exercer uma força de negação contra ela. Da alienação artística, portanto, segue-se que podem emergir tanto os aspectos afirmativos da arte quanto seus aspectos negativos. Entretanto, é preciso levar em consideração que no caso específico da cultura afirmativa burguesa - foco em “Sobre o caráter

⁶⁰⁸ LUKES, T. *apud* SILVEIRA, L. *Idem*.

⁶⁰⁹ REITZ, C. *Art, alienation, and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*, *op. cit.*, p.16.

⁶¹⁰ *Idem*.

⁶¹¹ SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, *op. cit.*, p.73.

afirmativo da cultura” - há ainda uma separação ideológica da arte perante à realidade. Esta separação diz respeito a uma situação social da cultura em que ela fora mantida apartada da *praxis* material visando a manutenção da ordem social burguesa. Deste modo, concluímos que os aspectos afirmativos da arte não estão presentes apenas na capacidade de alienação própria da arte, mas também nesta situação em que a cultura e a arte são separadas da realidade propositalmente, de modo a conservar a realidade estabelecida.

Por fim, reafirmamos a centralidade da ambivalência política da arte na teoria estética de Marcuse. Por meio deste conceito podemos compreender como há na arte, concomitantemente, um potencial afirmativo, reconciliador, bem como um potencial negativo, emancipador em relação à realidade estabelecida. Esta concepção dialética da arte, por conseguinte, afasta Marcuse de uma postura unilateral acerca da temática e o coloca numa posição filosófica não dogmática, disposta a considerar ambos os extremos envolvidos na dialética. Deste modo, por um lado essa ambivalência política da arte cria certas dificuldades para a compreensão da teoria estética do filósofo, já que o faz transitar continuamente entre aspectos opostos e aparentemente contraditórios da arte. Por outro, no entanto, denota a riqueza e a distinção da articulação do pensamento marcusiano que reconhece a relação complexa entre arte e *práxis* política.

Em uma entrevista concedida a Richard Kearney, realizada provavelmente no último ano de sua vida, em 1979, Marcuse propõe que mesmo essa relação é dialética e tende à insolubilidade: “tão logo um problema é resolvido em uma síntese, novos problemas nascem e assim o processo continua sem ter fim”⁶¹². A tentativa de união e identificação entre arte e *praxis* revolucionária em sentido último significaria sim a morte da arte. No entanto, o veredito de Marcuse na entrevista é o de que o ser humano nunca deve deixar de ser um artista, nunca deve deixar de criticar e negar seu eu e a sociedade presentes - mesmo que a arte também contenha em si aspectos afirmativos. Assim, ele deve projetar continuamente, através de sua imaginação criativa, imagens alternativas de existência que o coloquem sempre a possibilidade da mudança. O ser humano, conforme Marcuse, “nunca pode parar de imaginar, pois ele nunca pode parar de mudar”⁶¹³.

⁶¹² MARCUSE, H. “The philosophy of art and politics: A dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse”. In: *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*, v.4. New York; London: Routledge, 2007, p.235.

⁶¹³ *Ibidem*, p.236.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE HERBERT MARCUSE

MARCUSE, H. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

_____. “Art as Form of reality”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v. 4. London & New York: Routledge, 2007.

_____. “Art in the one-dimensional society”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v. 4. London & New York: Routledge, 2007, pp.113-122. (Tradução de Luiz Costa Lima e Laís Mourão. “A arte na sociedade unidimensional”. In: COSTA LIMA, L. (org.). *Teoria da cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, pp.259-272.)

_____.; ADORNO, T. “As últimas cartas”. In: LOUREIRO, I. (org.). *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, pp.87-101.

_____. *Counterrevolution and revolt*. Boston: Beacon Press, 1972. (Tradução de Álvaro Cabral. *Contrarrevolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1973.)

_____. *Eros and civilization: A philosophical inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1955. (Tradução brasileira de Álvaro Cabral. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.)

_____. “Some remarks on Aragon: Art and politics in the totalitarian era”. In: KELLNER, D. (ed.). *Technology, war and fascism: Collected papers of Herbert Marcuse*, v.1. London: Routledge, 1998. (Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. “Algumas considerações sobre Aragon: Arte e política na era totalitária. In: *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999. pp.267-288.)

_____. “Society as a work of art”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v. 4. London & New York: Routledge, 2007. (Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. “A sociedade como obra de arte”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Editora 34, julho de 2001, no.60, pp.45-52.)

_____. “Some social implications of modern technology”. In: KELLNER, D. (ed.). *Technology, war and fascism: Collected papers of Herbert Marcuse*, v.1. London: Routledge,

1998, pp.39-66. (Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. “Algumas implicações sociais da tecnologia moderna”. In: KELLNER, D. (ed.). *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999, pp.73-104.)

_____. *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. London and New York: Routledge, 1964. (Tradução de Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. *O homem unidimensional*. São Paulo: Edipro, 2015.)

_____. *The aesthetic dimension: Toward a critique of marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978. (Tradução de Maria Elisabete Costa. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Ed. 70, 2013.)

_____. “The philosophy of art and politics: A dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse”. In: KELLNER, D. (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse, v. 4*. London & New York: Routledge, 2007.

_____. “Über den affirmativen Charakter der Kultur”. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI/1, Paris, 1937, pp.54-94. (Tradução de Wolfgang Leo Maar. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In: *Cultura e sociedade vol.1*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp.89-136.)

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BARBOSA, R. “Marcuse e a crítica estética da modernidade. Uma nova educação estética?”. In: KANGUSSU, I. et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005.

BRETAS, A. C. *Do romance da artista à permanência da arte: Marcuse e as aporias da modernidade estética*. São Paulo: Annablume, 2012.

CHAGAS, A. “Sobre a ‘ideia regulativa’ da obra de arte”. In: KANGUSSU, I. et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005.

COSTA, F. V. *Arte e política na filosofia de Herbert Marcuse*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais, 2017.

DUARTE, R. “Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno”. In: KANGUSSU, I. et. al. (org.). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005.

FREUD, S. “O mal-estar na civilização”. In: *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp.73-148.

GOMES, D. *A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais, 2014.

JAY, M. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANGUSSU, I. “A arte da fantasia, a partir de Herbert Marcuse”. *Revista Dialectus*. Ano 8, n.14, jan-jul.2019, pp.169-182.

_____. “Breve ensaio sobre dessublimação da arte: uma proposta de Herbert Marcuse”. In: GALÉ, P.F.; PIMENTA, P.P.; SILVA, C.V. (Orgs.). *Estética em perspectiva*. Ed. 7Letras: Rio de Janeiro, 2019.

_____. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Editora Loyola, 2008.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KATSIAFICAS, G. “What’s behind the recent attacks on Herbert Marcuse?”. Counterpunch, 2021. Disponível em: < <https://www.counterpunch.org/2021/12/17/whats-behind-the-recent-attacks-on-herbert-marcuse/> >. Acesso em: 10/01/2022.

KELLNER, D. *Herbert Marcuse and the crisis of the marxism*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. “Introduction: Marcuse, art and liberation”. In: KELLNER, D (ed.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse*, v. 4. Londres e Nova York: Routledge, 2007, pp.1-70.

_____. “Introdução. Tecnologia, guerra e fascismo: Marcuse nos anos 40”. In: KELLNER, D. (ed.). *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Unesp, 1999, pp.21-69.

LEO MAAR, W. “Introdução”. In: *Cultura e sociedade vol.1*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp.7-35.

LOUREIRO, I. “Apresentação”. In: LOUREIRO, I. (org.). *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, pp.7-10.

MILES, M. *Herbert Marcuse: An aesthetics of liberation*. Londres: Pluto Press, 2012.

REITZ, C. *Art, alienation and the humanities: A critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, 2000.

SCHWPPENHÄUSER, G. “Afterword: Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse’s Aesthetics.” In: KELLNER, D. (ed.). *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*, v. 4. London and New York: Routledge, 2007, pp.237-256.

SILVA, R. “Arte e reconciliação em Herbert Marcuse.” In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v.28, n.1, pp.29-48, 2005.

SILVEIRA, L. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010.

SOARES, M. “Arte e revolução em Marcuse”. In: KANGUSSU, I. et al. (org). *Sobre Marcuse*. Congresso Internacional Dimensão Estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e civilização. Belo Horizonte, Brasil, Maio 17-20, 2005.

THORKELSON, N. *Marcuse em quadrinhos*. São Paulo: Veneta, 2020.